

UNIVERSITE DE PARIS OUEST NANTERRE LA DEFENSE

Ecole doctorale 138

Lettres, Langues et Spectacles

Langues, Littératures et Civilisations Romanes : Italien

Mario Sei

Italo Calvino : la narration, l'identité et l'écriture-lecture du monde



Thèse de doctorat dirigée par M. Christophe Mileschi, Professeurs des Universités
présentée et soutenue publiquement le 03 JUIN 2015-04-26

Jury :

M. Christophe MILESCHI, Université Paris-Ouest-Nanterre

Mme. Carla BENEDETTI, Université de Pisa (rapporteur)

M. Yves CITTON, Université de Grenoble-Alpes (rapporteur)

Mme. Marie FABRE, ENS LSH Lyon

Mme. Silvia CONTARINI, Université Paris-Ouest-Nanterre

Mario Sei

Italo calvino : la narration, l'identité et
l'écriture-lecture du monde

Table des matières

Introduction générale	6
-----------------------	---

PREMIERE PARTIE

LA MESURE ET LE DEMESURE : LE RECIT ET L'INTERPRETATION

CHAPITRE PREMIER

RECIT ET NARRATIONS DISSIPATIVES

1. Fin du récit, fin de la littérature	19
2. Les récits comme actes performatifs	25
3. Récits, actions et pouvoir	33
4. Récits et processus d'individuation	38
5. Récits : les producteurs et les "consommateurs"	48
6. Alphabet, discrétisation, production industrielle, mémoire et obsolescence	55
7. Milieu digital, interprétation, "transmédia storytelling" et hypertexte	61
8. Typologies d'hypertextes	72

CHAPITRE DEUX

IDENTITE ET MODERNITE LIQUIDE

1. L'identité et le nom propre	88
2. Le mythe d'un monde sans identités	99
3. Identité, mémoire et histoire	107
4. Stabilité contre fluidité	111
5. Identités, monde du travail et histoires de vie	118
6. L'individu sans identité, l'aliénation et la " <i>stultitia</i> "	122

CHAPITRE TROIS

LIRE ET INTERPRETER LE MONDE

1. Les bonnes et les mauvaises interprétations	132
2. L'interprétation originaire et les apories de la phénoménologie husserlienne	137
3. L'origine sans fondement, la trace et l'objet technique	149
4. Derrida et l'origine comme retard	160

5. Interpréter c'est douter, douter c'est aussi s'émanciper	164
6. Métron, Orthos et différence	172

CHAPITRE QUATRE SAVOIRS ET NARRATION LITTÉRAIRES

1. La consistance de la littérature : entre nominalisme et essentialisme	186
2. Les "cultural studies" : la critique de la critique	194
3. La valeur de l'œuvre littéraire ? Une simple question de calcul	199
4. Les raisons des "cultural studies"	204
5. Sur la notion du classic	207
6. La nécessité du cadre catégoriel	216
7. Le message connotatif du texte littéraire	224
8. Terry Eagleton vs Stanley Fish	229
9. Yves Citton et les bienfaits de la lecture en commun	236

DEUXIEME PARTIE

LES HISTOIRES D'ITALO CALVINO ET LES NÔTRES

CHAPITRE CINQ CALVINO ET LE LABYRINTHE : LE DEFI ET LA DEFAITE:

1. Le Self et le labyrinthe	246
2. Continuité et métamorphose : la politique	252
3. La langue, le dialecte, la culture collective, le cinéma	259
4. Les contes sont vrais et les personnages sont des actions	264
5. L'espace, la ville, les lieux	268
6. La science, la vue, l'écriture et la lecture	272

CHAPITRE SIX LE REALISME ET L'ENGAGEMENT POLITIQUE

1. Le réalisme, le néoréalisme, l'idéologie	287
2. Le réalisme des œuvres et de la narration	301
3. Le récit littéraire et ses niveaux de réalité	322

CHAPITRE SEPT
LA NARRATION ET L'ENGAGEMENT NARRATIF

1. Forêts, chevaliers, châteaux	339
2. Étoiles, cellules, bits	356
3. Mathématique et fantasmes	376

CHAPITRE HUIT
L'HYPER NARRATION ET L'ENGAGEMENT IMPOSSIBLE

1. Sélection, mémoire, poubelle et collection	397
2. Le voyage du voyageur immobile et le regard myope de Palomar	409
3. La leçon de <i>Lezioni americane</i>	426
Conclusions	441
Bibliographie	458
Index des noms	471

Introduction

[... et le poisson dit à l'homme]: *O uomo, come sei poco intelligente, e perdona la sincerità. Che strana idea della libertà tu hai! Non è l'uso della libertà che importa, anzi esso è di solito una cosa insulsa e volgarissima. Quello che importa, è la possibilità di usarne. Qui è il suo sapore più squisito.*

Dino Buzzati, *La libertà*

"Écrire" c'est "lire" et "lire" c'est "écrire". Dire cela ne signifie pas uniquement constater le fait trivial que les pages qui suivent impliquent la lecture des œuvres d'Italo Calvino, mais souligner une réciprocité entre ces deux activités qui a une signification bien plus large. Cette réciprocité est d'abord celle de l'écriture en tant qu'instrumentalité technique, ce qui fait que si je sais lire je sais forcément écrire et vice versa, alors que je peux aimer et être même un grand connaisseur de la musique sans savoir pour autant jouer du piano ou du violon, et je peux regarder un film ou consulter une encyclopédie sur Internet sans rien connaître quant aux interfaces techniques qui me permettent d'accéder à ces contenus. Mais la réciprocité entre lire et écrire existe aussi à un niveau plus profond, qui est lié à l'attitude générale face au monde. S'orienter dans la réalité signifie, en effet, "lire" le monde, ce qui veut dire en même temps l'interpréter, et de la manière dont on sait ou peut le lire dérive un type de conduite et de

comportement, c'est-à-dire aussi une manière de l'écrire.

Or, l'expression "lire le monde" est métaphorique, certes, mais il s'agit de ce genre de métaphore qu'en linguistique on définit par le terme de catachrèse, à savoir une métaphore dont l'usage est si courant qu'elle n'est plus sentie comme telle, comme par exemple "le pied de la table" ou "le soleil se couche". Nous pouvons observer, en outre, que l'écriture, depuis ses origines, a tellement enveloppé le monde de ses signes que la majorité de nos gestes et de nos pratiques quotidiennes peuvent être concrètement décrits comme des activités de lecture : nous lisons la montre pour savoir l'heure, nous lisons les indications de la route, les panneaux publicitaires, le menu du restaurant, la facture d'électricité, etc. L'accès à la réalité du monde est pour sa plus grande part filtré par l'interface de l'écriture, et l'expression "lire le monde" est donc à concevoir beaucoup plus au sens littéral du terme qu'au sens métaphorique. L'écriture constitue aussi la modalité incontournable qui nous permet d'accéder au passé de l'humanité, car bien que ce passé ait été aussi déposé dans une infinité de traces – graffiti préhistoriques, ruines archéologiques, outils, objets de toutes sortes, tableaux –, c'est surtout à travers des textes et des livres que nous pouvons entrer en contact avec la mémoire de l'humanité, avec la parole, la pensée et le savoir qui nous précèdent et qui nous constituent.

L'écriture, surtout alphabétique, est un processus technologique qui opère une discrétisation de la langue dans une série finie d'éléments. Dès son commencement, cette technologie de la parole a montré toute sa puissance en produisant de profonds effets en retour dans le tissu social, mais il a fallu attendre le développement de l'imprimerie pour que son pouvoir se manifeste de manière élargie en structurant les sociétés modernes et en devenant le fondement de tout système éducatif. Il a fallu des siècles et des siècles pour que ce processus se généralise à l'échelle planétaire et la technologie de l'écriture continue à être une interface fondamentale pour accéder au monde. Il y a à peine cinquante ans, une nouvelle technologie de l'écriture s'est toutefois ajoutée à la précédente, mais, cette fois, sa capacité de pénétration a été extrêmement plus rapide et en un demi-

siècle, elle est parvenue à réécrire le monde entier. Comme pour l'écriture alphabétique, le principe de discrétisation régit toujours son fonctionnement, mais les unités numériques qui la composent, associées à l'électronique, se sont révélées encore plus puissantes car elles ont été capables de traduire en un seul code non seulement les unités phonétiques de la langue, mais aussi les images et les sons. Avec l'informatique, s'est en effet réalisée une convergence qui a absorbé en elle toutes les vieilles technologies analogiques et qui a unifié dans une seule hyper-écriture ces trois dimensions de l'activité perceptive et symbolique : la parole, l'image et le son. Cette convergence technologique est aussi, en même temps, une convergence industrielle dont dépend, de manière presque unifiée, la production des nouvelles interfaces qui nous permettent d'accéder au monde (ordinateur, télévisions, téléphones, consoles de jeux vidéo), et aux contenus que cette nouvelle écriture véhicule. Cet aspect, à la fois économique et politique, joue aussi son rôle dans l'immense bouleversement que la réécriture digitale du monde a engendré et dont l'impact, malgré le grand nombre d'analyses qui lui ont été consacrées, reste encore à évaluer, considérant surtout le fait qu'il s'agit d'un processus toujours en cours. Il est toutefois évident que, en tant qu'elle est une technologie de l'écriture et de la communication ayant comme vecteur l'électricité, l'informatique a déterminé une mobilisation sans précédent de la mémoire et du savoir collectifs, en rendant obsolète une série de critères et de partages catégoriels qui étaient l'expression de la vieille écriture/structuration technologique du monde.

Pendant un certain temps, l'énorme potentiel de cette nouvelle écriture, avec ses caractéristiques de vitesse, de disponibilité et d'accessibilité diffuse, a fait resurgir la conviction positiviste que le nouveau contexte technologique allait permettre l'émancipation et le progrès de l'humanité entière. Aujourd'hui déjà, à peine quelques décennies plus tard, on se rend compte qu'aucune innovation technologique ne peut, à elle seule, assurer le bien-être collectif, si elle n'est pas accompagnée par un projet politique et économique. Malgré les extraordinaires possibilités ouvertes par les nouvelles technologies, on peut aisément constater en effet que la "société du savoir" n'a apporté aucun remède à des problèmes

endémiques tels que la faim, la pauvreté, les conflits sanglants ou les guerres, mais que, bien au contraire, ces derniers se sont aggravés. L'on se rend compte aussi que la disponibilité diffuse de l'information et du savoir n'a nullement rendu obsolète le problème du partage et des catégories, lequel ne s'est peut-être jamais présenté avec une telle urgence.

En introduisant ce travail qui porte sur des récits et sur la littérature, nous avons commencé par esquisser notre vision sur le contexte actuel parce qu'il nous semble nécessaire, avant tout, d'essayer d'explicitier les présupposés théoriques et les convictions qui guident nos réflexions et qui ont motivé le parcours, peut-être un peu inhabituel pour une thèse de critique littéraire, que nous allons suivre par la suite. "Écrire" c'est "lire" et "lire" c'est "écrire", disions-nous, et les deux activités présupposent une attitude interprétative face au monde. Lire ne signifie pas uniquement lire un livre : nous lisons et nous interprétons sans arrêt la réalité et nul ne peut s'empêcher de le faire, sans ou avec les livres. Nous le faisons à travers des critères, des catégories et des instruments qui sont un mélange de ce que nous avons passivement hérité des générations qui nous ont précédés, de la langue et la culture que nos parents nous transmettent, de ce que nous apprenons à l'école, du bagage d'expériences accumulées au cours de la vie, lesquelles comprennent – entre autres – les livres que nous avons lus ou étudiés. Dans l'exercice de cette activité interprétative en quoi consiste la vie même, l'autonomie de l'individu varie sensiblement selon le contexte social, les prédispositions individuelles et les conditions historiques. Les sociétés anciennes et agricoles, basées sur une rythmique sociale assez stable, ne favorisaient pas les parcours vitaux autonomes et les individus enchaînaient leur vie sur celle de leurs parents sans trop de changements. À partir de la révolution industrielle, l'activité interprétative commence par contre à devenir un devoir, car aux individus, on demande de choisir leur parcours professionnel, leur orientation politique, leur style et leur mode de vie. Depuis ce moment, la rythmique sociale n'a cessé de s'accélérer et des sphères importantes du processus de production et de reproduction des sociétés se synchronisent sur le temps du marché et du capital, c'est-à-dire sur cet équivalent général de la valeur qu'est la monnaie. À la

synchronie de la valeur monnaie, fondée sur une temporalité à court terme, s'opposait toutefois la diachronie du savoir, de la réflexion et de la critique, basée par contre sur la durée, et pendant un certain temps ces deux temporalités ont gardé une relative autonomie l'une par rapport à l'autre. À travers les études et l'éducation, il était permis aux individus, du moins théoriquement et dans une large mesure pratiquement, d'acquérir des instruments adéquats pour mieux interpréter le monde et pour se forger des parcours existentiels et professionnels autonomes.

Or, ce que les nouvelles technologies digitales associées à la logique du capital ont déterminé, outre une impressionnante accélération de la rythmique sociale, c'est une synchronisation généralisée – ce que l'on appelle globalisation –, qui tend à englober toute forme de durée à long terme et de diachronie. L'instabilité chronique, la condition de crise permanente, la flexibilité, sont les attributs qui qualifient structurellement notre monde globalisé et, dans ce contexte de fluidification générale, ce sont la différence et la singularité qui ne parviennent plus à se constituer. Dans un monde où rien ne se stabilise et ne se dépose, les individus sont désorientés et surtout les nouvelles générations, soumises à la flexibilité et à la précarisation du travail, sont incapables de se projeter dans le futur, d'imaginer un projet autonome de vie et d'attribuer au savoir, instable lui aussi, une quelconque valeur formative. Les contenus du savoir, les objets culturels et les produits symboliques sont en effet soumis à la même loi du court terme, et leur valeur ainsi que leur durée de vie sont établies par le marché qui, selon sa dynamique aléatoire, décide si une recherche scientifique doit être poursuivie ou pas et si un objet artistique doit être commercialisé ou pas. Après une longue période où de larges secteurs de la philosophie et de la littérature ont théorisé l'idée que tout est interprétation et que toutes les interprétations sont équivalentes, nous nous retrouvons aujourd'hui dans une situation où semblent se réduire les conditions requises pour exercer l'activité interprétative, au niveau de l'individu aussi bien qu'à celui de la critique. C'est principalement en cela que réside, selon nous, la raison de la dévalorisation dans laquelle versent les études littéraires, car à partir du moment où c'est le marché qui se charge de définir la

valeur, il devient alors inutile et improductif d'utiliser l'argent public pour financer des institutions qui font la même chose, mais de manière beaucoup moins rapide et moins efficace.

Cela dit, et comme nous essayerons de le montrer dans la première partie de ce travail, les raisons de la dévalorisation des études littéraires ne sont pas à chercher uniquement dans le domaine de l'économie. Les nouvelles technologies et le nouveau contexte communicationnel, qui ne sont pas à critiquer en tant que tels, bien au contraire, ont effectivement modifié les repères et l'univers symbolique. Nous sommes conscient, étant confronté professionnellement à cette réalité depuis des années, que les méthodes et les modalités de transmission du savoir littéraire se révèlent souvent inadéquates, qu'il faudrait les repenser, et que la temporalité de la lecture s'adapte mal à la rapidité et à l'immédiateté du contexte actuel. Loin de nous la prétention de donner des réponses à des problèmes aussi immenses, les réflexions contenues dans la première partie constituent un effort pour essayer d'éclairer, pour nous-même avant tout, la portée et la nature de ces problèmes qui concernent, nous en sommes convaincu, la société dans son ensemble. Notre réflexion se base sur la conviction que le récit est un besoin anthropologique essentiel qui répond à la nécessité, individuelle autant que collective, de se constituer et de se penser en tant qu'unité narrative. Cette unité, pour laquelle existe le terme d'identité et traité aujourd'hui avec une certaine suspicion, est une construction fictive, imaginaire, qui est toujours mouvante, métastable. Cette construction se réalise à travers des opérations de montage où les consciences rassemblent des éléments prélevés d'un "matériel" pré- et trans-individuel et constitué de modèles, d'exemplarités, de savoirs, d'autres récits, etc. Il s'agit d'un processus d'individuation et de singularisation auquel l'individu ne peut échapper, car de sa réalisation dérive et dépend la possibilité d'utiliser le pronom JE et le pronom NOUS. Ce processus constructif est régi par l'activité interprétative qui varie, comme nous l'avons déjà observé, selon les instruments et le cadre catégoriel dont les consciences disposent. C'est à ce niveau qu'intervient l'éducation et c'est à ce niveau que le savoir littéraire, parmi d'autres savoirs, assume sa fonction sociale éminemment politique.

La réflexion autour des mondes possibles que les récits littéraires mettent à disposition et la confrontation, la discussion autour de ces mondes avec d'autres lecteurs, constituent une façon privilégiée pour l'individu de se remettre en question, de remettre en question la réalité telle qu'elle est et d'imaginer éventuellement les manières pour la changer. C'est précisément la fonction que, comme nous le verrons, Italo Calvino attribue à la littérature, celle d'injecter des "anticorps" dans le tissu social, des "anticorps" qu'il faut entendre dans le sens général de "conscience critique". La littérature pourra exercer cette fonction si elle se montre capable de faire apparaître le rapport entre le monde des livres et la réalité, un thème qui est central dans son œuvre et qu'il développe dans un de ses derniers écrits (*Mondo scritto e mondo non scritto*). La première partie de ce travail, où le nom de Calvino ne figure presque jamais tout en hantant l'arrière-plan réflexif, entend justement tisser ce lien ; elle concentre l'attention sur quatre nœuds problématiques qui, dans l'ensemble, constituent les enjeux qui à notre avis agissent sur notre présent et qui sont centraux dans l'œuvre de Calvino. Notre réflexion s'articule selon quatre étapes qui traitent les points évoqués plus haut: le récit et la narration comme instance et besoin anthropologique essentiel (chap. 1) dans le processus d'individuation et de construction identitaire (chap. 2), qui s'effectue toujours en exerçant une activité interprétative (chap. 3) et que les individus, à travers les études et les savoirs littéraires, peuvent réaliser de manière plus réfléchie et autonome (chap. 4).

Avant de mieux motiver les raisons qui nous ont mené à choisir un auteur comme Calvino et d'explicitier le type de lecture qui en sera proposée, il nous faut ajouter encore quelques mots à propos du rapport entre "monde écrit" et "monde non écrit". Nous allons nous permettre ici de faire référence à du vécu personnel, car dans ce cas précis, ce vécu nous semble avoir une pertinence et une prégnance beaucoup plus générales. Alors que j'exerçais (et exerce encore) mon métier de professeur à l'Université de La Manouba en Tunisie, l'éclatement de la révolution tunisienne en 2011 m'a surpris durant une période où l'écriture de ce travail avait commencé et quand j'étais totalement immergé dans la lecture de romans et de récits de Calvino. La force de la réalité historique qui déferlait sur la vie

quotidienne, la violence des événements, la désorientation, la peur d'une partie des étudiants et la passion de certains autres, faisaient soudainement apparaître les cours de littérature, les lectures romanesques comme extrêmement évanescents. L'année d'après, quand les esprits étaient encore absorbés par le grand bouleversement social, l'Université fut submergée par l'occupation et l'extrémisme d'un groupe de salafistes, et la majorité des étudiants, tout en étant en désaccord avec eux, se montraient incapables de s'organiser et d'opposer des arguments théoriques à leur radicalisme. Les deux mondes, le monde réel, le monde non-écrit, et le monde de la littérature, le monde écrit, s'éloignaient de plus en plus au point de sembler inconciliables. Et pourtant... Et pourtant, malgré l'arrêt des cours et malgré le vide de pouvoir qui s'était créé, dans le rôle de professeur que mes étudiants continuaient à m'attribuer, venant chercher des conseils, des explications, et tandis que j'essayais moi-même de "rationaliser" les événements, c'étaient des lectures faites dans le courant de ma jeunesse et auxquelles je ne pensais pas depuis longtemps qui resurgissaient dans ma mémoire. Pour susciter des débats et pour essayer d'éclaircir leurs idées et les miennes, j'empruntais des arguments à Dino Buzzati, à La Boétie, à Machiavel, à Cesare Beccaria, à Calvino... Les deux mondes s'unifiaient à nouveau et les idées contenues dans ces livres se montraient pour ce qu'elles sont : des outils, des instruments qui offrent d'extraordinaires opportunités pour essayer de lire la réalité, aussi extrême fût-elle, et le fait d'en disposer est la condition pour mieux lui faire face.

Or, la valeur d'Italo Calvino, en plus bien entendu du "plaisir du texte", réside aussi, selon nous, dans le fait que ses œuvres et ses récits se prêtent particulièrement bien à être utilisés comme des instruments didactiques, comme des occasions pour soulever des débats, tout en étant de fait de grands exercices d'écriture. Ce qui est aussi très significatif, c'est son parcours peu commun et la vastitude de ses intérêts intellectuels. A travers ses écrits, il devient ainsi possible de revisiter non seulement certaines étapes historiques et politiques fondamentales du XX^e siècle, mais aussi les moments essentiels de la réflexion littéraire, philosophique et scientifique propres à cette époque. La lecture que nous

proposons est chronologique et elle privilégie l'approche thématique et actualisante en laissant plutôt aux marges l'analyse fondée sur les aspects structuralistes et combinatoires, sûrement présents, ou sur la dimension intertextuelle. Ce qui nous intéresse principalement, c'est en effet de relier les textes de Calvino à des problématiques actuelles et d'ailleurs, la critique qu'il adresse aux dynamiques de la production culturelle dans les *Lezioni americane* nous semble s'adapter parfaitement au contexte contemporain.

En lisant Calvino, nous avons interprété Calvino, et toute interprétation littéraire, si elle n'est jamais définitive, est toujours politique, au sens large du terme. La nôtre aussi l'est et, bien loin de vouloir cacher cette nature, nous la revendiquons, en essayant d'avoir la lucidité suffisante pour la reconnaître comme telle. Il nous semble donc nécessaire d'admettre que nous avons rejeté les lectures qui font de Calvino un apôtre du postmodernisme, non seulement parce que, selon nous, ce rapprochement ne vaut que pour certains aspects de sa poétique et non en termes d'une adhésion théorique ou idéologique à ce même courant, mais aussi parce que cette vision est contraire à celle que nous essayons de défendre. Une lecture de Calvino exactement opposée à la nôtre est, par exemple, celle proposée par Arturo Mazzarella, que nous allons présenter synthétiquement dans le but principal de mettre en évidence les conséquences politiques et la conception de la littérature qu'une telle lecture implique.

Dans un essai titré *La rete della scrittura*¹, Mazzarella commence son ouvrage en exprimant des idées que nous partageons entièrement : l'idée que la crise des études littéraires est due, en grande partie, à ses méthodes d'enseignement, et l'idée que le type de "réalité virtuelle" réalisée par les nouvelles technologies n'est nullement incompatible avec la littérature, bien au contraire. Il montre, à juste titre, une étroite convergence entre le virtuel, comme dimension parmi les plus spécifiques de l'univers digital, et la virtualité que la narration littéraire a, en quelque sorte, toujours mise en œuvre. Après l'énonciation de ces idées, toutefois, Mazzarella utilise les textes de Calvino, et en particulier des

¹ A. Mazzarella, *Le rete della scrittura*, Turin, Bollati Boringhieri, 2008.

œuvres telles que *Palomar* et *Le città invisibili*, pour reposer les convictions classiques du postmodernisme et du mythe technophile : la dissolution de l'identité et la prolifération dissipative des points de vue ; l'annulation de l'espace physique avec ses limites et ses frontières au nom d'un hyper-espace ubiqué sans linéarité. Pour montrer que cette condition correspond à la réalité effective et concrète du monde actuel – du monde "vrai" et non pas virtuel cette fois –, Mazzarella s'appuie sur la panoplie désormais classique des auteurs ayant théorisé cette perspective, et dont les thèses seront critiquées au cours de notre travail. Aux références théoriques et philosophiques, où apparaissent les noms de premiers auteurs ayant formalisé la conception technologique de l'hypertexte, tels que Landow ou Bolter, et les auteurs qui prophétisent l'avènement de l'intelligence collective, Pierre Lévy en particulier, Mazzarella associe une liste d'écrivains qui auraient su comprendre et représenter cette nouvelle réalité dans leurs romans. Calvino serait justement l'un des auteurs parmi les plus grands et le plus représentatif de cette liste. Selon Mazzarella dans *Palomar* on peut lire la dissolution de l'identité et du point de vue, dans *Le città invisibili* la dissolution de l'espace et du temps linéaire, et dans les *Lezioni americane* la perspective théorique qui accompagne cette vision.

La dissolution de l'identité que *Palomar* met en scène signifie, pour Mazzarella, « *quella smaterializzazione dell'identità che caratterizza una società della conoscenza oramai estesa su scala globale.* » (p. 55) La dématérialisation de l'identité serait le royaume de la liberté, et cela parce que: « *Perdere e ritrovare il proprio presente e, insieme, il proprio passato significa rimodellare in qualsiasi momento la propria identità, simulare tragitti esistenziali mai vissuti e non per questo privi di realtà.*» (p. 80) Parallèlement, la dissolution de l'espace matériel et linéaire, que *Le città invisibili* représentent, signifie l'avènement de l'hétérotopie, c'est-à-dire l'avènement d'un espace vide et « *modulabile in assoluta libertà.* » (p. 90) Désormais, affirme-t-il, le temps a perdu sa traditionnelle direction téléologique, en renonçant à tout présumé d'évolution ou de développement, et c'est donc l'espace qui a élargi indéfiniment ses limites, en regagnant la ductilité et la plasticité auparavant opprimées par les hypothèques progressistes.

Or, la première impression est que Mazzarella vit dans un monde qui n'est pas le même que celui dans lequel nous vivons. En commençant par l'espace, nous ne voyons nullement un monde où l'espace est modulable à plaisir, bien au contraire. Nous voyons un monde où les corps d'une grande partie de la planète n'ont jamais eu autant de difficulté pour se déplacer, où dans plusieurs endroits du monde des murs s'érigent pour séparer des peuples et où des milliers d'individus meurent en essayant de traverser une mer, la Méditerranée, qui pendant des siècles et des siècles a été parcourue sans problèmes. Également, par rapport à l'identité, nous ne voyons pas des individus et des jeunes heureux qui imaginent en toute liberté de multiples parcours possibles de vie, mais des consciences qui souffrent parce qu'elles n'arrivent pas à se projeter dans le futur et qu'elles se sentent enfermées dans un présent où c'est la contingence pure qui règne souveraine.

En dépit des profonds changements qui caractérisent le parcours de Calvino, et que dans la deuxième partie de notre travail nous essayons de mettre en évidence, il nous semble pouvoir affirmer que des constantes importantes traversent toute son œuvre. Parmi celles-ci, l'idée d'une littérature comme instrument de connaissance, comme moyen pour intervenir et agir dans la réalité, et la nécessité de relier le monde écrit au monde non écrit. Mazzarella anéantit cette différence, efface la distinction nécessaire entre réel et virtuel, entre la réalité en acte et la réalité en puissance, privant ainsi l'imagination de tout son pouvoir créatif et émancipateur. Dans son essai, Mazzarella assimile l'œuvre littéraire aux jeux-vidéos, en disant que :

i videogame aiutano la letteratura a ritrovare la propria identità [et que] Dove la libertà regna sovrana, come in ogni spazio o dispositivo immateriale, si può anche uccidere e morire senza diventare per questo né carnefici né vittime ; né tanto meno eroi [...] Basta mantenere la neutralità del punto di vista, e seguire la parabola delle immagini che appaiono e si dileguano. Basta essere consapevoli che "niente è vero e niente è falso". (p. 112, 104)

Or, sans avoir rien contre les jeux-vidéos, nous croyons qu'il s'agit de deux genres de choses incomparables, et cela à plusieurs niveaux. D'abord parce que le jeu et la lecture impliquent des activités cognitives et un exercice de l'imagination et de l'interprétation assez distincts, mais surtout parce qu'un jeu-vidéo est

forcement un objet qui amuse mais qui se flétrit après l'usage, alors qu'un texte littéraire peut conserver dans le temps sa force évocatrice. Un texte littéraire, à la différence de ce que Mazzarella semble croire, nous conduit à prendre position, à débattre, à interpréter, tandis que dans le cas d'un jeu-vidéo toutes ces activités ne s'exercent pas.

Dans la lecture de Calvino que nous proposons dans la deuxième partie de notre travail, les idées de Mazzarella que nous venons d'examiner ne trouvent pas de place. En suivant un parcours que nous avons conventionnellement partagé sous la notion d'engagement, nous essayons de montrer que, malgré les changements, Calvino attribue toujours une fonction éminemment politique à la littérature et à la narration et que le regard critique par rapport au magma indifférencié de l'objectivité, contenue dans ses premiers textes, se représente aussi, et peut-être de manière encore plus accrue, à la fin de son parcours. Après un premier chapitre qui vise à donner une vision d'ensemble et qui caractérise, à travers la figure du labyrinthe, la tentative constante de la part de Calvino de lire la réalité et de la représenter dans une mappe, dans une forme narrative, les trois chapitres suivants considèrent trois phases de sa production. Trois phases qui indiquent aussi trois type d'attitude face au monde : l'engagement militant et une conception de la narration qui, malgré les multiples réserves, on peut considérer réaliste (chap. 2) ; la désillusion idéologique, qui comporte la sortie du Parti Communiste, mais qui est toutefois caractérisée par la confiance de pouvoir maîtriser le labyrinthe à travers des structures narratives (chap. 3), et puis la dernière période où c'est par contre le labyrinthe et la complexité du monde qui semble gagner contre toute volonté gnoséologique de compréhension (chap. 4).

Première partie

La mesure et le démesuré : le récit et l'interprétation

CHAPITRE PREMIER

Récit et narrations dissipatives

Eppure è vero che non si prosegue la lotta contro lo stato di cose presente se non si è ispirati da una qualche narrazione.

Wu Ming

La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita.

Italo Calvino, *Lezioni americane*

1. Fin du récit, fin de la littérature?

Walter Benjamin avait-il raison de dire que « *l'art de raconter touche à sa fin [et que] la faculté d'échanger nos expériences - une faculté qui paraissait la mieux assurée de toutes et qui nous semblait inaliénable - nous fait maintenant défaut¹* »? Benjamin pense spécialement à la narration comme pratique de

¹ W. Benjamin, *Le narrateur*, dans *Rastelli raconte... et autres récits*, tr. fr. de Maurice de Gandillac, Paris, Seuil, 1987, p. 145-147. [Dans une traduction plus récente (W. Benjamin, *Œuvres*, vol. III, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000), le titre de ce texte important de Benjamin devient *Le conteur*, pour éviter le télescopage avec le sens du mot « narrateur » en narratologie.]

l'échange oral et à deux figures archétypales de conteurs auxquelles tout narrateur doit sa consistance vitale: le marin commerçant et le paysan sédentaire. Deux figures qui, sur le plan existentiel, sont très éloignées, voire même opposées, mais qui s'interpénètrent lorsqu'il s'agit du bouillon primordial à partir duquel peut surgir toute narration. En effet, c'est comme si l'un, le marin, nous transmettait une narration qui nous présenterait l'espace, et l'autre, le paysan sédentaire, une narration qui nous raconterait le temps. Le marin nous permet de visualiser ce qui est ailleurs dans le monde et le paysan ce qui était dans le passé. Espace et temps, distincts et inséparables, qui se condensent et se contractent, sous forme de langage, dans des unités - des récits - ayant la capacité de créer, à partir du flux indifférencié des événements et des "choses de la vie", une cohérence et un ordre communicables, autrement dit des unités dotées d'une organisation narrative. En recourant à l'usage métaphorique très récurrent dans la pensée contemporaine du terme "entropie", emprunté à la physique, nous pourrions dire que le récit a, parmi ses propriétés, celle de produire des processus néguentropiques qui luttent contre la tendance naturelle à l'entropie, c'est-à-dire à la désorganisation absolue. Une définition très efficace de cette fonction du récit, qui comme nous le verrons n'est pas la seule, nous est proposée par le philosophe espagnol Santiago Alba Rico, qui voit dans le récit une « *unité de mesure* » capable de donner une forme, et donc une mesure, à l'infiniment grand et à l'infiniment petit, à l'infiniment loin et à l'infiniment proche, dans l'espace comme dans le temps².

Pour anticiper l'ordre des idées que nous exposerons ci-dessous, disons que le récit, compris dans son acception générique comme dimension narrative, est une catégorie totalisante car elle peut être utilisée pour décrire la condition essentielle de notre horizon vital. Le récit, en effet, n'est pas uniquement le diaphragme essentiel à partir duquel nous avons accès aux contenus du monde, mais aussi la structure qui organise notre vie mentale: c'est en narrativisant que nous donnons un sens aux événements de notre vie. Attribuer une valence aussi élargie au terme "récit" a toutefois comme conséquence immédiate qu'il devient

² Santiago Alba Rico, *Leer con niños*, Madrid, Mondadori, 2007, p. 53.

effectivement difficile d'énumérer toutes les propriétés et les fonctions qui lui sont propres. Yves Citton a donc parfaitement raison de souligner que « *nul n'est encore parvenu à déterminer ce que peut un récit*³ ». A un niveau aussi élargi, il ne reste rien à ajouter à la définition esquissée par Paul Ricœur, qui conçoit le récit, c'est-à-dire la faculté générique de "mise en intrigue", comme un travail, « *une œuvre de synthèse*⁴ » dont le but est de schématiser et d'unifier le flux du réel, qui est en soi multiple, dispersé et hyper-complexe. Ce travail de synthèse narrative caractérise presque entièrement notre activité mentale car c'est surtout en termes d'enchaînements narratifs que nous conservons le passé, c'est-à-dire comme rétention du flux vécu, et que nous nous projetons dans le futur, comme imagination de parcours et de mondes possibles. Sur la base des considérations de Ricœur, Citton observe donc, très justement, que, à ce niveau « *les histoires qu'on se raconte [le récit intérieur] fonctionnent bien comme des machines à orienter nos propres flux de désirs et de croyances*⁵ », ce qui veut dire que les récits agissent aussi comme "pro-grammes d'actions". Il est cependant clair que, conçu de cette manière, le récit est effectivement une "faculté" absolument inaliénable de la condition humaine, il lui est "essentiel" tout autant que la faculté langagière, de laquelle d'ailleurs, il peut difficilement être distingué. L'hypothèse d'une fin éventuelle du récit est donc, par conséquent, à écarter car cela impliquerait l'effondrement total de toute liaison significative et communicationnelle avec le monde et, en même temps, l'impossibilité de nous percevoir comme des sujets dotés d'une unité temporelle.

Cela signifie-t-il que la crainte de Benjamin est complètement insensée ? Certes non, cela voudrait plutôt signifier que, à l'intérieur de la dimension narrative, il y a plusieurs formes, plusieurs types de récits et que, effectivement, certaines formes peuvent disparaître et que d'autres, toutes nouvelles, peuvent se constituer. Ainsi, depuis Lyotard par exemple, beaucoup d'analystes et d'observateurs considèrent que l'époque contemporaine est caractérisée par la fin

³ Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010, p. 77.

⁴ P. Ricœur, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Seuil, 1983, p. 9.

⁵ Y. Citton, *op. cit.*, p. 74.

des "grands récits", c'est-à-dire des histoires ou des synthèses prétendant à la totalité. Et si cette description n'est pas acceptée à l'unanimité, on rencontre beaucoup moins d'objections à l'idée selon laquelle, dans les sociétés anciennes, à partir d'un passage historique spécifique et suite à la naissance de l'écriture et au développement des pratiques technico-scientifiques, le récit mythique meurt, ou du moins perd ses prérogatives traditionnelles, et d'autres formes de récit, telles l'Histoire et la littérature, surgissent. Ces exemples sont suffisants pour reconnaître que, si, comme phénomène général, la dimension narrative ne peut pas cesser d'être un cadre existentiel fondamental de notre vie, il est vrai par contre que des formes historiques ou culturelles du récit peuvent mourir ou se transformer et d'autres apparaître.

La crainte de Benjamin n'est donc pas insensée, mais le récit dont il décrit la fin n'est pas simplement une forme particulière de récit: pour Benjamin c'est l'essence même, la matrice originelle à partir de laquelle toute autre forme de récit se génère. Sa mort lui a été infligée d'abord par le roman qui, par le biais de l'imprimerie, transforme ce qui était une pratique collective, l'art de conter, en un objet. Le roman est en effet inséparable du livre, lequel se produit et se consomme dans la solitude de l'acte individuel d'écriture/lecture. Le roman signe ainsi la fin de « *l'aspect épique de la vérité, qui est la sagesse*⁶ » et que Benjamin identifie avec le fait que le récit, dans sa configuration originelle, était constitué par des histoires ayant une morale, tandis que « *ce qui est au centre de tout roman est le "sens" d'une vie*⁷ ». Sur ce point, Benjamin partage et reprend, en réalité, les idées que Lukács avait formulées dans sa *Théorie du roman*: avec la modernité se brise l'unité organique entre l'homme et le monde, les récits porteurs d'un sens général, d'une morale, disparaissent et ce qui reste est la vie pure, dans sa brûlante contingence ; le roman n'est que la tentative, destinée à l'échec, de reconstituer l'unité perdue et de donner un sens à l'existence.

De manière plus radicale que le roman, ce qui donne le coup fatal au récit

⁶ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 150.

⁷ *Ibidem*, p. 166.

est toutefois, selon Benjamin, cette forme nouvelle et puissante de communication qu'est l'information, et qui d'ailleurs, observe-t-il, met en crise le roman lui-même. L'information est à l'opposé de l'art de raconter parce qu'elle n'a de la valeur que le temps de sa nouveauté, elle se consomme, alors que le récit ne se dépense pas, au contraire, il tire sa force justement de sa répétition. Les récits sont mémorables, ils sont faits pour se graver durablement dans la mémoire, pour faire bourgeonner à chacune de leurs répétitions le noyau de cette vérité épique qu'ils contiennent en germe. Les informations, par contre, nous ne les retenons pas, une fois vieilles, elles n'ont plus aucune vérité à véhiculer et même récentes, elles se ressemblent toutes, n'ont rien d'extraordinaire ni de merveilleux : « *Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables*⁸ ».

Ces brefs commentaires autour du *Narrateur* ne suffisent certainement pas à rendre compte de la pluralité des thèmes que Benjamin soulève, mais nous permettent, par un saut spatio-temporel, de relier son idée sur la mort du récit aux propos qu'à la fin des années 80' Paolo Volponi fait prononcer à un des personnages du roman *Le mosche del capitale*:

Cosa succede alla città, alla società, agli uomini dell'industria ? Che cosa si può raccontare di loro ? Niente. Non c'è niente da raccontare. Non si racconta più. [...] Non c'è proprio niente da raccontare. Non c'è più Madame Bovary. Ci sono le categorie sessuali, i prodotti farmaceutici, letterari, cinematografici, dietetici, comportamentali, obbligativi. [...] I giocatori, i ribelli, gli assassini, i pescatori, i ricchi, gli avari, gli incapaci, sono ormai a milioni, tutti uguali nel mondo. Che cosa varrebbe più raccontare qualcosa di mio ? Non sappiamo esattamente tutti come vive, pensa, ama, parla Rothschild ? E come fa i suoi soldi ? [...] Non sa già, lei, cosa farà domani per prima cosa il presidente del consiglio nel suo gran palazzo ? Tutto ciò ch'è sconosciuto è fuori, e non conta. E anche questo non si può raccontare, se non si sa chi, cosa, dove e come è, come agisce. Il racconto è finito. La narrazione, se vuole, è il bancone del supermercato⁹.

Entre le *Narrateur* et le *Le Mosche del capitale* il y a un intervalle exact de cinquante ans, une période durant laquelle le déclin du roman, que Benjamin voyait encore de manière embryonnaire, est devenu, pour Volponi, un fait

⁸ *Ibidem*, p. 152.

⁹ P. Volponi, *Le mosche del capitale* (1989), Turin, Einaudi, 2010, p. 166-167.

accompli. Contre le pessimisme de l'un et de l'autre, on pourrait faire valoir les observations de Ricœur qui, en se référant directement au *Narrateur*, reconnaît, avec Benjamin que « *nous sommes les témoins – et les artisans – d'une certaine mort, celle de l'art de conter, d'où procède celui de raconter sous toutes ses formes.* », mais qui ajoute aussi qu'il faut

malgré tout, faire confiance à la demande de concordance qui structure aujourd'hui encore l'attente des lecteurs et croire que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir. Car nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture où l'on ne saurait plus ce que signifie raconter¹⁰.

Pour les raisons que nous avons anticipées et que nous essayerons de mieux expliciter par la suite, la fonction narrative est absolument inaliénable de la condition humaine et donc, dans ce sens, les observations de Ricœur nous semblent incontestables. Il est toutefois également incontestable qu'une grande partie de la réflexion contemporaine ne fait qu'insister et débattre sur la fin ou alors la crise profonde de plusieurs formes de narration et que cette thèse, vraie ou supposée, mérite d'être prise en considération. Fin des grands récits, fin de l'Histoire, fin de la littérature, notre présent semble se distinguer par une perte ou une réduction drastique de la dimension narrative qui avait caractérisé les époques précédentes. On peut sans doute objecter qu'il y a un aspect paradoxal dans cette thèse, car avec le cinéma, la télévision et les nouvelles technologies communicationnelles, la contemporanéité est marquée par une prolifération et non pas une réduction des modalités et des situations narratives. Cela est peut-être plus vrai encore pour ce qui concerne la littérature car le nombre de romans, d'histoires ou de récits publiés ou circulant en ligne n'a jamais été aussi important. Il apparaît donc évident que la fin ou la crise de la littérature, qu'elle soit vraie ou hypothétique, ne peut assurément dériver d'un problème d'ordre quantitatif. D'autre part, si la crise doit être pensée en termes de qualité, la question s'impose, très complexe et difficile à résoudre, de définir précisément la ligne de démarcation séparant les objets littéraires dignes de ce nom de ceux qui ne le sont

¹⁰ P. Ricœur, *Temps et récit*, 3 tomes, Paris, Seuil, 1985, tome 2, p. 57-58.

pas. Il convient en effet de préciser que le débat autour du déclin de la littérature, davantage que celui à propos de la crise de la narration, est centré sur la fonction sociale qu'elle doit ou peut encore avoir, sur le statut de la littérature comme domaine du savoir et sur l'appareillage scientifique et critique qui devrait légitimer un tel savoir. Par rapport à la littérature, un autre aspect paradoxal est dû au fait que, tandis qu'elle semble avoir perdu sa traditionnelle position de prestige au sein du savoir, d'autres disciplines - la médecine, les sciences juridiques et politiques, la sociologie - s'approprient certains de ses concepts, celui de narration en particulier, et parfois même ses méthodes d'analyse.

En procédant par étapes et sans la moindre prétention de donner des réponses résolutes aux questions, immenses, que nous venons de soulever, nous essayerons d'esquisser le cadre théorique à l'intérieur duquel de telles questions peuvent, selon nous, être abordées. Après une première étape où la faculté narrative sera analysée dans une perspective générique, disons phénoménologique, et donc sans en considérer les spécificités historiques, suivra une deuxième étape dédiée à la narration dans le contexte actuel et, pour finir, une dernière étape centrée, en particulier, sur la narration littéraire. Dans ce premier chapitre, nous traiterons surtout de la narration dans le sens général du terme. Les problèmes du contexte actuel et de la narration proprement littéraire, par contre, n'y seront traités que marginalement car le premier sera un argument récurrent des chapitres suivants et le deuxième, lié à celui de l'interprétation du texte littéraire, fera l'objet du dernier chapitre.

2. Les récits comme actes performatifs

Si d'une part, comme Citton le suggère, à la question de savoir ce qu'un récit peut déterminer en termes de croyances, de désirs et même de comportements, nul n'est jamais parvenu à donner une réponse exhaustive, il est vrai aussi, de l'autre, que depuis la nuit des temps humains, nul n'a jamais douté du "pouvoir" et de la force contenus dans les récits que l'humanité se raconte. Fondamentalement, le

"pouvoir" d'un récit réside dans le fait d'être, en soi, un acte constructeur, et cela dans le sens qu'il crée et configure un monde, il fait naître ce que, en utilisant la terminologie de Wittgenstein, on pourrait appeler une "forme de vie". De ce point de vue, il est possible de voir une certaine similitude entre le récit et les actes de parole performatifs décrits par Austin. Le rapprochement entre le discours littéraire et la théorie des actes du langage a d'ailleurs été avancé par plusieurs auteurs, mais cette similitude peut être élargie au récit en général. En effet, de manière similaire aux énoncés formés par des verbes tels que "saluer, promettre, remercier, condamner", et d'autres semblables, qui tous ont en commun de ne pas pouvoir être considérés selon le critère vrai/faux puisqu'ils ne sont pas des propositions véhiculant une description du monde, les récits expriment une réalité qui n'est ni vraie ni fausse et qui dépend uniquement de leur acte d'énonciation. Ainsi, par exemple, si Blanche-neige ou Sinbad le marin sont bel et bien réels, c'est seulement en vertu du fait que leur existence a été, un jour, énoncée dans un récit. Comme les actes de langage performatifs, qui à travers leur énonciation génèrent une forme, un état du monde, les récits aussi créent des mondes, vraisemblables ou totalement fantastiques peu importe, par une force qui leur est propre. Ils sont "créatifs", au sens littéral du mot, et c'est d'ailleurs aussi pour cette raison que les récits littéraires sont considérés comme un produit artistique. Cette "créativité narrative" fait immédiatement penser à un acte productif libre, autonome (terme qui, comme l'entend l'origine grecque, indique une entité – individu ou État – qui se donne sa propre loi) et dont le produit est un objet formé par un ensemble de mots qui peuvent aussi se référer à une réalité inexistante. Pour la même raison, on serait donc tenté de penser que cette "autonomie narrative et langagière", qui crée son propre référent, est par conséquence un acte totalement autoréférentiel et infondé. La considération n'est pas complètement fausse, mais à cela il faut aussi ajouter que c'est justement de cette autonomie et de ce statut autoréférentiel que les récits tirent leur force et leur pouvoir. D'ailleurs, même les actes performatifs sont, à plusieurs égards, nettement autoréférentiels. Comme Terry Eagleton le constate en citant Émile Benveniste, le fait est indéniable que, dans des énoncés tels que "je promets" ou "je jure", «*la*

parole jure sur elle-même, elle devient, elle-même, l'événement fondamental». Mais cela ne doit pas nous faire oublier pour autant, ajoute-t-il, que des actes langagiers et autoréférentiels de ce genre, «*peuvent engendrer des transformations profondes dans le monde, en déterminant des changements transcendants et en produisant des effets tangibles* ». C'est d'ailleurs à travers un mélange de récits et de simples énoncés performatifs qu'au cours de l'Histoire «*se sont bâties des fortunes [ou même des États, ajouterons-nous], que se sont célébrés des mariages pour la vie ou que Hitler a pu conquérir la fidélité de millions de personnes*¹¹ ».

Nous disions qu'un récit peut être décrit comme un acte de langage performatif, formé en grand partie par des signes autoréférentiels qui sont rassemblés dans une forme unitaire, une forme de vie, par l'activité créatrice et autonome d'un locuteur. Nous disions aussi que, à condition de ne pas oublier son éventuel pouvoir concret et effectif, l'idée de considérer cet acte comme autonome et infondé n'est pas complètement fautive, car c'est justement cette absence de lois et de fondements qui nous fait dire qu'un récit est un "artefact", c'est-à-dire le résultat d'une créativité productive. Il faut maintenant préciser qu'il serait toutefois erroné de penser que l'autonomie créatrice est absolument inconditionnée ou que la dimension autoréférentielle est totale. Cela pour de multiples raisons, mais avant tout pour celle, évidente, qu'aucun récit n'invente les signes dont il est constitué. Il se sert toujours d'une langue qui lui préexiste et il est donc contraint de respecter, pour être compréhensible, une syntaxe et un ordre symbolique de référence qui sont partagés avec une communauté de parlants. L'autonomie conditionnée du récit est due aussi au fait que, étant une unité vitale, une forme de vie, un récit peut aussi mourir, c'est-à-dire tomber dans l'oubli et disparaître. Un récit ne garde son élan vital que s'il est alimenté, réactivé et répété à chaque fois,

¹¹ T. Eagleton, *The Event of Literature*, Londres, Yale University Press, 2012, p. 138. Nous avons librement traduit ce passage: «*There is a similar ambiguity at work in linguistic performatives like 'I swear' or 'I promise'. In one sense, these are purely self-referential phrases – autonomous verbal acts which do not denote a referent. In such a context, to adopt a phrase from Emile Benveniste, 'the word swears on itself, it itself becomes the fundamental fact'. Yet such performative acts, as I have suggested already, can also be powerful interventions in the world, accomplishing momentous changes and producing tangible effects. It is through their peculiar force that fortunes are made, lifelong marriages contracted and pledges to serve the Führer sealed.* »

faute de quoi il s'évapore en fumée – mais les facteurs qui rendent possible, ou au contraire inhibent sa réactivation ne se trouvent pas (du moins pas majoritairement) dans le récit, qui donc dépend pour vivre de circonstances qui lui sont externes.

Parmi les objections éventuelles que l'on pourrait avancer à ce que nous venons d'exposer, deux en particulier méritent d'être prises en considération. Il s'agit de deux objections radicales qui, dans un esprit disons déconstructiviste, se basent sur la dimension autoréférentielle et non-fondée du récit pour en conclure que toute prétention d'en décrire les caractéristiques, forcément élaborée à partir de catégories et de principes stables, est vouée à l'échec. La première objection pourrait par exemple rappeler que, même si on fait dépendre le récit d'un cadre normatif qui lui préexiste, en réalité, le problème de l'absence de fondements reste identique car toute syntaxe et tout ordre symbolique sont, à leur tour, absolument arbitraires et ne se fondent sur rien. Mais un argument de ce genre, plus qu'une objection, nous semble énoncer une vérité triviale, équivalente à dire que la vie, même celle biologique, n'est régie par aucun fondement logique et nécessaire, ou que notre perception sensorielle du réel, en tant qu'êtres humains, est déjà une modalité spécifique d'interpréter le monde. Une vérité de ce genre est triviale parce qu'elle ne fait que constater que, avant la vie, avant la production générale des innombrables formes de vie – biologiques ou non: un éléphant, un géranium, une langue, un récit, un ordinateur –, il n'y a rien. Savoir cela ne rend pas la vie, dans toutes ses différentes formes, moins effective. Au contraire, avoir pleinement conscience qu'il n'y pas de principes logiques révélés derrière la dynamique productrice de formes de vie, nous montre que les différentes formes expriment, en étant autonomes, un pouvoir créatif, même si c'est, à chaque fois, selon des modalités spécifiques. Ce pouvoir créatif sera de fait d'autant plus important que la forme de vie créée sera davantage autonome et autoréférentielle, c'est-à-dire libre de contraintes ou de normes rigides pour la déterminer de l'extérieur. Sans qu'on puisse jamais postuler une autonomie absolue, il apparaît clairement qu'un récit, observé en tant que forme de vie unitaire, exprime assurément plus de pouvoir créatif que celui mobilisé pour fixer la forme de l'œuf ou celle d'une

brosse à dents sortie de l'usine. L'autoréférentialité est un aspect qui caractérise l'ensemble de notre univers symbolique et langagier – il n'y a pas de fondements, externes à ce même univers, qui fondent la correspondance entre les formes symboliques et le réel car ces mêmes formes, en formalisant le réel, en quelque sorte le constituent aussi. De là dérive leur pouvoir performatif, qui s'exprime de manière exemplaire dans les sciences mathématiques, un savoir autoréférentiel par définition et pourtant extrêmement puissant sur le plan pratique et performatif. Même si c'est à un niveau différent, un récit peut avoir des propriétés semblables: être également autoréférentiel et avoir un grand pouvoir performatif, en particulier lorsqu'il devient la source et en même temps la preuve du fondement, comme c'est le cas pour le mythe et la religion, mais en général lorsqu'il met en forme, et donne vie à des mondes imaginaires ou possibles. C'est à ce niveau-là qu'un récit peut exprimer tout son pouvoir car il se transforme en un vrai principe actif qui trace des parcours d'action, individuels et collectifs, et détermine, dans une perspective large, la construction effective d'un monde. Paradoxalement, nous pourrions dire que, si l'on doit reconnaître, comme la pensée contemporaine l'affirme presque unanimement, que la seule donnée authentique réside dans le fait que la majeure partie de ce que nous appelons "le monde" est une construction fictionnelle – c'est dès lors la raison pour laquelle nous devrions voir dans les récits la forme la plus authentique dont nous disposons pour essayer de comprendre et agir dans le monde.

Une autre objection, plus directement liée à la description du récit en termes d'acte performatif, mais toujours dans le même esprit déconstructiviste, pourrait faire remarquer que même la distinction entre actes de langage constatifs et actes performatifs est, en réalité, assez problématique. Non seulement parce que, comme Austin lui-même l'a reconnu, leur différence dépend souvent uniquement du contexte, mais, plus fondamentalement encore, parce que tout acte de parole, dans son moment originaire, est un acte totalement performatif et jamais constatif. Même dans ce cas, l'argument n'est pas faux, mais la distinction ne prétend pas "fonder" ce qu'elle distingue, elle se limite à décrire un état de fait, et tout comme nous continuerons à faire la différence entre une rose et une marguerite, de la

même manière nous continuerons à différencier un acte comme le récit du *Chaperon Rouge* d'un autre qui nous annonce, par exemple, la température de la journée ou qui nous informe sur le trafic routier. Cette distinction n'est pas une catégorie conceptuelle fictive qui viendrait se superposer à une réalité qui est, en soi, indifférenciée, car elle intervient après-coup, après l'origine, lorsque la différence est déjà constituée. C'est à partir du déjà-là du monde qu'elle constate que les actes de parole ne sont pas tous similaires puisqu'ils peuvent générer, dans les communautés des parlants, des attitudes, des comportements et des réactions distinctes. Dans ce cas, la distinction catégorielle entre constatatif et performatif est, de fait et de droit, descriptive, et aucune critique nous montrant que, au fond, toute description des choses est une interprétation, ne pourra jamais modifier notre habitude mentale à distinguer, dans les actes de parole et dans les discours, ce qui est vécu comme normatif, comme explicatif, comme descriptif ou comme narratif. Même si nous savons que ce partage des choses n'a rien de définitif et que les catégories fonctionnent comme des filets aux mailles très larges, où beaucoup des choses peuvent s'immiscer, cette habitude mentale ne peut pas changer parce qu'elle nous est nécessaire pour vivre et pour nous orienter dans le monde.

C'est donc en termes d'utilité heuristique et pragmatique que nous jugeons valides la distinction entre actes constatifs et performatifs et la similitude proposée entre ces derniers et le récit. Nous devons toutefois prendre en considération un élément qui réduit, sans pour autant l'éliminer, la capacité descriptive de cette similitude. Les actes de parole dont nous parle Austin sont des événements langagiers très circonscrits dans le temps, se finalisant souvent en une seule phrase. En outre, la condition pour qu'un acte performatif soit efficace et qu'il puisse donc produire un effet tangible sur le monde, est que l'intention et/ou le sens de l'énonciation, soient compris clairement. Or, il va de soi que l'efficacité d'un récit ne peut pas être jugée dans les mêmes termes. D'abord parce que les "effets" d'un récit peuvent se manifester à très long terme, voire après des millénaires, et diverger largement des effets voulus ou prévus au moment de son énonciation. Et puis, en général, parce que, pour ce qui est du récit, nous ne pouvons jamais établir une correspondance exacte entre l'intention signifiante

contenue dans son l'énonciation et le sens qui lui est attribué dans la réception.

En tenant compte de ces limites, nous pouvons désormais mieux formuler notre définition: un récit est un acte de parole dont la particularité est de générer un objet, aux propriétés performatives, qui, comme une forme de vie, s'autonomise du contexte dans lequel il a surgi et initie une vie propre. La notion de "forme de vie", en effet, implique l'idée d'un dynamisme, d'un parcours vital, qui est un aspect central du récit et dont le concept "acte de parole", en revanche, ne peut rendre compte. Comme nous le disions, un récit a des propriétés performatives non seulement parce qu'il crée son propre contenu significatif, mais aussi parce qu'il peut opérer des transformations profondes dans la réalité empirique. Par contre, ce qu'aucune description ne pourra jamais sceller dans des catégories ou dans des principes valables dans l'absolu, c'est la possibilité de prédire quelle sera la durée de vie d'un récit, de savoir si et pour combien de temps son contenu restera dans la mémoire des individus. Ce qui semble se soustraire à toute prédictibilité, c'est en effet la prévision du comportement qu'un récit donné adoptera, la possibilité de déterminer par avance jusqu'où s'étendront ses rayons d'action, dans le temps comme dans l'espace. Cette relative indétermination n'est pas une limite, mais bien plutôt ce qui donne au récit sa force, une force qui est potentielle et qui ne peut devenir effective que si une volonté externe, un individu ou une communauté de parlants, prête attention à cet objet symbolique et autoréférentiel qu'est ce récit en particulier. Une fois "lancé", le récit peut, par la suite, exercer sa force "magique" et pénétrer dans les consciences pour y injecter des formes qui, à leur tour, imprègnent, forment et dans certains cas formatent ces mêmes consciences, parfois pendant plusieurs générations.

Les différents aspects descriptifs que nous avons exposés jusqu'à présent se réfèrent aux propriétés d'un récit observé en tant qu'objet phénoménal, et donc dans une perspective visant à comprendre les effets généraux que son existence génère ou peut générer dans le monde, en imprégnant les consciences et en préfigurant des parcours d'action individuels ou collectifs. Rien n'a été dit, par

contre, à propos des caractéristiques internes, de la structure, qui nous fait reconnaître qu'un objet particulier, langagier et symbolique, doit être classé sous la catégorie de "récit". Bien que formulée parfois de manière différente, la question de savoir de quoi au juste le terme "récit" est le nom a occupé la pensée occidentale depuis ses origines. A plusieurs égards nous sommes encore débiteurs, d'ailleurs, des critères établis par Aristote dans sa *Poétique*. Au siècle dernier, la question a pris une ampleur énorme, donnant vie à une série importante d'écoles et de programmes de recherche centrés sur la question de la narration, du récit. En passant du formalisme au structuralisme et à la narratologie, pour arriver au post-structuralisme ou au postmodernisme, et en grande partie aussi à ce domaine de recherche, développé surtout dans les pays anglophones, que l'on appelle *postcolonial* et *cultural studies*, c'est toujours le récit que l'on cherche à "dé-finir" ou à "dé-construire". Les raisons de cette focalisation sur le récit sont multiples, mais on ne manquera pas d'observer qu'elle survient dans une phase historique où, en même temps, on annonce de plusieurs horizons à la fois la crise de plusieurs formes de récit, voire l'incapacité nouvelle à raconter. L'apport de cet énorme travail théorique est sans doute indéniable et tout au long de ce travail nous serons amené à faire référence à certains de ses acquis. Pour l'instant, la question qui nous intéresse est encore celle de comprendre non pas la structure ou le contenu du récit, mais les différentes manières dont les récits se comportent et fonctionnent dans le milieu social, et donc plutôt que le récit en tant qu'objet, le récit en tant que processus et pratique.

Nous disions qu'une réflexion de ce genre est destinée à ne jamais trouver de réponses définitives et qu'elle ouvre sur un horizon d'indétermination qui restera indépassable, car il est impossible d'établir à l'avance une relation univoque entre le contenu ou les intentions significatives d'un récit et le sens, l'interprétation ou même la valeur qu'à ce même récit on attribue dans la réception. Si cela est en grande partie vrai, il est vrai aussi qu'un récit peut être observé en tant que phénomène empirique et que, dans cette perspective, il est toujours possible et légitime d'en poursuivre l'analyse et d'essayer de décrire les chemins par lesquels l'un ou l'autre d'entre eux pénètre dans les consciences, et d'en préciser les

modalités spécifiques de diffusion et de transmission. En d'autres termes, si le pourquoi ultime reste, en grande partie, indéterminé, le comment peut, par contre, être observé et décrit. C'est à ce niveau de questionnement que nous voulons continuer à réfléchir et, dans cette perspective, le modèle descriptif que propose Yves Citton dans l'ouvrage *Mythocratie, storytelling et imaginaire de gauche* nous semble particulièrement efficace.

3. Récits, actions et pouvoir

Citton y part du constat que la dimension narrative est toujours une condition préalable, car la « *structuration narrative constitue une précondition nécessaire à l'action, en même temps qu'un horizon appelé à donner un sens et une cohérence à nos gestes quotidiens*¹² ». Mais si tel est le cas, affirme-t-il, il est donc insuffisant de dénoncer, comme on le fait de manière habituelle dans le débat contemporain, l'effet d'hypnose que les histoires et les mythes, véhiculés par le milieu médiatique, produisent dans les esprits. Il faut aussi essayer de comprendre autour de quels nœuds se constitue ce pouvoir narratif, par quelles accroches il capture notre attention. En élargissant les propos de Citton nous pouvons d'ailleurs faire valoir une considération semblable à l'égard de la dénonciation de Horkheimer et Adorno quant aux effets néfastes de ce qu'ils appellent "l'industrie culturelle". Pour caractériser cette "industrie", ils font notamment référence au kantisme, en particulier à ce que Kant indique sous le terme de schématisation, qui est un travail opéré par l'imagination et qui permet l'unification de deux sources de toute connaissance humaine: la sensibilité et l'entendement. Or c'est justement ce pouvoir de schématisation décrit par Kant que, selon Horkheimer et Adorno, l'industrie a su décoder, en étant devenue capable de produire industriellement de l'imaginaire et du symbolique. Cette situation aurait comme conséquence une réification aliénante de la conscience connaissante car:

¹² Y. Citton, *op. cit.*, p. 12.

L'industrie a privé l'individu de sa fonction. Le premier service que l'industrie apporte au client est de tout schématiser pour lui. Selon Kant, un mécanisme secret agissant dans l'âme préparait déjà les données immédiates de telle sorte qu'elles s'adaptent au système de la Raison Pure. Aujourd'hui ce secret a été déchiffré¹³.

En syntonie avec les propos de Citton, disons donc que, si les industries deviennent capables de produire de l'imaginaire et de le synthétiser pour leurs clients-sujets, cela signifie que cette capacité était déjà inscrite, du moins virtuellement, dans la nature des choses et qu'il ne suffit pas de s'enfermer dans une dénonciation impuissante ou dans un mépris élitiste pour la marchandisation des biens culturels, mais qu'il faudrait plutôt essayer d'expliquer comment les consciences peuvent être aussi intimement pénétrées par cette production industrielle. Comme nous le disions, c'est pour répondre à ce genre de questionnement que nous avons recours au modèle descriptif proposé par Citton. Composé avec l'apport théorique de plusieurs disciplines – philosophie, sociologie, sémiotique, narratologie – ce modèle a aussi le mérite de synthétiser des auteurs et des travaux qui permettent d'articuler différents niveaux d'analyse et qui correspondent, en grande partie, avec l'orientation de pensée que nous avons décidé de suivre, avec une attention particulière pour les travaux de Bernard Stiegler, dont Citton reprend plusieurs thèses.

La notion de base sur laquelle s'édifie l'articulation du modèle est celle de *frayage*, terme qui indique, comme Citton nous le rappelle, une action de frottement, de traçage, dans le sens de l'ouverture d'une voie, d'un chemin. A ce propos, il est peut-être intéressant d'observer que c'est sur cette même notion, sans que Citton s'y réfère directement, que Jean François Lyotard fonde sa définition des cultures. Les cultures, écrit-il,

au sens du culturalisme, peuvent être considérées comme des nébuleuses d'habitudes dont l'action persistante sur les individus qui en sont les éléments est assurée par ces dispositifs énergétiques stables que l'anthropologie contemporaine appelle structures. Les lois de structure qui assurent la circulation (le frayage) des mots, des biens et des femmes (je reprends la trilogie de Lévi-Strauss) de manière singulière, disons:

¹³ T. Adorno et M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, « La production industrielle des biens culturels », coll. Paris, Gallimard, 1974, p.133.

idiomatique, alors que d'autres manières sont possibles en principe, ces lois sont des normes de frayage. Dans les cultures traditionnelles, les habitudes ainsi commandées incluent aussi des éléments géographiques et chronologiques, il vaudrait mieux dire des lieux et des moments, des lieux-dits et des moments-dits, puisque par construction ces cultures sont des nébuleuses d'habitudes insérées dans un espace-temps coutumier. Coutumier comme un terroir¹⁴.

Bien que, dans le contexte actuel, la dimension espace-temps ne soit plus celle des cultures traditionnelles, la notion de frayage, par contre, reste toujours un instrument conceptuel particulièrement apte à représenter la manière dont les contenus de l'imaginaire et du symbolique se cristallisent dans le tissu social et pénètrent dans les consciences. Il suffit, d'ailleurs, d'observer les représentations graphiques des flux informationnels qui traversent la planète, diffusés en temps réel sur le web, pour constater que la notion de frayage a, plus que jamais, une capacité descriptive indéniable, qui se révèle très efficace aussi pour rendre compte de la diffusion et de la circulation des histoires et des récits dont notre monde est imprégné. Comme Citton ne manque pas de le souligner, l'action de frayage doit être pensée en termes d'action physique, et tout comme le premier traçage imprécis d'un sentier à travers les bois, réalisé par des animaux ou par des humains, sera emprunté et donc de plus en plus clairement tracé par les passages successifs, de manière similaire, plus le contenu d'un récit est reproduit et plus son pouvoir d'attraction se renforce. Transposé du plan physique au plan psychique, cela signifie, en général, que « *l'attention que je prête (provisoirement) à un événement trace aujourd'hui l'empreinte durable d'un cheminement que mon attention sera plus susceptible de réemprunter demain*¹⁵ ». Il ne s'agit pas, bien évidemment, d'un processus que l'on pourrait décrire à travers des rapports de causalité linéaire et déterministe, mais d'une dynamique complexe où agissent, en boucle, plusieurs niveaux et à propos de laquelle il serait erroné d'opposer la dimension individuelle à la dimension collective¹⁶. Malgré cette complexité, dans

¹⁴ Jean François Lyotard, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 59.

¹⁵ Y. Citton, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶ Quant à l'impossibilité d'opposer l'individuel au collectif, une référence fondamentale en est sûrement l'œuvre de Gilbert Simondon, à laquelle Citton se réfère et sur laquelle nous reviendrons dans la suite de ce travail. Dans ce cas spécifique, la notion centrale est celle de *transindividuel*,

tout processus de frayage il y a des constantes qui, indivisibles dans la réalité, peuvent toutefois être considérées séparément au niveau de l'analyse. Ces constantes sont au nombre de trois: une dynamique du pouvoir, une dynamique des affects et une dynamique de l'attention.

En ce qui concerne la dynamique du pouvoir, l'approche de Citton, qui s'appuie sur une tradition de pensée comprise entre le célèbre *Discours sur la servitude volontaire* de Étienne de La Boétie et Foucault, vise à souligner le fait que la source de tout pouvoir constitué émane, en dernière instance, d'une multitude de consciences qui, par croyance, le reconnaissent et l'acceptent en tant que tel. Mettre l'accent sur cet aspect, c'est-à-dire sur une conception du pouvoir qui se trame et se constitue à travers la dimension du symbolique et de l'imaginaire, ne signifie pas dissoudre ou minimiser l'exercice effectif de la force ou la matérialité des dispositifs et des institutions qui permettent à tout pouvoir de se maintenir en place: le *soft power* n'efface pas la réalité du *hard power*. Dire cela signifie reconnaître, comme La Boétie l'avait déjà compris au XVI^e siècle, que la force (armée, police, toute structure coercitive), quelle que soit sa puissance, est toujours inférieure à la force globale des sujets qu'elle domine et que donc elle ne constitue jamais à elle seule une condition suffisante pour comprendre l'existence d'une forme spécifique de pouvoir. Si une considération de ce genre a une validité générale, elle est encore plus vraie aujourd'hui, étant donné le rôle acquis par l'opinion publique et le déplacement progressif, tel qu'il a été décrit par Deleuze, des sociétés disciplinaires vers des sociétés de contrôle. Il est en effet indéniable que, surtout dans les pays occidentaux, le maintien du système de pouvoir dépend beaucoup moins de dispositifs coercitifs et disciplinaires que de modalités de contrôle visant à orienter les désirs, les attitudes et les styles de vie des citoyens-consommateurs selon un éventail de possibilités qui sont toutes fonctionnelles quant au système, mais qui en même temps laissent croire aux individus qu'ils peuvent choisir en toute liberté et autonomie.

Nous pourrions résumer ce que nous venons d'exposer en affirmant que, si

utilisée par Simondon pour indiquer le fonds commun à partir duquel se constituent les individualités aussi bien individuelles que collectives.

tout pouvoir constitué est toujours solidifié dans des institutions concrètes qui sont aussi des appareils et des bâtiments (le palais du Roi, la Maison Blanche, l'Élysée), les fondements de l'édifice, par contre, n'ont rien de substantiel car ils résultent de flux énergétiques dont les éléments qui les composent sont des affectss et des attentions ou, si l'on préfère, des désirs et des croyances. Opposé à la notion de puissance, le pouvoir serait alors la capacité de capturer une force et une énergie potentielles, présentes dans la multitude, pour les transformer en actes et leur donner une configuration concrète. Pour reprendre exactement les termes utilisés par Citton disons que

au sein des flux de désirs et de croyances qui dirigent l'expression de la puissance de la multitude, et qui sont captés et canalisés par la médiation de diverses institutions, le pouvoir se manifeste comme "la capacité de méta-conduire des conduites", d'influencer, de suggérer, d'induire certains comportements, en conditionnant les choix volontaires que seront amenés à faire les sujets sur lesquels porte le pouvoir en question¹⁷.

C'est justement cette « *capacité de méta-conduire des conduites* », en captant les désirs et les croyances de la multitude, qui doit être abordée en postulant une articulation avec une double dynamique des affects et de l'attention, et même si aucun modèle abstrait ne pourra jamais expliciter de manière exhaustive les règles et les lois du processus, il est toujours possible, comme nous le disions, d'en indiquer des constantes. Il ne s'agit pas, bien évidemment, d'établir une sorte de cartographie des affects et des émotions, ce qui serait absurde, ou d'énumérer les mécanismes qui régissent les processus de l'attention, mais de penser qu'il existe toujours un lien étroit entre la concrétisation d'une forme de pouvoir, avec les relations sociales spécifiques que cette forme implique, et la dimension affective et cognitive des consciences auxquelles il est donné de vivre dans cette même forme.

Tout bien considéré, l'idée n'a rien d'original, dans la mesure où elle énonce une vérité presque triviale. Elle se limite en effet à constater que, pour que des multitudes arrivent à croire que le pouvoir du Roi lui a été octroyé par Dieu et par le sang, ou pour qu'une bonne partie de la population mondiale ressente le désir de

¹⁷ *op. cit.*, p. 54.

boire du Coca-Cola, il faut bien qu'il y ait une implication affective et cognitive de toutes ces consciences, une implication qui doit forcément être activée et mobilisée par des choses sensibles telles que des signaux, des symboles, des discours ou alors des récits.

Dans un passage de *Millénaire, mode d'emploi*, l'écrivain J. G. Ballard, en pensant justement à Coca-Cola, se demandait de manière rhétorique:

Par quelle étrange combinaison de facteurs, un simple liquide de carbonate, composé d'eau sucrée à 99 pour cent avec des traces de caféine et d'acide phosphorique, a-t-il pu devenir l'un des principaux symboles de l'Amérique du XX^e siècle et menacer, comme certains l'affirment, l'identité culturelle des nations ? Et comment a-t-elle réussi, la société qui le fabrique, et qui remplit ces bouteilles en forme de jupe serrée de boisson pétillante à la couleur du caramel, à être prise à ce point au sérieux que ses agents à l'étranger ont souvent bénéficié d'un statut quasi-diplomatique et que son logo sympathique est apparu comme une force plus insidieuse que la CIA et le KGB mises ensemble ?¹⁸.

Une réponse très claire à cette question, maintes fois citée d'ailleurs, nous est proposée par l'ancien directeur de la chaîne télévisée TF1 Patrick Le Lay, lorsqu'en été 2004 il affirma que la vraie fonction de la chaîne est « *de vendre à Coca-Cola du temps de cerveau humain disponible* ». Par son cynisme, cette affirmation suscita une gigantesque polémique, mais nul ne peut nier qu'elle dévoilait bien la crue réalité de choses.

4. Récits et processus d'individuation

Parmi les spécificités du contexte communicationnel – et narratif – actuel, il y a aussi le fait que conquérir les esprits, c'est-à-dire attirer leur attention et ainsi gagner du temps de cerveaux disponibles, s'avère être une tâche extrêmement difficile, en raison surtout de la quantité immense de contenus que notre univers médiatique rend disponibles, et c'est aussi pour cela qu'à cette tâche se dédient des

¹⁸ J. G. Ballard, *A User's Guide to the Millennium*, Londres, Picador, 1996; Idem, *Fine millennio: istruzioni per l'uso*, tr. it. A. Caronia, Milan, Baldini&Castoldi, 1999, p. 295. Bien que ce texte de Ballard soit accessible aussi dans une traduction française, nous n'avons pu le consulter que dans la traduction italienne. Nous nous sommes donc permis de traduire le passage cité.

milliers de professionnels. Sans vouloir aplatir les différences liées au contexte, il est pourtant vrai que, déjà à l'époque de Platon, des "professionnels", les Sophistes, gagnaient leur vie en accomplissant la même tâche. Essayer de convaincre, d'attirer l'attention, d'induire certains comportements ou d'influencer les choix des consciences est depuis longtemps une dimension centrale du milieu communicationnel humain. C'est nécessairement au sein de ce milieu, qui nous préexiste toujours, qui, dès avant notre naissance, est déjà frayé par les cheminements qui orientent nos conduites et qui présuppose donc la sédimentation d'une mémoire collective, qu'il faut voir la connexion entre la sphère du pouvoir et celle des affects et de l'attention. C'est au sein de ce milieu, transindividuel, que se constitue cette unité phantasmatique, fictionnelle, narrative, que nous appelons "identité", aussi bien individuelle que collective, et dont la constitution doit être comprise, en suivant la leçon de Simondon, en termes de processus d'individuation. Une bonne synthèse de ce qu'il faut entendre par cela nous est présentée par Bernard Stiegler, qui écrit:

l'individuation est toujours un processus bipolaire immédiatement multipolaire: l'individu psychique est en relation au groupe comme individu social constitué d'autres individus psychiques, et si, dans la projection de son unité, tout Je se projette à travers la projection d'un Nous lui-même phantasmatiquement unifié, ce Je est toujours individuation de plusieurs Nous. Cette multi-appartenance originaire est rendue possible par l'amovibilité des rétentions et la facticité des adoptions qui en résultent. Et c'est aussi elle qui met le Je en mouvement, qui "é-meut" le Je: telle est encore l'effectivité de l'inadéquation. Il y a écart dans ce Je qui projette nécessairement plusieurs possibilités idéales de lui-même comme Nous. Il y a émotion dans cette mesure, tiraillement et dramaturgie, intrigues et histoires, tels que la métastabilité se résout en mouvement, structures et trans-formations¹⁹.

Dans ce passage, Stiegler résume des analyses développées antérieurement et il est donc nécessaire éclaircir au moins deux points. Avec la notion de "*amovibilité des rétentions*", Stiegler fait référence au dépôt de la mémoire collective concrétisé dans des supports matériels tels qu'un livre, un couteau ou un monument, qu'ailleurs il définit aussi en termes de *rétentions tertiaires*, pour les distinguer des rétentions primaires (la mémoire à court terme) et des rétentions

¹⁹ Bernard Stiegler, *La technique et le temps*, tome 3, Paris, Galilée, 2001, p. 152.

secondaires (la mémoire à long terme) inscrites dans les neurones²⁰, et que l'on pourrait classer génériquement sous le concept de traces. La notion de "*inadéquation effective du Je*" indique, par contre, le fait que la supposée unité du *Je* que nous sommes est, en réalité, une condition toujours instable, ou plutôt méta-stable, qui se défait et se refait sans cesse: il s'agit justement d'un mouvement qui, à partir de tout ce qui nous affecte depuis l'*extérieur*, nous pousse à reconfigurer l'*intérieur* vers des lignes de fuite, des *projections*, qui se renouvellent continuellement. En reformulant dans un sens plus élargi et en même temps plus précis ce que nous avons indiqué plus haut, disons donc que, davantage qu'au sein du milieu communicationnel, c'est au sein de ce processus général d'individuation, où se coagulent des formes, des structures, des dispositifs, des institutions, qu'il faut voir l'articulation entre la sphère du pouvoir et celles des affects et de l'attention.

Dans cette articulation, comme nous le disions, la sphère du pouvoir garde, de droit et de fait, une certaine autonomie, due surtout au fait que le pouvoir est toujours objectivé dans des institutions, des structures, des actes documentaires, par exemple une Constitution, qui peuvent être considérés et analysés séparément. La sphère des affects et celle de l'attention, en revanche, sont, entre elles, beaucoup plus enchevêtrées. Intuitivement, cette interdépendance étroite s'explique par le fait que notre attention se réveille lorsqu'il y a quelque chose qui nous émeut et nous impressionne, et que, vice versa, nous éprouvons des émotions face à des choses qui frappent notre attention. Mais, au delà de cette explication intuitive, ce sont aussi plusieurs domaines de la recherche scientifique qui nous montrent que, en réalité, toute démarcation rigide au sein de l'activité psychique et neuronale n'est qu'artificielle. Le neurologue Antonio Damasio, par exemple, qui s'intéresse au rôle des émotions dans les processus rationnels de prise de décision,

²⁰ Dans *La technique et le temps*, tome 1, Stiegler propose une autre tripartition de la mémoire basée sur la distinction entre 1) la mémoire génétique 2) la mémoire nerveuse (individuelle) et 3) la mémoire technico-logique. Tandis que les niveaux 1 et 2 sont également présents chez l'homme et chez les animaux, le niveau 3 est, par contre, une prérogative humaine. B. Stiegler, *La technique et le temps*, tome 1, Paris, Galilée, 1994, p. 185.

a construit sa théorie autour du concept de *marqueurs somatiques*²¹, c'est-à-dire de messages corporels très intenses (la contraction de l'estomac dans le cas de la peur, le mouvement des épaules pendant un éclat de rire) qui se déclenchent à partir de certains événements et dont le souvenir est classé comme agréable ou désagréable. Sur la base des réponses du corps aux stimuli externes et de leur souvenir, le cerveau apprend à réagir et à prendre des décisions "rationnelles", mais il devient aussi capable de "simuler", c'est-à-dire d'élaborer des versions fictives de ses états émotionnels, ce qui nous permet de vivre par empathie, très rapidement et sans passer par le corps, les émotions de peur ou de joie, par exemple, telles qu'elles nous sont racontées dans un récit. C'est en large mesure grâce à ces "souvenirs émotionnels" que nous donnons des réponses rapides aux situations que le monde nous propose. Damasio soutient que ce processus se fonde toutefois sur la possibilité de puiser dans un réservoir important de *marqueurs somatiques* car, dans le cas contraire, le cerveau n'aurait pas assez de souvenirs, pas assez d'éléments de comparaison lui facilitant la prise de décision.

En passant à un domaine de recherche différent comme l'épistémologie, le philosophe Russell Hanson nous montre, en s'appuyant sur les figures ambiguës utilisées par Wittgenstein, que toute observation empirique et perceptive est toujours chargée de théorie, et que ce que nous considérons comme des affirmations neutres et objectives sur la réalité se fonde, en effet, sur une pré-connaissance du monde qui n'est jamais composée par des propositions relevant uniquement de la simple perception²².

Or, de ces brefs détours par la neurobiologie et l'épistémologiste, il faut tirer, à notre avis, deux conséquences. La première, incontestable, est que d'un point de vue strictement scientifique, la séparation entre affectif et cognitif, émotionnel et rationnel, voire même entre perceptif et imaginaire, ne repose sur aucune donnée effective. Également incontestable est toutefois le fait que ces genres de

²¹ A. Damasio, *L'erreur de Descartes: la raison des émotions*, tr. fr. Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, 1995.

²² N. R. Hanson, *Modèles de la découverte: une enquête sur les fondements conceptuels de la science*, tr. fr. Nyano Emboussi, Chennevières sur Marne, Dianopia, 2000.

partages font partie, on pourrait dire structurellement, du sens commun et qu'ils continueront à être utilisés malgré le savoir scientifique qui nous démontre leur artificialité. La deuxième conséquence, pour nous fondamentale, est qu'il faut considérer ces mêmes partages comme des catégories et penser les éléments du partage en termes de com-position et non pas d'opposition. Ces éléments, tout comme le beau ou le juste, n'existent pas, si par "existence" nous entendons la réalité "empirique", mais ils *consistent*. Leur consistance, et la différence qui compose leur partage, ne pourront jamais être établies de manière définitive, car il s'agit justement de catégories relationnelles qui sont dynamiques et évolutives, et qui sont, en même temps, constituées et constituantes. Elles sont constituées parce que, comme nous dit la science, elles sont artificielles et n'existent pas de par la nature ; elles sont constituantes, et donc essentielles, parce que l'unité – fictionnelle – que nous sommes se construit, en grande partie, à travers la consistance de ces éléments et leurs différences. Un exemple extrêmement clair de cette causalité biunivoque nous est offert par la langue: la capacité de parole est commune à tous les humains, mais c'est seulement en s'objectivant en tant qu'idiome qu'elle se manifeste. Cette objectivation est indéniablement une création, une constitution – de manière encore plus évidente quand une langue, l'italien par exemple, est codifiée dans une écriture –, mais elle est aussi constituante car c'est toujours en apprenant sa propre langue maternelle que chacun de nous structure sa pensée. De ce processus constituant qu'est la langue, en outre, nous ne pouvons que constater l'objet constitué, mais nous ne pourrons jamais indiquer ni le moment précis ni le sujet à partir desquels ce processus "créatif" s'est déclenché. De manière similaire, nous pouvons affirmer que la dynamique des affects et celle de l'attention, ou de l'émotivité et de la cognition, à concevoir intimement nouées l'une à l'autre, reposent certainement sur un bagage neurobiologique commun, mais que les expressions spécifiques qu'elles assument doivent être appréhendées au sein des phénomènes transindividuels et historiques qui les structurent collectivement.

Pour continuer le fil de nos réflexions et revenir au thème de la narration, reprenons le modèle proposé par Citton. Ce modèle, répétons-le, est basé sur l'idée

centrale qu'il faut concevoir une nécessaire articulation entre le pouvoir et les dynamiques collectives de l'affectif et du cognitif, et cela parce que tout pouvoir réel est la captation et la canalisation d'une force qui réside de manière éparpillée dans les individus – cette capture « [n'étant] *en effet possible et profitable que dans la mesure où elle passe par la capture des flux de désirs et de croyances qui circulent au sein de la multitude*²³ ». Or, la question maintenant est d'essayer de comprendre comment se dessine cette articulation et comment se réalise la capture des flux de désirs et des croyances. La première considération qui s'impose est que, s'agissant du pouvoir, cette capture présuppose forcément un agencement vertical²⁴, même si cette verticalité entre gouvernants-gouvernés ou dominants-dominés se concrétise toujours à travers une série de médiations et qu'elle ne peut (presque) jamais être conçue dans les termes simplistes du marionnettiste qui manœuvre ses marionnettes. Parmi ces médiations, les différentes institutions (politiques, éducatives, religieuses, bureaucratiques, etc.) sont sûrement les instances qui, par leur matérialité et leur relative stabilité, jouent le rôle principal dans la structuration de la société, en donnant au système de pouvoir en place sa légalité et/ou sa légitimité. Mais, comme l'observe justement Citton en se référant aux travaux de l'économiste Frédéric Lordon, il faut bien *croire* que ce papier attestant mon titre académique et dispensé par le système éducatif aura de la valeur pour s'engager à faire des années d'études, et il faut bien *désirer* très intensément ce nouveau modèle de voiture si pour l'acheter je demande un crédit qui va absorber les deux tiers de mon salaire pendant longtemps ou, encore, pour passer la nuit à faire la queue devant le magasin qui lance la vente du dernier iPhone et être parmi les premiers à l'avoir. Il est clair que je ne pourrais avoir ces croyances et ces désirs, qui renforcent – légalisent et/ou légitiment – le système en

²³ Y. Citton, *op. cit.*, p. 47.

²⁴ Pour montrer dans quel sens le pouvoir suppose toujours un agencement vertical, indépendamment de son organisation interne spécifique, il serait intéressant d'analyser la transformation du modèle productif et de gestion de l'entreprise dans le passage du système fordiste, où la ligne de commande était pyramidale, au système Toyota, où la ligne de commande est définie comme "horizontale". Le contexte de notre discours ne nous permet pas de nous attarder dans une analyse de ce genre, mais cette transformation, qui s'accompagne de la flexibilité générale du travail, a des implications tellement importantes sur la construction de soi en termes d'histoire personnelle que nous y reviendrons dans le chapitre suivant, dédié à l'identité.

place, si ces mêmes croyances et désirs n'étaient pas partagés par d'autres consciences, et il est tout aussi évident que ce n'est pas par la loi ou par la coercition que ces croyances et ces désirs s'installent dans les esprits. Bien que la communication et la circulation des flux des croyances et des désirs passe toujours par des lieux ou des canaux institutionnalisés (la place, l'église, le journal, le plateau télévisé), il n'en demeure pas moins vrai que c'est surtout à travers une formalisation narrative que leur contenu atteint les consciences. Et sans qu'on puisse, bien entendu, indiquer *la* cause ou *le* sujet de l'Histoire, on peut toutefois affirmer, comme nous l'avons souligné ici à plusieurs reprises, que la narrativité joue un rôle fondamental dans le processus de production et de reproduction sociales.

En disant cela nous reprenons, en effet, les thèses avancées par Fredric Jameson dans *L'inconscient politique*, où il définit le récit comme « *la fonction ou l'instance centrale de l'esprit humain*²⁵ » et où il reconnaît une causalité narrative au sein de cette totalité qu'est l'Histoire. Similairement à Althusser, qui la définissait comme un processus *sans télos ni sujet*, Jameson pense à l'Histoire sur la base « *de la notion lacanienne du Réel qui "résiste absolument à la symbolisation" et sur l'idée spinozienne de "cause absente"* ». L'Histoire, affirme-t-il,

n'est pas un texte, ni un récit, maître ou autre, mais en tant que cause absente, elle nous est inaccessible sauf sous forme textuelle ; notre approche de l'histoire et du Réel lui-même passe nécessairement par une textualité préalable, par une narrativisation dans l'inconscient politique²⁶

L'Histoire est une totalité qui n'a pas de dehors, elle ne se présente qu'en ses effets et n'existe que dans les pratiques connaissantes/narrantes mises en acte par chaque groupe humain qui, à travers ces pratiques, “identifie“ l'Histoire et, en même temps, s'individualise et s'identifie lui-même. Jameson veut montrer qu'on ne peut pas séparer l'Histoire et les récits qui la racontent, car l'Histoire coïncide avec les pratiques collectives par lesquelles le réel et le devenir ont été

²⁵ F. Jameson, *L'inconscient politique*, tr. fr. par Nicolas Vieillescazes, Paris, Ed. Questions Théoriques, 2012, p. 12.

²⁶ *Ibidem*, p. 39.

diversement rendus signifiants.

S'occuper du récit, dont la narration littéraire n'est qu'une expression parmi d'autres, signifie pour Jameson s'occuper du cadre qui informe l'idéologie, l'inconscient, le désir, la représentation, l'histoire et la production culturelle. Dans les termes du code dialectique traditionnel, il ajoute que s'occuper du récit équivaut à s'occuper de la *Darstellung*:

terme intraduisible, désignant le fait que les problèmes que pose la "représentation" recourent productivement les problèmes tout différents de la "présentation", ou du mouvement essentiellement narratif et rhétorique du langage et de l'écriture à travers le temps²⁷.

C'est dans ce sens que Jameson parle d'une "causalité narrative" au sein de l'Histoire, et c'est dans ce même sens qu'au cours de ces pages nous avons indiqué une certaine similitude entre les récits et les actes de langage performatifs. De manière analogue, Citton insiste sur la puissance du récit et de ce qu'il désigne comme *pouvoir de scénarisation*, pour indiquer, plus en général,

L'inscription d'une narration dans le cadre des transformations qu'elle est amenée à induire dans le réel, à travers le forçage métalectique qui transmute les comportements de personnages imaginés en comportements d'individus réels dont les conduites ont été frayées au cours de l'expérience narrative²⁸.

C'est à ce niveau que se pose la question, nous y revenons, de savoir à travers quelles modalités et avec quels effets les pratiques narratives et celles que depuis une vingtaine d'années l'on appelle *storytelling* peuvent affecter les consciences et orienter les comportements des individus. Le point de départ est constitué par le processus de l'attention, qui, comme nous l'avons vu, est toutefois inséparable de la dynamique des affects. Citton observe à ce propos qu'il faut distinguer deux phases de ce processus et deux types distincts d'*attracteurs*: pour la première phase, il faut supposer un attracteur qui *attire* notre attention et qui brise l'état "normal" d'indifférence attentionnelle ; pour la deuxième, il faut par contre considérer un attracteur qui parvienne à *retenir* l'attention et à s'inscrire ainsi dans une certaine durée. Les attracteurs de la première phase fonctionnent

²⁷ *Ibidem*, p. 12.

²⁸ Y. Citton, *op. cit.*, p. 87.

comme des *accroches* et, généralement, appartiennent à ce que l'on classe sous les catégories de *genre* ou de *style*. A ce niveau, en effet, c'est souvent la reconnaissance d'une gestalt qui attire ou repousse notre attention à l'égard d'un stimulus sensoriel: le style vestimentaire d'une personne, le genre particulier de musique (rock, classique, jazz), la structure graphique d'un texte (poésie ou prose), etc. Dire cela ne signifie pas exclusion, comme le précise Citton, que, dans certaines situations, c'est l'inédit ou l'original absolu qui peut fonctionner en tant qu'attracteur d'accroche.

Pour comprendre la rétention durable de l'attention et le dépassement du stade ponctuel et synchronique de l'accroche, il faut penser à un type d'attracteurs qui se déploie en tant qu'enchaînement séquentiel d'actions – ce qui permet d'entrer dans le domaine de la signification et de la narrativité –, et que Citton désigne par la notion de *script*. A titre d'exemple, disons que la différence entre l'*accroche* et le *script* est similaire à la différence qui existe entre le son d'une cloche et une symphonie ou entre un slogan publicitaire et un conte. Pour décrire ce deuxième type d'attracteurs, qui se présente avec les caractéristiques générales d'une unité narrative, Citton se base sur les théories, désormais classiques, des structures narratives développées notamment par Barthes, Greimas, Genette et autres, dont il propose un schéma actanciel simplifié. En résumant très synthétiquement, disons qu'une histoire est une structure où il y a une évolution temporelle entre un état des choses A et un état des choses B et que cette évolution peut être modélisée, schématiquement, en termes de *perte* ou de *gain* d'un Objet (matériel ou immatériel: le trésor, le pouvoir ou l'amour, la gloire) par un Sujet. Ce schéma est généralement polarisé par un antagonisme entre les personnages, mais aussi, parfois de manière métaphorique et parfois explicitement, entre des systèmes opposés de valeurs morales ou éthiques. Or, c'est cette structure, dont Aristote, dans sa *Poétique*, avait déjà indiqué les lignes principales, qui alimente le désir, très archaïque, pour les histoires et les fables, un désir qui agit encore dans nos sociétés modernes dont il anime les rouages les plus profonds. Une histoire, un conte, sont autant de machines qui nous attrapent, qui nous intriguent, qui font vibrer les cordes de notre vie émotionnelle et cognitive dans

une dynamique où nous sommes poussés à prendre parti, à désirer que le Bien, et le personnage qui l'incarne, gagnent leur bataille ou que l'amour triomphe.

Même exposées de manière très synthétique, ces caractéristiques générales de la structure narrative nous permettent de comprendre dans quel sens les récits peuvent affecter en profondeur les consciences qui en vivent l'expérience et aussi comment, en présentant toujours une vision particulière du monde, elles peuvent orienter et façonner les comportements ultérieurs de ces mêmes consciences. Nous nous projetons dans le futur en partant du passé, un passé qui n'est jamais uniquement notre passé, mais aussi celui qui nous est légué par ceux qui ont vécu avant nous, et ce passé est formé, en grande partie, par des histoires, des récits, qui nous in-forment sur la vie et dont nous allons appliquer les enseignements à des situations semblables de notre vie présente et future. La "causalité narrative" n'est pas seulement celle qui pousse, dans le monde de l'imaginaire, Don Quijote ou Emma Bovary à forger leur vies sous l'influence des lectures précédemment faites, mais aussi celle qui, dans le monde réel, induit des jeunes à vouloir devenir médecins après avoir suivi la série télévisée *Dr House* ou des milliers de consciences, avec des conséquences concrètes bien plus graves, à croire dans la supériorité d'une prétendue « race ». Cette "causalité narrative" nous aide à comprendre aussi comment la diffusion massive de certains récits ou de certains types de narration peut servir au système de pouvoir en place pour conformer et orienter les désirs, les croyances et les comportements de la multitude dans un sens qui lui est profitable. Il est toutefois vrai, comme Citton le rappelle en se référant à la théorie de la mimésis proposée par Ricœur, que l'immersion dans un récit comporte l'immersion dans un monde, souvent fictionnel, qui n'est pas le nôtre, où se déroulent des événements et des expériences inédites, et que cela nous pousse à une *reconfiguration* de nos manières habituelles d'enchaîner les faits et les actions. A cette considération préliminaire, valable en général, s'ajoute le fait qu'il est toujours possible de distinguer, sans pour autant établir une opposition binaire, entre des récits qui visent à confirmer le système des valeurs en vigueur et des récits qui, par contre, sont en rupture avec ce système et pour lesquels on dispose, pour les définir, de termes tels que "alternatifs", "subversifs",

"émancipateurs", "progressistes", etc²⁹.

Une bonne partie des analyses de Citton se trouvent condensées dans ce passage de l'ouvrage que nous citons dans son intégralité:

Le pouvoir de scénarisation consiste à "injecter" ou à "répandre des précédents" dans le tissu social, de façon à y induire des comportements basés sur l'application de ces "exempla" (historiques ou fictifs) à des cas réels à venir, dans la mesure où ces cas seront perçus comme étant semblables à ces "exempla". Il s'agit bien d'un "pouvoir" (potestas), en ce qu'il est institué par des normes explicites et implicites (celles qui régissent l'économie de l'attention, l'interprétation, la reconnaissance du "semblable", la syntaxe narrative, la compatibilité ou l'incompatibilité des valeurs), en ce qu'il passe par des parcours de formation (apprendre à rédiger, à parler en public, à suivre un téléprompteur), en ce qu'il est sanctionné par la réprobation (les sifflets, le zapping, les critiques) et par des récompenses (les rires, les applaudissements, les recommandations, les Oscar, les prix littéraires). Mais ce pouvoir reste souvent au plus proche d'une puissance (potentia), dans la mesure où à la fois la capacité à raconter et la capacité à appliquer sont endémiques dans la population humaine. Même si les gouvernements s'efforcent (plus ou moins brutalement) de contrôler "par le haut" les histoires qui se répandent dans la population, ainsi que les façons normées de les interpréter et de les appliquer de façon acceptable, chaque sujet parlant porte en lui-même la puissance de produire des contre-conduites, des contre-histoires et des contre-interprétations³⁰.

5. Les récits: les producteurs et les "consommateurs"

Or, si la capacité à raconter, à produire des contre-histoires et des contre-interprétations, est endémique dans les populations humaines, il est vrai aussi – ce que par ailleurs Citton ne manque pas de souligner – que l'actualisation individuelle de cette capacité est marquée par des inégalités structurelles au sein du tissu social, qui reflètent, en grande partie, la structure verticale du système de pouvoir. On pourrait certes observer, comme nous invite à le faire un ouvrage de James C. Scott intitulé *La domination et les arts de la résistance*³¹ et cité par

²⁹ A propos de dynamiques qui rendent possible, au sein du champ littéraire, l'existence d'un discours en rupture avec les valeurs dominantes, les analyses de Bourdieu restent une référence essentielle. Cfr, P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

³⁰ Y. Citton, *op. cit.*, p. 126.

³¹ James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance*, trad. O. Ruchet, Paris, Editions

Citton, que dans tout système de pouvoir, au *texte public*, c'est-à-dire la narration qui sert à réaffirmer et à légitimer la position des élites dominantes, s'oppose le *texte caché* des dominés, qui se découvre dans les coulisses et qui, à travers l'ironie, ou certains codes langagiers ou encore des petits stratagèmes quotidiens, dénonce l'iniquité et fait résistance. La frontière entre ces deux pôles est toujours mouvante et il y a des moments où le *texte caché* remonte à la surface, causant ainsi une déstabilisation et une réorganisation du système. Or, il nous semble que l'enseignement qu'on peut tirer du travail de Scott, basé sur une variété de cas et d'exemples très intéressants empruntés à l'histoire, est uniquement d'ordre historique, mais que, sur le plan de la philosophie de l'Histoire, il s'agit d'une vérité a-temporelle, semblable à celle que Hegel avait représentée comme dialectique du maître et de l'esclave: tout rapport de domination génère une résistance du côté des dominés qui, à son tour, oblige les dominants à réagir, par la répression ou par des concessions, ce qui engendre une nouvelle forme de résistance à laquelle succède une nouvelle réaction des élites et ainsi de suite. Une vérité "absolue" de ce genre ne nous dit rien quant aux actions et aux pratiques concrètes, variables selon le contexte historique, susceptibles de faire émerger le texte caché de sorte qu'il devienne une narration collective ayant la force d'influencer le cours des choses. C'est, en effet, à cette fin, c'est-à-dire à la construction collective d'une narration et d'un imaginaire politique émancipateurs capables de briser le paradigme idéologique néolibéral, que Citton consacre la deuxième partie de *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*.

Bien que cette question nous semble centrale, elle sort du cadre de ce travail et nous ne suivrons donc pas le fil de ses argumentations. Il y a toutefois un point, lié au thème de l'enseignement et de la transmission du "savoir littéraire" et sur lequel nous reviendrons dans les chapitres suivants, qui nous incite à formuler une brève remarque critique. Citton insiste justement sur le fait que la capacité narrative, à laquelle tout humain participe nécessairement dès qu'il dispose d'une langue dans laquelle s'exprimer, a tout de même besoin d'être activée, car elle

relève aussi d'un ensemble de techniques qui peuvent et doivent faire l'objet d'une formation institutionnelle. Ce savoir institutionnalisé ne doit pas être banalement entendu comme savoir de l'histoire littéraire, mais comme intériorisation d'une série de procédures – *la pratique de la scénarisation* selon le lexique de Citton –, qui favorisent la production et l'interprétation, autrement dit l'autonomie et l'émancipation intellectuelle. La construction d'une narration et d'un imaginaire politique émancipateurs passe forcément par là et c'est donc dans ce sens qu'il faudrait orienter les différents systèmes éducatifs. Nous partageons entièrement les avis de Citton, mais l'objection, sans rien enlever à la validité du propos, est que cela risque d'être un argument circulaire, dans la mesure où c'est obligatoirement une majorité politique au pouvoir qui peut réaliser un projet de ce genre. Or, ce que par contre nous pouvons constater, c'est que la direction prise par les politiques sur l'enseignement va dans le sens exactement contraire à celui souhaité.

Les analyses que nous avons développées jusqu'ici, en nous appuyant principalement sur le type d'approche proposé par Citton, se réfèrent au récit et à la narration considérés dans leurs caractéristiques générales. Nous essaierons maintenant, comme nous l'avions annoncé, d'examiner certaines spécificités du contexte actuel, en abordant la question sous l'angle des modalités technologiques et économiques, les deux aspects étant aujourd'hui inséparables, qui con-figurent et pré-figurent la production aussi bien que la diffusion et la réception des récits. Nous sommes conscient, bien entendu, qu'une telle question ne peut certainement pas être résolue en quelques pages et nous n'avons pas non plus la prétention d'énoncer des vérités originelles qui n'aient pas déjà été dites, mais il s'agira néanmoins d'établir certains points qui nous seront utiles pour la suite de nos réflexions.

Une considération préliminaire concerne l'idée que l'immersion dans un récit pousse l'individu qui vit l'expérience à *reconfigurer* ses manières habituelles d'enchaîner les faits et les actions. Cette idée, que Citton reformule sur la base de la théorie de Ricœur à propos de la mimésis et que nous avons considérée comme

valable en général, mérite toutefois d'être contextualisée et, en quelque sorte, redimensionnée. Une telle *reconfiguration*, qui présuppose une activité "productrice" du côté de la réception, est, en effet, une dynamique qui se déclenche surtout à partir du texte, c'est-à-dire à partir de l'écriture. Ricœur lui-même, d'ailleurs, en définissant le troisième moment de la mimésis en termes de "*refiguration*", se réfère explicitement au processus qui s'instaure entre texte et lecteur. C'est ce qu'il nous dit, par exemple, dans ce passage:

Si la mise en intrigue peut être décrite comme un acte du jugement et de l'imagination productrice, c'est dans la mesure où cet acte est l'œuvre conjointe du texte et de son lecteur [...] C'est encore l'acte de lire qui accompagne le jeu de l'innovation et de la sédimentation des paradigmes qui schématisent la mise en intrigue. C'est dans l'acte de lire que le destinataire joue avec les contraintes narratives, effectue les écarts, prend part au combat du roman et de l'anti-roman, et y prend le plaisir que Roland Barthes appelait le plaisir du texte³².

En effet, c'est fondamentalement à partir du moment où les récits deviennent textuels qu'ils peuvent constituer « *une invitation à "voir" notre praxis "comme"... elle est ordonnée par telle ou telle intrigue articulée dans notre littérature³³* ».

La question que nous posons ici concerne, en réalité, le passage, dans l'histoire de l'humanité, d'un monde où la parole, et donc la narration, était uniquement orale et sonore à un autre où, à travers l'écriture, elle se transforme en image et fait agir les yeux beaucoup plus que les oreilles. C'est désormais une vérité consensuelle que de reconnaître que le développement de l'écriture, alphabétique en particulier, imprime au discours et donc à la narration une configuration spécifique qui aura des conséquences directes sur les attitudes réceptives et, plus en général, sur les processus cognitifs. Les travaux sur ce thème sont multiples, mais dans le contexte de nos réflexions, nous intéressent surtout les recherches développées par Walter Ong au début des années 80 dans *Oralité et écriture*³⁴. En focalisant l'attention sur la restructuration de la pensée opérée par l'introduction de l'écriture, Ong est conscient que c'est uniquement en termes de

³² P. Ricœur, *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil, 1983, p. 145.

³³ *Ibidem*, p. 155.

³⁴ W. Ong, *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, tr. fr. de Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

tendances générales que tel ou tel passage peut être décrit, car une compréhension totale de ce qu'était une société sans écriture est, pour nous, impossible. Malgré cette limite, Ong pense qu'il est tout de même possible d'esquisser certains traits qui distinguent une culture totalement orale d'une autre disposant de l'écriture. Il est évident, par exemple, que sans l'extériorisation de la parole sur des supports externes, la pensée, le savoir et les traditions doivent être structurés de manière à favoriser la mémorisation et la transmission entre les générations. Cela comporte le fait que, dans une culture orale, le discours public est généralement organisé selon des formules métriques facilement répétables, construit sur une syntaxe qui privilégie la coordination des phrases plutôt que la subordination. Une économie verbale dominée par le son favorise la cohésion harmonique plutôt que l'analyse et l'interprétation, la pensée concrète et situationnelle plutôt que l'abstraction et les généralisations. La mentalité qui se forme dans un tel contexte culturel est tendanciellement conservatrice et traditionaliste, ce qui inhibe l'expérimentation intellectuelle.

La raison principale pour laquelle nous faisons référence à Ong est due, à vrai dire, à certaines réflexions qu'il dédie à la situation actuelle et qui nous semblent très pertinentes. Ong considère, en effet, que notre contexte communicationnel présent, à plusieurs égards, présente une certaine analogie avec les cultures orales anciennes, qu'il caractérise comme à *oralité primaire* pour les distinguer de la situation actuelle, pour laquelle il emploie la notion d'*oralité secondaire*. Les nouveaux moyens de communication – téléphone, radio, télévision – encouragent, selon Ong, une *oralité de retour* qui a des caractéristiques similaires à l'ancienne oralité, en particulier pour la concentration sur la dimension temporelle du présent et pour l'usage élargi de formules dans les discours publics, comme c'est le cas, par exemple, des slogans publicitaires ou politiques. Or, c'est justement sur la base de ce genre de considérations que nous avons affirmé la nécessité de contextualiser et de redimensionner la capacité du récit à ouvrir, pour qui en vit l'expérience, de nouvelles configurations possibles du monde. L'activation de cette capacité est conditionnée, en effet, par plusieurs facteurs et, même si nous nous limitons à considérer le seul domaine de la

littérature écrite, elle intervient à des degrés très variables selon le type et le genre de récit. Ce n'est pas un simple hasard si Citton, dans l'œuvre que nous avons citée, choisit, comme exemple illustratif de la capacité de reconfiguration induite par un récit, l'épisode de Mme de La Pommeraye raconté par Diderot dans *Jacques le fataliste*, dont par ailleurs il nous propose une lecture très suggestive et éclairante. Et il est tout aussi évident que cette possibilité de reconfiguration a des marges très différentes si nous sommes confrontés à l'histoire d'un détective sur les traces d'un tueur en série ou si, par contre, nous suivons le récit de Josef K. dans *Le procès* de Kafka ou le parcours de Dante dans son voyage au monde des morts: chacune de ces expériences de lecture requiert non seulement des compétences différentes, mais également des types d'implication affective et cognitive tout aussi variés. Dans l'expérience du premier type (lecture du polar) nous sommes, sauf exception, beaucoup moins sollicités à nous interroger, à interpréter, à remettre en discussion notre vision du monde que dans l'expérience du seconde type (lecture du *Procès* ou de la *Divine Comédie*).

Plus que la différence entre genres et types de récits, c'est la technologie employée qui est le facteur vraiment déterminant, car la configuration des media techniques spécifiques détermine les modalités de transmission et structure les conditions de production aussi bien que de réception du récit. En imaginant une histoire générale de la narration, elle serait, nécessairement et parallèlement, une histoire des différentes technologies de la parole qui se sont développées au cours du temps. Et si, comme nous l'avons rapidement évoqué, l'introduction de l'écriture a été un tournant fondamental, également profonds sont les effets causés par le développement de technologies analogiques d'abord et numériques par la suite. Il est toutefois nécessaire de rappeler que, si dans le cas de l'écriture, il a fallu des siècles et des siècles pour que ses effets, avec une forte accélération déterminée par l'invention de l'imprimerie, se radicalisent au sein de l'environnement humain, les technologies analogiques et encore plus celles numériques se sont généralisées en très peu de temps.

Or, si un livre, un poste télé ou un ordinateur sont des objets immédiatement

perçus comme des supports technologiques de la parole et de la narration, une relation indissociable entre langage verbal et technique existe depuis toujours ; ils relèvent tous deux du même processus d'extériorisation et d'objectivation qui nous constitue en tant qu'êtres humains, dans une dynamique évolutive où ce qui est "externe" ne peut être conçu qu'en composition avec ce qui est "interne" et ce qui est "objet" en composition avec ce qui est "sujet". Du premier instrument taillé dans le silex jusqu'à l'ordinateur, il est possible d'observer une constante qui caractérise la productivité technique en général. En effet, comme Leroi-Gourhan l'avait déjà observé³⁵, tout objet technique, même le plus simple, constitue une synthèse d'une chaîne opératoire qui condense en lui une séquence ordonnée de gestes. Tout outil synthétise en effet l'expérience passée car il résume, en les structurant, des pratiques et des actions qui, avant de se traduire en objet technique, ont été maintes fois répétées et qui, dans l'outil, sont coordonnées selon une logique séquentielle et temporelle. Dans ce sens, il est effectivement possible de voir une certaine analogie entre l'objet technique et la définition du récit proposée par Ricœur: "*une synthèse de l'hétérogène*", qui en tant qu'unité temporelle se présente comme action complète. En suggérant une telle analogie, il ne s'agit pas d'assimiler des choses qui par nature sont et restent différentes, mais de souligner le fait qu'une même tendance (la mise en séquence et/ou la mise en intrigue) régit aussi bien l'extériorisation technique que l'extériorisation narrative. Un outil et un récit constituent tous deux, même si c'est à des niveaux différents, la contraction du divers en un seul ; réactiver le sens qu'ils contiennent signifie décomposer l'unité synthétique de l'objet en question (outil ou récit) et répéter la séquence sérielle des moments qui ont déterminé sa production.

³⁵ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 2 vol., Paris, Albin Michel, 1964. En particulier, le tome 1, *Technique et langage*. Nous ne pouvons pas développer ici ce point, mais il serait intéressant de montrer comment l'idée d'une relation indissociable entre langage et technique, parole et praxis, est aussi fortement soutenue, bien qu'en partant d'un horizon conceptuel différent, par le dernier Wittgenstein, dans ses recherches successives au *Tractatus* et qui conflueront dans les *Recherches Philosophiques*.

6. Alphabet, discrétisation, production industrielle, mémoire et obsolescence

C'est à l'intérieur de cette tendance générale à la mise en séquence, qui n'est rien d'autre que la temporalité elle-même, qu'il faut inscrire la fixation et l'objectivation progressives, au cours de l'histoire, de différentes sortes d'unités sérielles, discrètes ou continues, qui sont à la base de notre horizon expérientiel et de notre savoir. L'écriture, alphabétique en particulier, la musique, le système numérique et les systèmes de mesure présupposent, en effet, de telles unités, et c'est aussi à travers l'individuation d'unités discrètes qu'on a pu établir la table des éléments en chimie ou, aujourd'hui, le séquençage moléculaire du vivant, humain et non humain. Le pouvoir performatif de l'agir humain est dû, en grande partie, à l'établissement de ces ensembles d'unités sérielles, surtout lorsque la combinaison et l'assemblage des unités qui composent la série se réalisent machinalement. Cela a été notamment le cas pour l'imprimerie, mais aussi, bien que sur un plan différent, pour la production industrielle qui, en rendant machinales des chaînes opératoires de gestes, a justement transformé en discret ce qui était continu. Les notions de sérialité et de séquence sont strictement apparentées à celle de programme et, en effet, pour reprendre encore l'exemple de l'écriture et de l'imprimerie, sa diffusion a déterminé une nouvelle programmation sociale en transformant les dynamiques de la répétition et de la différenciation, l'organisation de la mémoire, la mobilité des idées et les processus cognitifs, ce qui a signifié une modification radicale des conditions de production et de réception du récit et de la narration collective.

De manière analogue à Ong, qui décrivait le passage de l'oralité à l'écriture en termes de passage cognitif de l'oreille à l'œil, selon Sylvain Auroux, l'alphabet comporte un *devenir-lettre* (un devenir-image) du son inhérent à la parole et il constitue une phase dans un processus qu'il définit comme *grammatisation*, c'est-à-dire un processus de discrétisation qui isole des *grammes*³⁶. Ce processus

³⁶ S. Auroux, *La révolution technologique de la grammatisation*, Liège, Mardaga, 1994. Le terme de *grammatisation* est un néologisme introduit pour éviter la confusion avec celui de *grammatica-*

précède toute grammaire, toute science du langage et toute science en général, puisque de tout cela, il constitue la nécessaire condition technico-logique. Auroux indique trois phases du processus de *grammatisation* et, si dans l'histoire de ce processus la deuxième phase est caractérisée par la révolution de l'imprimerie, la troisième révolution technologique est déterminée par la généralisation des technologies informationnelles. Or, il est certainement vrai qu'avec l'algèbre de Boole, base logique de l'informatique, nous sommes dans une nouvelle phase du processus de discrétisation du langage, mais il faut toutefois noter que le "gramme", discrétisé par les technologies numériques, ne concerne pas uniquement la parole, mais aussi le son et l'image. L'informatique peut effectivement être considérée comme une nouvelle forme d'écriture, mais à condition de préciser qu'il s'agit d'une écriture qui, pour la première fois dans l'histoire, unifie dans un seul "alphabet" son, image, et parole. Associée à la vitesse de transmission en temps réel, cette unification constitue d'ailleurs une caractéristique fondamentale du contexte actuel car elle restructure en profondeur notre univers communicationnel et représentatif.

En tant que nouvelle écriture du monde, les technologies numériques, outre qu'elles ont la propriété de fondre dans un seul code son, image et parole, ont aussi d'autres spécificités qui les distinguent de l'écriture traditionnelle. Tandis qu'avec celle-ci, savoir lire est, en même temps, savoir écrire et vice versa (car il y a une isonomie structurelle entre le codage et le décodage), pour la majorité d'entre nous en revanche, simples utilisateurs des interfaces (télévision, téléphone ou ordinateur) qui nous relie au monde, le code et les synthèses numériques restent presque entièrement obscures. Une autre caractéristique engendrée par les technologies numériques et qui a des effets énormes sur le plan cognitif et sur la nature du récit, c'est l'effacement tendanciel du temps différé, typique de l'écriture linéaire, en faveur du temps réel, qui indique, notamment, l'absence de délai entre

lisation, désignant généralement le figement d'un procédé discursif dans la grammaire d'une langue. Le « gramme » (lettre en grecque), lexème qui comme suffixe est présent dans plusieurs mots, sert ici pour indiquer le processus de discrétisation à l'intérieur d'une langue, processus qui est à concevoir comme un processus de « spatialisation » et qui précède non seulement toute grammaire, mais aussi tout système de mesure. C'est le cas, notamment, pour le système qui « mesure » le poids en distinguant le gramme, l'hectogramme, le kilogramme.

transmission et réception des informations. Mais le temps réel ne doit pas être compris seulement en termes de vitesse, car c'est aussi la quantité qui devient incomparable avec ce qui était disponible dans le passé. Une quantité qui ne concerne pas uniquement ce que, par facilité, nous nommons la production immatérielle (informations, fictions, jeux vidéo, etc.), mais aussi les objets de toute sorte que le marché mondial nous propose quotidiennement. Cette dynamique d'innovation permanente, bien que facilitée et rendue possible par les technologies numériques, n'a pas dans la technique sa seule raison d'être. Elle dépend beaucoup plus, en effet, de la logique productive régie par le capital et par le principe du gain immédiat. Le rythme de la production et de la reproduction sociales, symboliques autant que matérielles, est aujourd'hui scandé par un système industriel, de plus en plus dominé par des multinationales, où les mêmes entreprises se chargent de produire les contenus symboliques (films, musiques, livres, logiciels, informations), les interfaces permettant l'accès à ces contenus divers (ordinateurs, consoles, téléphones, etc.) et les objets matériels. De ce flux productif, où toute chose vieillit et perd rapidement sa valeur, dérive une mobilisation continue de la mémoire, individuelle et collective, tant sur le plan des contenus de l'esprit que des pratiques de vie, alimentaires ou vestimentaires.

C'est dans ce contexte, et dans cette conjonction entre les dimensions technologique et économique, que le récit et la narration acquièrent aujourd'hui leur consistance. Vitesse, quantité et obsolescence rapide sont des aspects qui caractérisent aussi, comme nous le disions, les produits culturels, lesquels, au sein du flux productif général, sont vécus le plus souvent de manière indifférenciée et décontextualisée, sans que rien ne puisse se sédimenter dans les consciences pour acquérir le statut du mémorable et de l'exemplaire. Ce rythme productif rend pratiquement impossible le "travail du temps", c'est-à-dire une temporalité, comme celle que l'écriture linéaire présuppose, où les choses ont le temps de se déposer, permettant aux consciences de voir leur contour et leur provenance, et où devient donc possible le labeur critique de l'interprétation. Nous sommes constamment plongés dans un flux événementiel et narratif qui soumet à notre attention une variété sans cesse renouvelée de récits, mais aucun de ces récits ne

se détache du flux pour devenir une unité relativement stable et acquérir ainsi un sens qui puisse être collectivement partagé et relié, avec une certaine cohérence, à une possible compréhension ou vision du monde. Cette in-différence générale concerne aussi bien le récit littéraire que le récit historique, dont le monopole appartient désormais aux informations véhiculées par les médias. A ce propos, certaines observations faites par Ernst Jünger au début des années 60', lorsque les technologies numériques ne s'étaient pas encore développées, restent d'une extrême actualité. Ainsi, dans *Le mur du Temps*, Jünger écrivait:

Nous trouvons-nous dans un changement analogue à celui où se trouvait Hérodote ou même plus important encore ? Les événements qui se présentent n'ont-ils pas perdu entre eux la relation que nous sommes habitués à appeler l'Histoire, pour en prendre une autre à laquelle nous ne savons encore donner aucun nom ? Cela expliquerait des difficultés qui surgissent en nombre croissant, et surtout l'impuissance manifeste de la description historique face au débordement d'objets qui l'assaille. Non point que les observateurs de talent fassent défaut, mais parce que des figures et des événements toujours plus nombreux échappent au cadre historique et à ses concepts. [...] Certains mots aussi commencent à devenir illusoires, qui formaient la teneur indestructible de l'action et des pactes historiques – ainsi guerre et paix, peuple, État, famille, liberté, droit³⁷.

Il y a plusieurs éléments, dans ce passage, qui méritent quelques commentaires. D'abord le fait que le changement où se trouvait Hérodote était, notamment, celui provoqué par l'enregistrement de la parole, et donc de l'Histoire, dans l'écriture. Pour reprendre les termes utilisés par Auroux, il s'agissait de la première révolution technologique dans le processus de *grammatisation*, tandis qu'aujourd'hui, nous serions en train de vivre la troisième. Jünger observe aussi, très justement, que les difficultés à élaborer un récit historique cohérent ne dépendent pas, bien entendu, d'une carence d'observateurs de talent, mais de l'éclatement de tout cadre conceptuel capable de contenir la masse hétérogène des événements. Or, une considération similaire peut être faite à l'égard de la création artistique et littéraire: les artistes et les écrivains talentueux existent toujours et même en grand nombre, mais la visibilité et la mémoire de leurs œuvres se diluent aussitôt, immédiatement phagocytées par le flux productif de l'innovation

³⁷ Ernst Jünger, *Le mur du temps*, tr. fr. par Henri Thomas, Paris, Folio Gallimard, 1964, p. 94 – 95.

permanente. La production artistique, totalement intégrée dans le système du marché mondial, davantage que de donner vie à des singularités à travers lesquelles se singulariseraient, en même temps, l'artiste et tous ceux qui s'affectent dans son œuvre, vise plutôt à séduire les publics pour les inciter à une consommation rapide des objets culturels. Nous sommes tous continuellement exposés à une quantité énorme de récits en tous genres – fictions, informations, publicités –, dont nous peinons à évaluer la valeur ou la vérité, à les insérer dans un contexte ou à en tirer quelques enseignements durables.

L'environnement communicationnel médiatique actuel est caractérisé par la diffusion d'un degré très élevé de stimulations qui atteignent les consciences à travers les multiples interfaces dont nous sommes tous, plus ou moins, équipés. Cela a des effets directs sur la dynamique et les processus de l'attention qui, sur le plan strictement psychique, signifie la capacité d'un esprit à saisir, et donc aussi à constituer son objet, mais dont la portée est immédiatement sociale – car de cette fonction psychique dérivent une série d'attitudes pratiques, éthiques et esthétiques collectives. Le cerveau humain est caractérisé par une grande plasticité, qui relève de la néoténie générale de l'homme, et cela implique que les connexions synaptiques d'un enfant se configurent en fonction de son environnement. Comme nous avons tous pu le constater, nous étonnant souvent de l'aisance avec laquelle des enfants manipulent des smartphones ou des ordinateurs, les individus élevés dans un contexte dominé par les media et les supports digitaux ont des cerveaux structurés différemment de ceux qui n'atteignent pas la maturité dans de telles conditions. Malgré cette plasticité, les potentialités de nos cerveaux sont finies et de plus, leur développement nécessite de l'exercice. Le fait de grandir ou même de s'habituer à un contexte où le flux des contenus perceptifs est continuellement changeant favorise le développement d'une sorte d'hyper-attention, caractérisée par une oscillation rapide entre différentes tâches et entre des flux d'informations multiples, toujours à la recherche d'un niveau élevé de stimulation et avec une faible tolérance pour l'ennui. A ce type d'attention, on peut opposer l'attention profonde, qui est par contre caractérisée par la concentration de l'attention sur un seul objet pendant une longue durée, telle par exemple la lecture d'un livre. Les

deux types d'attention peuvent sûrement coexister, néanmoins il est clair que, pour des individus habitués à une activité psychique du premier type, il sera extrêmement difficile de s'adapter aux rythmes de l'attention profonde. Pour comprendre la nature de cette difficulté, nous pouvons penser, à titre d'exemple, à la sensation d'ennui et de lenteur insupportables que provoquerait la vision d'un film des années 50 ou 60 chez quelqu'un qui serait accoutumé à voir uniquement des films d'actions contemporains: leurs rythmes d'écoulement respectifs sont si éloignés l'un de l'autre que l'hypothétique spectateur vivrait l'expérience de la vision du vieux film comme une torture.

Selon nombre de chercheurs et d'analystes, l'impressionnante accélération du flux communicationnel, provoquée par les nouvelles technologies et, disons-nous, par les industries culturelles, détermine une mutation générationnelle au niveau des processus de l'attention et c'est peut-être dans ce sens qu'il faut interpréter le diagnostic, très courant surtout aux États Unis, de trouble de déficit de l'attention (TDA) chez beaucoup d'écoliers et d'étudiants.

Nous devons préciser, et nous reviendrons encore sur ce point, qu'il ne s'agit nullement de refuser les nouvelles technologies et les nouveaux médias, ni encore moins de défendre l'idée d'un passé heureux (l'époque Gutenberg) face à un présent (l'ère informationnelle) désastreux. Les supports audiovisuels et numériques n'excluent pas la possibilité de créer de l'attention profonde, mais ils présentent des caractéristiques qui sont exploitées, pour la plupart, par des industries culturelles dont le but est, bien entendu, de nature lucrative et qui, pour cette même raison, mettent en place un dispositif de captation et de dissémination de l'attention qui est destructeur. Cela dit, il ne faut pas oublier non plus que la lecture d'un livre et la vision audiovisuelle engagent des activités cognitives différentes. La distinction fondamentale tient au fait que, dans la lecture, c'est le lecteur qui dirige l'opération et établit la temporalité de l'acte, tandis que dans la vision audiovisuelle, comme d'ailleurs dans l'écoute de la musique, cette temporalité est produite par l'objet. En tant qu'auto-production d'une temporalité, la lecture est, d'emblée, une pratique, alors que la vision et l'écoute peuvent être,

même si ce n'est pas obligatoire, de la pure consommation. Et c'est justement en tant que pratique que la lecture favorise la réflexion, l'examen et l'interprétation critiques, raison pour laquelle son exercice mérite d'être cultivé et développé dans les systèmes d'enseignement.

Dans le domaine général de la narration, la littérature a joué pendant des siècles un rôle central, au point que les deux termes étaient presque inséparables. Le moins que l'on puisse dire à ce propos, c'est que cela n'est plus le cas aujourd'hui. Nous dédions le dernier chapitre de cette première partie à une réflexion spécifique sur les conditions de l'interprétation et de la narration littéraire. Pour le moment, dans les pages qui suivent, nous prendrons en considération deux notions qui ont été utilisées comme cadre conceptuel pour envisager de nouvelles formes de récit dans le contexte médiatique et digital contemporain. La première notion, forgée récemment par Jenkins, est celle de *transmédia storytelling* et son application est relativement restreinte. Beaucoup plus élargie et complexe est, par contre, l'application de la deuxième notion, celle d'*hypertexte*, sur laquelle nous nous attarderons plus longuement.

7. Milieu digital, interprétation, transmédia storytelling et hypertexte

Personnalité majeure au sein des *cultural studies*, Jenkins, avec la notion de narration transmédia, indique la naissance d'un univers narratif total et ouvert, à la différence de l'espace fermé qui abrite les récits construits de manière classique. Un univers narratif où les récits évoluent avec la contribution active de tout lecteur/spectateur et où la distinction entre producteur/consommateur, émetteur/récepteur, n'a plus de raison d'être³⁸. Le propre d'un récit transmédia, notion qu'il ne faut pas confondre avec celle de multimédia, est de se déployer simultanément sur plusieurs plateformes médiatiques, telles que, par exemple, la bande dessinée, le livre, le film, la télé ou internet. Des cas isolés de narrations

³⁸ H. Jenkins, *La culture de la convergence. Du média au transmédia*, tr. fr. par Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin, 2013.

transmédia existaient avant l'explosion du numérique, mais leur diffusion est due surtout aux nouvelles technologies et à ce que Jenkins appelle la *convergence*, c'est-à-dire le fait que différents médias coexistent sans s'annuler et entrent de plus en plus en synergie entre eux. De cet univers narratif transmédia, Jenkins offre plusieurs exemples, en citant les nombreux cas de récits qui, commencés comme romans ou BD, tels Harry Potter ou Spider-Man, sont devenus par la suite des films, des jeux vidéo ou des sites web pour la communauté des fans. Le phénomène est lié aussi à la tendance industrielle à créer des franchises, et ainsi, très souvent, le récit devient un logo qui sert pour produire et commercialiser une gamme variée de gadgets, tels que t-shirt, cartables pour les écoliers, cahiers, etc. De cette *convergence*, les industries culturelles tirent, bien évidemment, un grand profit et le développement des narrations transmédia a été surtout motivé par des raisons commerciales, mais cela n'empêche pas, selon Jenkins, que les effets sociaux du phénomène soient extrêmement positifs. Le fait que des individus interagissent dans des communautés plus ou moins larges et qu'ensemble ils participent activement à faire évoluer des narrations est déjà suffisant, selon Jenkins, pour voir dans le phénomène un énorme potentiel émancipateur qui a aussi une portée politique. En suivant la perspective des *cultural studies*, Jenkins exalte la capacité des communautés de fans à ré-écrire et à re-formuler les contenus proposés par les industries. Il souligne que dans ces communautés des fans, à travers la tendance à rédiger des articles explicatifs ou des commentaires en ligne (même dans ce cas, Jenkins donne plusieurs exemples, en particulier la communauté de fans née à la suite du film *Matrix*), on peut observer à l'œuvre ce que Pierre Lévy nomme l'intelligence collective. Cette tendance de tout individu relié à ces communautés à récolter des informations supplémentaires, à donner des explications et à poursuivre la narration sur de nouvelles voies nous montre, selon Jenkins, le développement d'une attitude que l'on peut définir comme "esprit encyclopédique". En reprenant à son compte la métaphore de McLuhan, Jenkins considère que les lecteurs des narrations transmédia deviennent des chasseurs et des collecteurs explorant les divers aspects du récit, tentant d'assembler l'information dispersée pour créer une trame logique. Les lecteurs sont incités à

broder d'éventuels développements du récit et à confronter leurs formulations avec les autres lecteurs. Jenkins reconnaît que, dans la configuration actuelle de l'industrie culturelle et du divertissement, l'expansion des narrations transmédia est une sorte d'impératif économique, mais cela a pour conséquences positives le fait que les artistes, dans leur activité créatrice, intègrent ces pressions du marché pour créer des histoires ouvertes à la contribution collective, en brouillant la frontière entre émetteurs et récepteurs, et que la formation de ces communautés participatives des fans favorise la naissance d'un sentiment identitaire.

Or, Jenkins a probablement raison de souligner que la distinction entre "haute" culture et culture populaire ou de masse est assez problématique et que le phénomène, qu'il décrit sous la notion de transmédia storytelling, mérite d'être analysé en tant que phénomène culturel ; mais plusieurs objections peuvent être avancées, à notre avis, contre la vision optimiste de son discours. La première perplexité critique est de caractère général et concerne l'idée, défendue par Jenkins et très répandue dans la réflexion contemporaine, que les nouvelles technologies constituent, en soi, un facteur d'émancipation, indépendamment du système économique ou politique dans lequel elles sont intégrées. Plus spécifiquement, nous dirons que, si d'une part il faut s'opposer à la distinction traditionnelle entre haute et basse cultures, cela ne peut conduire, de l'autre, à effacer toute possibilité de faire valoir, sur le plan critique, des critères de valeur. L'idée que c'est le marché et les goûts du public qui se chargent d'établir, dans chaque situation, la valeur des produits culturels, nous semble extrêmement problématique, car cette idée suppose, à tort, que le marché est le lieu d'un échange égalitaire entre individus absolument libres. C'est d'ailleurs en ayant une telle vision du marché que Jenkins exalte les modalités de participation et d'interaction à l'intérieur des communautés de fans, en y voyant l'expression d'une créativité et d'une intelligence collectives émancipatrices. Sans avoir aucun préjugé négatif face à ces formes de divertissement engendrées par les industries du loisir, il nous semble toutefois qu'avec une compréhension aussi élargie de la notion de créativité, tout geste et toute forme d'interaction humaine peut alors être considérée comme étant créative, y compris l'action du zapping sur la

télécommande ou le choix d'acheter une marque de biscuits plutôt qu'une autre.

Une réflexion plus approfondie doit être faite à propos de la distinction, évoquée par Jenkins, entre les récits ouverts, qu'il semble privilégier dans la mesure où ils favoriseraient l'essor de l'imagination, et les récits classiques construits dans les limites d'un espace narratif fermé. Ce thème étant intimement lié à celui de *narration hypertextuelle*, nous allons donc l'aborder en interrogeant la notion d'*hypertexte*. Une réflexion approfondie autour de cette notion et de celle de narration hypertextuelle est d'autant plus nécessaire qu'elles entretiennent des implications étroites avec l'œuvre et la pensée de Calvino, lequel en quelque sorte nous incite, comme une présence en arrière-plan, à développer les analyses de cette première partie, avant même de pouvoir nous confronter directement à ses textes.

La notion d'hypertexte est, comme nous le disions, très floue. Elle peut être utilisée en référence directe avec les nouvelles technologies, mais ses connotations peuvent également servir à décrire certaines caractéristiques de la textualité en général. Dans le cas spécifique de la littérature, on dispose en réalité d'une autre notion, celle d'*intertextualité*, qui n'est pas un exact synonyme mais qui lui est très proche et qui est également très polysémique. Les deux notions, dans leur sens premier, indiquent la présence, à l'intérieur d'un texte, d'un certain nombre de liens qui renvoient à d'autres textes, mais c'est lorsqu'il s'agit de définir la nature et le genre de connexions logiques qui caractérisent les différents liens que les difficultés commencent. Au niveau embryonnaire, la notion d'intertextualité naît à la suite des travaux de Mikhaïl Bakhtine, puis de ceux de Julia Kristeva au sein du groupe *Tel Quel*, mais c'est surtout dans les années 70 et 80 que la notion sera reprise par plusieurs auteurs, parmi lesquels Roland Barthes et Gérard Genette. Dans son livre intitulé *Palimpsestes*, Genette, en voulant donner une formalisation conceptuelle maximale à la notion, s'attache à étudier tous les faits d'intertextualité, qu'il rebaptise du nom plus large de transtextualité. A l'intérieur de cette transtextualité, notion qui décrit la générale « *transcendance textuelle du texte* » et se réfère à « *tout ce qui le met en relation, manifeste ou*

secrète, avec d'autres textes », Genette indique plusieurs types de transtextualité, parmi lesquels l'hypertextualité, qu'il définit ainsi:

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore "se greffe" et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré ou être dérivé d'un autre texte préexistant. [...] Cette dérivation peut être soit de l'ordre descriptif ou intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la Poétique d'Aristote) « parle » d'un texte (Edipe Roi). Elle peut être d'un autre ordre telle que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui ou le citer³⁹.

Malgré les efforts pour restreindre son champ d'application, et comme on peut le constater en lisant les définitions que nous venons de citer, la distinction entre la transtextualité générale (la relation, manifeste ou secrète, d'un texte avec d'autres textes) et l'hypertextualité, ne paraît guère évidente à saisir ; la notion d'intertextualité reste très floue et son pouvoir heuristique ne dépasse pas le constat, vrai mais tautologique, que tout texte renvoie forcément à d'autres textes, tout comme chaque mot renvoie à la totalité de la langue. Dire cela ne signifie pas, bien entendu, nier l'importance de la critique philologique des sources et des influences littéraires, qui a toujours été considérée, d'ailleurs, par tout théoricien de l'intertextualité comme totalement distincte de l'analyse intertextuelle.

La même polysémie excessive caractérise la notion d'hypertexte. Pour délimiter son champ d'application, il faut d'abord distinguer entre la pratique textuelle en général et celle liée à des instruments digitaux. Dans le premier cas, le terme peut assumer une connotation tellement large (comme celle proposée par Genette par exemple) que tout texte devient d'emblée un hypertexte. Dans le deuxième cas, les critères deviennent plus précis: un hypertexte est définissable comme un ensemble de pages ou de nœuds connectés entre eux de manière non-linéaire à travers des liens. Un hypertexte est un réseau potentiellement indéfini de

³⁹ G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7-13.

nœuds dont chacun peut contenir: 1) des informations sur une certaine partie du monde ou d'un monde possible ; 2) un ensemble de commandes à travers lesquelles l'utilisateur peut obtenir des instructions pour savoir comment accéder aux informations contenues dans le nœud et pour savoir aussi comment passer, à travers un lien, d'un nœud à un autre ; 3) un ensemble de commandes pour la transition entre les nœuds ; 4) un ensemble de commandes qui permettent à l'utilisateur de créer de nouveaux nœuds et de nouveaux liens. Il faut encore ajouter que l'accès au contenu des nœuds d'un hypertexte peut être soit linéaire, soit non-linéaire, et que les informations contenues dans l'hypertexte et les liens entre elles peuvent être modifiés et amplifiés. La caractéristique spécifique d'un hypertexte est donnée par son dynamisme, c'est-à-dire la propriété selon laquelle, à partir de certaines conditions et limites établies par son auteur, l'hypertexte peut par la suite être reconfiguré par les usagers, qui deviennent ainsi co-auteurs au sens propre du terme de ce même hypertexte.

D'un point de vue historique, la notion d'hypertexte fut utilisée pour la première fois par Ted Nelson, qui publiait alors ses idées autour du projet "Xanadu" (nom choisi en hommage au poème *Kubla Khan* de Samuel Taylor Coleridge), d'abord dans *Computer Lib/Dream Machines* en 1974 et puis dans *Literary Machines* en 1981. Nelson reprend en effet les idées que Vannevar Bush, ingénieur et professeur au MIT (Massachusetts Institute of Technology), avait exposées en 1945 dans un article devenu célèbre (« As we may think », publié dans la revue *The Atlantic Monthly*), où il décrivait le projet pour la construction d'une machine capable de simuler le comportement cognitif du cerveau humain. La machine, que Bush avait nommée *Memex* (de Memory extender), ne verra jamais le jour et, par rapport aux machines dont nous disposons aujourd'hui, sa conception était évidemment très rudimentaire. Si l'article est devenu si célèbre et la référence à Bush si courante, c'est parce que dans ce texte, il formule des idées qui sont à la base d'une conception de l'activité cognitive, de la textualité et de la narrativité qui se développera dans les décennies suivantes pour devenir largement dominante vers la fin des années 70 et durant les années 80. Avec le projet du *Memex*, Bush imaginait une totale révolution dans la manière d'organiser

l'ensemble du savoir et du patrimoine culturel, jusque-là structuré à travers des critères linéaires – catalogues, listes alphabétiques – qui, à ses yeux, ne correspondaient pas au fonctionnement de l'esprit. La déduction et l'induction ne sont pas, selon Bush, des processus cognitifs naturels de l'esprit, qui par nature fonctionne en suivant l'abduction et l'association: avec une seule information en sa possession, il saute instantanément à la suivante, suggérée par association d'idées et selon un réseau complexe de chemins pris en charge par les cellules du cerveau. La critique envers la linéarité et les catégories traditionnelles qui avaient servi à concevoir le savoir et la textualité, désormais perçues comme une suprastructure imposée par la galaxie Gutenberg, sera en effet un élément central de la réflexion contemporaine. L'euphorie engendrée par le développement des nouvelles technologies et par la naissance d'un milieu communicationnel qui paraissait effectivement horizontal, ne feront que renforcer cette critique. En simplifiant un peu, nous pourrions dire que la mouvance postmoderne se constituera, en grande partie, à travers la fusion de deux perspectives distinctes: d'une part, une pensée et une recherche, situées surtout aux États Unis, qui opéraient dans le nouvel horizon technologique et médiatique, de l'autre, une réflexion théorique, philosophique et littéraire, principalement menée par des chercheurs français et souvent décontextualisée, qui allait servir de support conceptuel et qui influencerait profondément le panorama culturel américain⁴⁰. Pour donner un exemple concret de cette fusion, nous pouvons revenir à ces deux notions que nous avons examinées: d'un côté, celle de l'intertextualité, notion théorique surgie dans le cadre d'une réflexion sur la textualité et la littérature, de l'autre celle de l'hypertextualité, qui est en quelque sorte son équivalent technologique.

Selon le critique américain George Landow, par exemple, lequel est une référence incontournable et un vrai "maître à penser" pour qui s'intéresse à la théorie de l'hypertexte⁴¹, avec l'émergence de l'informatique et de l'hypertextualité

⁴⁰ Regroupés sous l'étiquette générique de *french theory* malgré leurs divergences, la liste des auteurs français à avoir influencé le panorama académique et culturel américain est très longue. Rappelons, parmi d'autres, Kristeva, Barthes, Derrida, Baudrillard, Althusser, Lyotard, Foucault, Deleuze.

⁴¹ Les écrits de Landow sur le thème sont multiples et plusieurs textes sont disponibles en ligne.

se réalise une vraie convergence entre la technologie et la littérature. Une convergence capable de transformer en réalité les acquisitions les plus significatives de la critique littéraire et de l'esthétique contemporaine, et capable, en même temps, de remettre en question les modalités de la création, de la transmission et de la diffusion du savoir telles que le système Gutenberg les avait imposées pendant des siècles. Landow voit dans des auteurs comme Bakhtine, Barthes, Derrida, Foucault ou Deleuze les précurseurs d'un mouvement qui rompt avec les canons traditionnels de la textualité en rendant obsolètes les catégories d'auteur, de lecteur et de linéarité. Les idées de Landow sur le pouvoir libérateur des nouvelles technologies, considérées en parfaite syntonie avec le fonctionnement naturel du cerveau, commencent aujourd'hui à montrer leurs faiblesses, mais pendant les dernières décennies elles ont quasiment servi de paradigmes. Les travaux de Landow, en effet, sont toujours au centre d'une tendance, largement américaine, qui cherche à rattacher l'hypertexte à la littérature pour montrer que, bien avant l'apparition de l'informatique, les littéraires avaient déjà, d'une certaine façon, conçu le texte comme un hypertexte. Selon Landow, l'hypertexte remet en cause et révolutionne les critères qui, depuis Aristote, définissaient la structure narrative, c'est-à-dire la séquence préétablie, la définition claire du début et de la fin du récit, la "clôture" propre du récit, l'idée d'unité associée à ces concepts. On doit s'attendre à ce que, dans la littérature hypertextuelle, des structures comme l'intrigue, la caractérisation et le cadre du récit ne soient plus les mêmes: elles changeront, tout comme changera la séparation entre genres littéraires. Si Aristote caractérisait d'épisodique une narration dont les actions ne sont pas liées entre elles par un rapport de vraisemblance et de nécessité, Landow soutient qu'éliminer ce rapport ne signifie pas priver la narration de toute logique, mais que celle-ci devient une expérience personnelle du lecteur à l'intérieur du texte et par le biais d'un parcours

Nous faisons référence, en particulier pour ce qui concerne sa théorie de la convergence, à G. Landow, *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, 1992. De ce livre nous avons consulté aussi la traduction italienne de Paolo Fabbri: G. Landow, *L'ipertesto. Tecnologia digitali e critica letteraria*, Milan, Mondadori, 1998.

particulier, même si ce dernier s'enveloppe sur lui-même ou s'il s'oriente vers des directions imprévues⁴².

Les propos de Landow méritent d'être analysés de plus près, et en essayant de voir ce que peut signifier concrètement une narration hypertextuelle ; c'est pourquoi nous allons examiner différents types de récit hypertextuel, tous en sachant que, effectivement, ce que l'on appelle roman hypertextuel ou narration hypertextuelle n'est pas forcément lié à l'informatique, dans la mesure où plusieurs expressions narratives, réalisées bien avant l'émergence des technologies numériques, peuvent être classées sous cette catégorie. Pour mieux clarifier notre point de vue et avant de procéder, nous devons toutefois énoncer de brèves remarques critiques envers certains présupposés qui caractérisent les théories exaltant le pouvoir de l'hypertexte digital. Une conviction très répandue en effet, et qui sert pour ainsi dire de pilier à ces théories, nous semble fortement erronée: il s'agit de celle voyant dans l'imprimerie une suprastructure artificielle imposée à l'esprit, alors que l'hypertexte numérique serait capable de restituer à la pensée son fonctionnement naturel en rendant transparents à eux-mêmes les processus cognitifs qui la constituent. Dans cette conviction, c'est l'idée même de fonctionnement naturel de l'esprit qui nous paraît insensée: la pensée pure, en tant que phénomène naturel, est une affaire qui concerne éventuellement la biochimie et la neurologie. L'extériorisation de la pensée, par contre, s'accomplit toujours historiquement à travers l'interaction entre une matière organique, le cerveau, et un environnement changeant, et dont les instruments techniques constituent une variable fondamentale. L'écriture, comme nous l'avons vu à travers les travaux de Walter Ong, a certainement restructuré la pensée et il est fort probable qu'elle sera restructurée à nouveau à la suite de l'avènement des technologies numériques et du réseau,, et selon des modalités que nous ne pouvons pas encore prévoir, mais elle ne sera jamais "naturelle" dans le sens que les techno-enthousiastes attribuent à ce terme.

Liée à l'idée d'une supposée naturalité de l'esprit, qui motive la critique à

⁴² G. Landow, *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, op. cit., p. 226-231.

l'encontre de la galaxie Gutemberg, c'est la conviction que le propre de la pensée soit la non-linéarité ou la non-séquentialité et la discontinuité, c'est-à-dire deux aspects qui servent couramment à caractériser l'hypertexte, en montrant ainsi que son fonctionnement est spéculaire par rapport aux processus de la pensée. Même dans ce cas, il s'agit d'une conviction très répandue que, dans *Literary Machine*, Nelson avait clairement formulée:

La structure de la pensée n'est pas séquentielle, mais un système d'idées entrelacées. Aucune idée ne se présente à l'esprit avant les autres et le fait de partager cet ensemble selon un schéma séquentiel est un acte complexe et arbitraire. Souvent, c'est aussi un acte destructeur car en partageant les connexions du système pour pouvoir les classer de manière séquentielle, on peut difficilement éviter de briser, et donc d'effacer, des connexions qui font partie de l'ensemble⁴³.

Or, cette vision de la pensée comme étant un système d'idées non ordonnées où il n'y aurait ni séquentialité ni possibilité de distinguer un avant et un après, nous fait penser à l'inconscient freudien, qui est certes à la base de notre activité psychique, mais qui est, justement, inconscient et qui ne peut s'extérioriser, comme pensée consciente ou comme communication, qu'en assumant une forme, c'est-à-dire une structure discursive et séquentielle qui appartient non seulement à l'écriture mais aussi à l'oralité. A propos des notions de non-linéarité et de discontinuité, certaines observations que Jean Clément dédie au thème de l'hypertexte nous semblent très pertinentes⁴⁴. Clément nous invite à ne pas confondre la discontinuité, qu'on peut constater dans l'écriture fragmentaire ou par aphorismes chez des auteurs comme Nietzsche, Wittgenstein, Barthes ou même dans les *Pensées* de Pascal, avec la discontinuité théorisée par tous ceux qui croient, en suivant les idées de Vannevar Bush et de Nelson, que l'essence même de notre mode de penser est le mode analogique. Clément nous rappelle que le simple rapprochement aléatoire d'idées ou d'informations entre elles ne suffit pas

⁴³ Theodor Nelson, *Literary Machines 90.1*, tr. it. di V. Scaravelli et W. Vannini, Padoue, Muzzio, 1992, sect. 1, p. 14.

⁴⁴ J. Clément, « Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », Article paru dans J.-P. Balpe, A. Lelu, I. Saleh (coords.), *Hypertextes et hypermédias: Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris, Hermès, 1995, texte disponible en ligne à l'adresse: <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/discursivite.htm>.

à construire un raisonnement, car l'exercice de la pensée suppose que l'on passe de l'information à l'argumentation. Refuser de voir dans la discontinuité l'essence même de la pensée ne signifie pas, bien entendu, nier l'apport énorme que des dispositifs hypertextuels informatisés peuvent donner aux chercheurs et, en général, dans la construction collective du savoir.

En ce qui concerne la notion de non-linéarité, qui avec celle d'"*ouverture narrative*" est une notion centrale dans la définition de l'hyperfiction ou de l'hyper-roman, Clément précise très justement que:

La non linéarité doit être définie du point de vue du dispositif et non pas du point de vue du discours. Car la non-linéarité ne signifie pas obligatoirement la discontinuité textuelle. Dans certaines fictions arborescentes, par exemple, la continuité du récit est assurée malgré sa non linéarité matérielle. Cela suppose que les branches candidates à la succession narrative soient autant de suites possibles et que le parcours de l'arborescence ait un début commun et une ou des fins situées sur les terminaisons de l'arbre, sur ses feuilles. Peut-être vaudrait-il mieux, de ce point de vue, parler de textes multilinéaires. La lecture ne fait surgir qu'une des potentialités de parcours, elle ne trace qu'un chemin parmi d'autres possibles⁴⁵.

En tenant compte de ces éclaircissements exposés par Clément, nous allons maintenant proposer, comme nous avons l'annoncé plus haut, une typologie des récits hypertextuels. Étant donné la fusion du registre visuel, sonore et verbal dans le digital, une première difficulté consiste à établir des frontières quant au langage communicatif utilisé. La convergence du visuel, du sonore et du verbal dans le digital rend presque impossible une telle séparation. Pour limiter le champ d'analyse et aussi garder un rapport avec la littérature traditionnelle, nous ferons référence aux hypertextes de fictions dont le langage principal est le langage verbal. Si nous excluons les œuvres classiques, originellement conçues sur papier, qui ont été digitalisées et qui dans le web présentent des liens hypertextuels renvoyant à des commentaires critiques ou à d'autres œuvres, il est possible, en schématisant, d'indiquer trois types d'hyperfiction: 1) **hypertextes à structure arborescente** 2) **hypertextes utilisant la technique combinatoire** 3) **hypertextes à structure réticulaire ou rhizomatique.**

⁴⁵ J. Clément, art. cit.

8. Typologies d'hypertextes

1) Hypertextes à structure arborescente.

Dans cette configuration, les hypertextes peuvent être conçus selon deux modalités distinctes: A) avec de fausses ramifications ; B) avec des ramifications réelles. Dans le premier cas (A), l'arbre est construit de manière que, à partir d'un nœud narratif initial, l'hypertexte offre aux lecteurs la possibilité de choisir entre un nombre limité d'options. Les diverses options sont toutefois réunifiées autour d'un autre nœud qui ouvre sur d'autres options lesquelles convergent, à leur tour, sur un autre nœud et ainsi de suite jusqu'au nœud final qui est unique. Dans cette première configuration, il s'agit de faux hypertextes, ou si l'on veut d'hypertextes apparents car, en examinant leur structure, il apparaît clairement que les diverses options proposées dans chaque épisode narratif n'augmentent pas, comme théoriquement elles devraient le faire, le nombre des branches de l'arbre. Les branches, au contraire, se referment sur elles-mêmes en guidant le lecteur à l'intérieur d'une seule intrigue narrative. Cette structure est celle qui caractérise, par exemple, un grand nombre de jeux vidéo.

Dans le second cas (B), les options et les ramifications contenues à l'intérieur des unités narratives s'ouvrent, en effet, sur des chemins narratifs différents et les possibilités ainsi créées peuvent être assez nombreuses. Plusieurs récits ayant une structure de ce genre proviennent de la tradition livresque, l'exemple le plus célèbre et désormais classique étant peut-être *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* de Jorge Luis Borges, écrit en 1941 – mais les réalisations de ce genre sont multiples. Julio Cortazar, par exemple, un autre écrivain argentin, publiait en 1963 en Espagne *Rayuela*, traduit en français sous le titre *Marelle* ; dans l'introduction, intitulée « Panneau d'orientation », l'auteur explique au lecteur que le livre est en réalité plusieurs livres à la fois, mais qu'il y a principalement deux parcours de lecture différents et indépendants, dont il donne les suites numérotées de chapitres.

Il est également intéressant de rappeler, entre parenthèses, que, simultanément au travail de Nelson autour du projet Xanadu, en Argentine, un

artiste resté anonyme présenta à la Fondation Di Tella, une institution qui réunissait les avant-gardes artistiques, une machine – Rayuela-O-Matic – qui réarrangeait les chapitres du livre de Cortazar sur des cartes numérotées. La machine, toujours consultable sur le web, était en réalité de l'hypertexte sur du papier: il y avait des nœuds, deux chemins différents de liens, et même un mécanisme à parcourir.

En nous déplaçant dans un milieu informatisé toutefois, la situation change profondément. Tandis que, dans la lecture du récit de Borges ou de Cortazar, les bifurcations possibles de la fiction sont présentes simultanément à nos yeux, dans un environnement digital, par contre, le choix d'une possibilité écarte automatiquement de l'écran toutes les autres. Ce qui signifie qu'une telle structure, même si elle offre au lecteur la possibilité de choisir le déroulement du récit, ne peut pas être considérée comme un modèle de littérature ouverte, où par ouverture il faut entendre littéralement la non-clôture du récit et/ou l'intervention directe du lecteur/auteur dans l'écriture. Cette structure digitale en question n'est pas ouverte d'abord parce qu'elle ne se distingue en rien de la linéarité classique: les différentes options ne sont pas toutes possibles sur un pied d'égalité mais exclusives et donc le lecteur ne lit pas un récit multiséquentiel, mais un récit linéaire, choisi entre une gamme d'autres récits linéaires. Même s'il s'agit effectivement d'une structure qui permet le développement d'une multitude d'histoires différentes, avec des intrigues qui ne sont pas forcément parallèles, un lecteur "normal" est incapable d'avoir une vision globale de l'arbre narratif ; parmi les options, il est obligé de choisir un seul parcours et sa lecture reproduit donc le schéma traditionnel de la linéarité. La possibilité de choisir son propre parcours, en outre, au lieu d'amplifier l'imagination du lecteur, annule ou réduit sensiblement, à travers la logique rigide de l'action/réaction et des options auto-excluantes, le jeu habituel d'attentes et de prévisions que le lecteur engage avec l'auteur du texte.

Mais au delà du fait que des hypertextes de fictions avec une structure arborescente peuvent difficilement passer outre la logique linéaire, la difficulté

majeure consiste dans la réalisation de ce genre de fictions, une difficulté qui affecte aussi bien le niveau de la production que celui de la réception. Le risque en est la multiplication excessive des chemins narratifs possibles et l'explosion exponentielle de bifurcations. En effet, même si nous considérons le cas le plus simple, c'est-à-dire une histoire composée par un nombre N d'unités narratives dont chacune prévoit seulement deux disjonctions possibles, l'arbre qui en dérive doit contenir un total de $(2^N - 1)$ segments. Or, même en imaginant une histoire très courte, disons un récit formé par 10 unités ou épisodes, dont la longueur respective est de 150 mots, à savoir une demi-page en caractères d'impression, l'histoire, c'est-à-dire le développement arborescent de tous les épisodes, doit contenir $(2^{10} - 1)$ épisodes, ce qui signifie 1023 épisodes pour un total de 510 pages. Malgré l'énorme travail que l'écriture d'une telle histoire suppose pour une seule personne, du côté du lecteur elle serait par contre plutôt banale en termes de choix alternatifs.

La solution à ce problème est l'écriture à plusieurs mains, une possibilité qui a été déjà expérimentée et qui, à travers le web, est techniquement facile à réaliser⁴⁶. Si un tel processus d'écriture concrétise les théories sur la dissolution de l'Auteur, en partageant son autorité entre la communauté de lecteurs-coauteurs, il ne réduit pas la difficulté d'organiser le déroulement de l'histoire et d'éviter le risque de produire des incohérences logiques patentes ou un magma incohérent d'idées et de styles. La limite majeure pour l'organisation d'un tel espace narratif reste, toutefois, la longueur: des fictions de ce genre doivent être très courtes et cela en raison d'une contrainte qui dérive de la structure elle-même et qui s'impose aux auteurs. La raison est évidente: puisque chaque auteur est aussi un lecteur, en faisant de simples calculs on constate aisément que, à partir d'une histoire de 30 épisodes d'une demi-page chacun et avec des disjonctions binaires, c'est-à-dire une histoire entière de 15 pages, tout en sachant que la vitesse moyenne de lecture est de 100 mots la minute et qu'une page comporte environ

⁴⁶ A ne pas confondre avec le cas d'œuvres écrites par plusieurs auteurs ou par un collectif d'écrivains, comme par exemple le groupe italien d'écrivains réuni sous le nom collectif de Wu Ming.

300/400 mots, il faudrait alors à chaque lecteur 3000 ans de lecture ininterrompue pour lire tous les épisodes d'une histoire de 15 pages.

Une autre solution avancée ces dernières années consiste en la création de programmes munis d'une *Engine Story*, c'est-à-dire un moteur capable de générer automatiquement des histoires infinies. Or, si cette solution s'avérait apte à résoudre le problème de l'organisation et de l'explosion exponentielle au niveau de l'écriture, l'obstacle resterait identique du côté du lecteur. Même en ayant un tel programme, tout lecteur "normal" qui dispose d'une mémoire et d'un temps forcément finis, serait en effet obligé de suivre un parcours narratif traditionnel, structuré selon les critères fixés par Aristote. Ces programmes, en outre, étant une simulation computationnelle de l'activité humaine "écrire des histoires", rendue automatique à travers un certain nombre d'algorithmes, ne pourront jamais déterminer par eux-mêmes une éventuelle évolution de formes littéraires. S'il faut leur attribuer une valeur heuristique, qui bien entendu n'est pas à négliger, elle réside dans un possible éclaircissement autour de processus cognitifs et langagiers qui régissent l'activité créatrice.

2) Hypertextes utilisant la technique combinatoire.

Le principe qui régit la technique combinatoire est en soi assez simple: il s'agit de combiner entre elles une série finie d'unités discrètes. Ce principe élémentaire est pourtant à la base des plus grandes réalisations de l'esprit humain, de l'écriture alphabétique ou musicale à l'informatique de notre ère digitale. Depuis l'antiquité, en effet, la technique combinatoire a joué un rôle majeur dans l'histoire de la pensée, en séduisant transversalement des esprits inspirés par des intérêts éloignés, voire même antagoniques, à la fois scientifiques et littéraires, mathématiques et philosophiques, parfois rationalistes et ésotériques. Le texte le plus ancien conçu selon cette technique est le *Yi King* (Livre des mutations), un recueil d'aphorismes et de sentences divinatoires élaboré en Chine au premier millénaire avant l'ère chrétienne. Cet ouvrage est basé sur un jeu de 64 hexagrammes issus de la combinaison binaire de six lignes dont chacune peut

prendre l'une de ces deux formes: le trait plein (Yang) et le trait redoublé (Yin). Sa lecture est gouvernée par le jet de trois pièces ou de baguettes dont le résultat indique l'hexagramme qui répondra aux interrogations du lecteur. Depuis son apparition, le *Yi King* a fasciné, tout au long des siècles, d'innombrables esprits, dont Leibniz par exemple, qui en songeant à sa *Characteristica universalis*, avait été considérablement impressionné par la structure mathématique du livre, y voyant la première formulation de l'arithmétique binaire. Avec Leibniz, nous sommes en réalité dans un vrai tournant par rapport à l'histoire millénaire de la technique combinatoire: avec lui, en effet, s'inaugure ce qu'Umberto Eco appelle la « *pensée aveugle* »⁴⁷, c'est-à-dire l'idée d'une combinatoire qui définit une syntaxe uniquement à partir d'une série de symboles vides et n'ayant aucune référence sémantique. C'est sur cette idée que se fonde la logique formelle moderne et l'informatique.

Avant Leibniz, les efforts pour construire des dispositifs combinatoires avaient toujours été associés à la conviction mystique de pouvoir établir la logique même de Dieu, en cherchant le dispositif capable non seulement de représenter le savoir mais aussi de le produire. En passant, entre autres, par la kabbale judaïque et puis chrétienne, c'est ce désir d'absolu qui anime le catalan Raymond Lulle, qui dès le XIII^e siècle et jusqu'à Leibniz influence toute réflexion autour de la technique combinatoire⁴⁸. Lulle dédia toute sa vie à l'idée d'une *ars combinatoria* parfaite où serait contenu l'arbre total de la connaissance, présente et future, allant même jusqu'à imaginer la construction d'une machine pour rendre automatique le dispositif combinatoire et dont le projet est expliqué dans son œuvre principale, *Ars magna generalis*. Le projet de Lulle a été commenté maintes fois au cours de l'histoire et parmi les commentateurs illustres, nous trouvons Jorge Luis Borges qui, dans un article consacré à Lulle, compare cette « *machine à penser* » à d'autres machines qui n'ont jamais vu le jour, comme celle du mouvement perpétuel, et, en même temps, qualifie le projet de Lulle parfois d'absurde, parfois

⁴⁷ U. Eco, *Dall'albero al labirinto*, Milan, Bompiani, 2007, p. 381.

⁴⁸ Cfr, Paolo Rossi, *Clavis Universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologne, il Mulino, 1983.

d'infernal⁴⁹.

En remontant un peu dans le temps, c'est Jonathan Swift, au début du XVIII^e, qui dans son célèbre roman, les *Voyages de Gulliver*, ironise sur une machine semblable à celle de Lulle. L'histoire raconte qu'au cours de son troisième voyage, Gulliver visite l'*Académie de Lagado*, capitale du royaume de *Barnibarbes*, et c'est dans la salle où résident les « *savants abstraits* » qu'un professeur lui montre la machine et lui explique le fonctionnement et l'intérêt de l'invention:

Chacun sait au prix de quels efforts s'acquièrent actuellement les arts et la science, tandis que, grâce à son invention, la personne la plus ignorante sera, pour une somme modique et au prix d'un léger travail musculaire, capable d'écrire des livres de philosophie, de sciences politiques, de droit, de mathématiques et de théologie, sans le secours ni du génie ni de l'étude⁵⁰.

Les étudiants de l'Académie étaient en charge de manipuler la machine, qui fonctionnait à travers un mécanisme assez simple: des manivelles faisaient tourner des fils de fer où étaient enfilés des petits cubes et sur chaque face de ces cubes était écrit un mot, de manière à ce que tous les mots de la langue du royaume fussent contenus dans la machine. A chaque tour de manivelle, les mots formaient des combinaisons différentes et quand, dans les lignes de cubes, apparaissaient trois ou quatre mots qui placés bout à bout constituaient un élément de phrase, des étudiants se chargeaient de les recopier.

Les jeunes étudiants passaient six heures par jour à ce travail, et le professeur me montra un bon nombre de gros in-folio, contenant les textes déjà recueillis sous forme de phrases décousues et qu'il avait l'intention de refondre entre elles ; il espérait tirer de ce riche matériau une Somme scientifique et philosophique qu'il présenterait au monde⁵¹.

Sans jamais citer Raymond Lulle, Swift ridiculise le vieux rêve de construire une machine pour produire mécaniquement du savoir ainsi que le

⁴⁹ J. L. Borges, « La maquina de pensar de Raimundo Lulio », publié dans la revue *El Hogar* le 15 octobre 1937 et inclus par la suite dans le recueil *Textos cautivos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

⁵⁰ J. Swift, *Les voyages de Gulliver, III^e partie Voyage à Laputa, aux Balnibarbes, à Luggnagg, à Gloubbdoubdrie et au Japon*, Chapitre V, tr. par Jacques Pons d'après l'édition d'Émile Pons, Paris, Gallimard, 1976.

⁵¹ *Ibidem*.

pouvoir qu'une certaine tradition avait attribué à la technique combinatoire. Et pourtant, juste un demi-siècle avant la publication des *Voyages de Gulliver*, Leibniz avait ouvert la voie, comme nous le disions, à une autre conception de la combinatoire qui, en excluant toute référence sémantique, allait constituer un principe heuristique très puissant pour la science et la connaissance à venir. On pourrait observer, en outre, que si, avec et après Leibniz, l'idée de fondre dans un seul dispositif combinatoire syntaxe et sémantique avait été presque abandonnée, elle resurgit, en quelque sorte, à l'époque contemporaine et plus précisément à partir des années 60', lorsque plusieurs écrivains utilisent la technique combinatoire comme source d'inspiration. Cette tendance littéraire a coïncidé, en effet, avec deux événements majeurs de la science et de la technique qui ont sensiblement influencé l'imaginaire et qui présupposent, tous deux, une logique combinatoire: la découverte de l'ADN et le développement de l'informatique.

Parmi les expérimentations littéraires qui ont fait usage de la technique combinatoire, il faut toutefois distinguer, même si la démarcation peut sembler très subtile, entre une combinatoire située au niveau de la réception et, par contre, des œuvres qui sont elles-mêmes le résultat d'un dispositif combinatoire qui les a engendrées et qui n'implique pas une activité combinatoire de la part du lecteur. Des exemples du premier type sont, entre autres, *Composition n° 1* de Marc Saporta et *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, publiées toutes deux au tout début des années 60. *Composition n° 1* est une sorte de roman formé par 150 unités narratives présentées en feuillets non reliés, comme s'il s'agissait d'un jeu de cartes, et que le lecteur doit combiner au hasard pour produire l'histoire. *Cent mille milliards de poèmes* est conçu à travers une combinatoire moins libre, car Queneau a regroupé les unités textuelles en classes, auxquelles sont assignées des places précises dans le texte et, pour assembler les différents sonnets, le lecteur doit donc suivre certaines règles. Dans ce cas aussi, nous retrouvons ici la même difficulté de l'explosion exponentielle mentionnée à propos des hypertextes arborescents. Une lecture exhaustive est impossible puisque, comme d'ailleurs Queneau l'écrit dans l'introduction de son œuvre, en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre, elle demanderait au lecteur une activité

de près de deux cents millions d'années. A cette difficulté s'ajoute le fait que, ne pouvant pas apercevoir l'ensemble des combinaisons textuelles, le lecteur se trouve dans l'impossibilité de motiver esthétiquement ses choix.

En ce qui concerne les travaux expérimentaux du deuxième type, la logique combinatoire est, par contre, leur point de départ: les textes se génèrent à travers des procédures formelles à partir d'algorithmes mis en œuvre dans un programme informatique qui combine, de manière aléatoire, des unités infratextuelles qui peuvent être, selon les décisions des écrivains-programmateurs, des phrases ou des vers, voire même des paragraphes ou des strophes. Les premières expériences de ce type ont été réalisées par les membres de l'ALAMO (*Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et l'Ordinateur*), un groupe de littéraires, mathématiciens et informaticiens né au sein de l'OuLiPo en 1981, et qui ont cherché à mettre au point des programmes appelés « littéraciels », susceptibles de générer automatiquement des textes dans un genre donné. Comme Jean Clément le constate,

Le fondement théorique de ce processus est fourni par la linguistique structurale. Les travaux de Noam Chomsky sur la grammaire générative ou ceux des français C. Brémond ou A.J. Greimas sur la structure des récits offrent des méthodes d'analyse qui décrivent la génération des énoncés en langue sur le modèle d'algorithmes formalisables sur un ordinateur⁵².

C'est justement la considération de ce fondement théorique qui permet d'affirmer que, dans ce genre de littérature, le produit importe beaucoup moins que la matrice qui l'engendre: l'essentiel n'y est plus la littérature, mais la structure. Ainsi, en analysant de près les travaux de Jean-Pierre Balpe, par exemple, membre fondateur de l'Alamo et celui qui a exploré le plus loin cette voie, on peut constater qu'il a effectivement réalisé des « *générateurs capables de produire des textes dans tous les genres et dans tous les styles, de l'aphorisme au roman réaliste, du Haïku au livret d'opéra* »⁵³. Mais pour nous, cela signifie, comme nous l'avions déjà observé à propos des programmes *Engine Story*, que

⁵² J. Clément, « La littérature au risque du numérique », article disponible en ligne à l'adresse: <http://www.cairn.info/revue-document-numerique-2001-1-page-113.htm>

⁵³ *Ibidem*.

ces dispositifs pourront peut-être nous aider à mieux comprendre la génétique cognitive de la création, mais qu'ils resteront incapables d'engendrer de nouvelles formes textuelles, la machine ne pouvant élaborer de textes qu'à partir de genres ou de styles qui doivent être prédéterminés. Jean-Pierre Balpe envisage, en effet, une autre utilisation possible de ces dispositifs générateurs de textes et il propose de:

Faire de chaque lecture un événement... Un événement, une littérature spectacle, une littérature de la performance, une littérature performante, une littérature générative. Faire émerger du sens de la stochastique des contextes: de chaque lecture faire une mise en scène interactive du processus créatif. Lire les textes comme le monde⁵⁴.

Or, sans porter de jugements sur la valeur de ces propos, il nous semble toutefois que le genre d'intérêt que des performances de ce type peuvent engendrer ne diffère pas beaucoup de l'intérêt qu'on peut éprouver en regardant un robot qui joue aux échec ou qui fait des claquettes.

3) **Hypertextes à structure réticulaire ou rhizomatique.**

C'est ce troisième type qui s'approche le plus de l'hyperfiction proprement dite et des rêves de ceux qui, influencés par le développement de l'informatique, ont théorisé la littérature hypertextuelle. Des œuvres conçues avec cette structure sont effectivement irréalisables dans un environnement non informatisé car elles présupposent une réelle infinitude de la narration et une rétroaction sur l'ensemble du contexte narratif engendré par les choix interprétatifs du lecteur. Malgré la diffusion de l'ordinateur, les hyperfictions ainsi structurées ne sont pas très nombreuses et leur résultat est généralement plutôt décevant. L'œuvre souvent citée comme exemple, qui est aussi la première du genre, est *Afternoon: a Story*, de l'écrivain américain Michael Joyce. Éditée sur disquette en 1987, l'œuvre a été réalisée en utilisant *Storyspace*, un logiciel encore commercialisé que l'auteur a mis au point en collaboration avec le théoricien de la littérature hypertextuelle

⁵⁴ J.-P. Balpe, *Une littérature inadmissible*, texte de la Conférence au Centre Georges Pompidou, octobre 1996. Le texte est disponible en ligne à l'adresse: <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Litterature.html>.

David Jay Bolter. La fiction se noue autour d'un accident de voiture dont aurait été victime le fils de l'ex-femme du narrateur, mais le développement de l'intrigue varie complètement selon les parcours choisis par le lecteur. L'œuvre se compose de plus de 500 « pages » ou nœuds dont chacun contient plusieurs liens qui renvoient à d'autres nœuds qui souvent s'entrecroisent. Les différents parcours peuvent être choisis suivant les liens ou en répondant par OUI ou NON à des fenêtres de dialogues qui s'ouvrent dans les pages. En fonction du parcours choisi, parfois l'histoire conduit à un point mort, parfois elle continue indéfiniment ou revient en arrière. Dans un texte théorique publié quelques années plus tard, expliquant ce qu'il voulait réaliser avec *Afternoon*, Joyce écrit que le but était d'écrire un roman qui changeât à chaque nouvelle lecture et qui ne s'achèverait que par décision du lecteur lorsque l'histoire tournerait en rond ou lorsqu'il serait fatigué d'en suivre les multiples parcours⁵⁵.

Michael Joyce a sûrement atteint le but qu'il s'était fixé, mais il a réalisé une œuvre dont il est relativement facile de décrire la structure et pratiquement impossible, par contre, de dire quelque chose ou d'avoir une idée quelconque quant à son contenu. Pour rendre possibles des histoires multiples à l'intérieur de la même œuvre, l'auteur a en effet été obligé de créer plusieurs liens et nœuds qui contiennent des textes très courts et fragmentaires, justement pour leur donner une certaine cohérence, même si le lecteur traverse les nœuds en y arrivant à travers des parcours différents qui restent imprévisibles. Les textes qui composent les nœuds sont donc ambigus, ouverts à plusieurs interprétations, sans une définition spatiale ou temporelle précise ; ils ne racontent jamais des suites d'événements et les personnages sont indiqués à travers des pronoms comme JE, LUI, ou ELLE, qui peuvent s'adapter à des situations différentes. Le résultat en est une lisibilité extrêmement réduite, car le lecteur est obligé, pour donner un sens à ce qu'il lit, d'effectuer un travail permanent de remplissage ; en avançant dans la lecture, il perd facilement le contrôle de son positionnement à l'intérieur de l'histoire et il oublie ce qu'il a déjà lu. En définitive, le risque est que la "fatigue" pour la lecture

⁵⁵ M. Joyce, *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, University of Michigan Press, 1995.

d'*Afternoon* survienne trop rapidement chez le lecteur et c'est pour cela, d'ailleurs, que Joyce a décidé, dans ses œuvres ultérieures, de limiter la "liberté" de mouvement en insérant aussi une carte d'orientation à la lecture, comme c'est le cas dans *Twelve Blue* ou *Twilight: A Symphony*, tous deux édités en 1996.

La désorientation que tout lecteur éprouve en lisant *Afternoon* n'a absolument rien de semblable au sentiment que le formaliste russe Victor Chklovski avait évoqué sous le terme de *défamiliarisation* et qu'il considère comme un trait caractéristique de l'expérience artistique et littéraire⁵⁶. Chklovski décrit une expérience où la désorientation, l'étrangeté, est le moment générateur d'une nouvelle configuration du sens, une perte momentanée de repères habituels qui nous oblige à les reformuler ou en constituer des nouveaux. Une expérience semblable à celle que nous vivons lorsque nous nous retrouvons à marcher dans une ville ou un bois inconnus et que pour retrouver le chemin nous identifions une série de points de repère. Dans l'œuvre de Michael Joyce, par contre, la désorientation est un état permanent qui n'évolue jamais vers un ensemble significatif. La signification étant toujours une position dans un réseau de valeurs sémantiques, il faut donc embrasser le réseau dans sa globalité pour attribuer une position et par conséquent une signification à l'unité-texte consultée. Or si la possibilité d'avoir une vision synoptique est sensiblement réduite dans un environnement informatisé, cela est encore plus vrai dans *Afternoon*, conçu de manière que l'ensemble de l'espace textuel change, par rétroaction, à chaque mouvement du lecteur. Si rien ne peut être dit sur le contenu ou la signification d'*Afternoon*, c'est à cause de sa structure qui, comme le réseau Internet, même si c'est à une échelle différente, se soustrait à ce genre d'analyse et de compréhension.

Les présupposés théoriques qui régissent la création d'un "roman" ayant la structure d'*Afternoon* sont ceux que nous avons examinés plus haut: l'idée que la linéarité est en contraste avec la naturalité de la pensée, que l'ouverture du récit à

⁵⁶ V. Chklovski, *L'art comme procédé*, dans *Théorie de la littérature. Textes de formalistes russes*, réunis et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 2001.

l'interaction changeante du lecteur coïncide avec son activité mentale naturelle et que, avec le support informatique, expression fidèle de ce que penser signifie, on peut réaliser l'œuvre des œuvres, le nouveau roman capable de surmonter l'état de crise dans lequel verse la littérature contemporaine. Ces présupposés, déjà présents dans les travaux de Vannevar Bush puis de Theodor Nelson, nous les retrouvons chez J.D. Bolter, qui, avec Michael Joyce, a élaboré le logiciel ayant servi à l'écriture de *Afternoon* et qui affirme:

Dans cet espace électronique en évolution permanente, les écrivains ont besoin d'un nouveau concept de structure, ils doivent apprendre à concevoir leurs textes comme des structures de structures possibles et non pas comme des structures fermées et unitaires. Celui qui écrit aujourd'hui doit pratiquer une écriture de deuxième niveau, en créant des lignes narratives que le lecteur pourra découvrir sans que d'autres lignes possibles soient arbitrairement exclues. La contribution spécifique du support électronique à l'histoire de la littérature réside justement dans cette écriture de deuxième niveau⁵⁷.

L'image à laquelle Bolter pense pour représenter cette structure de structure, et avec lui plusieurs auteurs qui comme Landow y font explicitement référence, est la métaphore végétale du rhizome, notamment exploitée par Gilles Deleuze et Felix Guattari pour décrire un type particulier de modèle sémantique et cognitif.

Arrivés à la fin de cette description, sans doute approximative, d'une typologie de l'hypertexte de fiction, nous disposons désormais de quelques éléments nous autorisant à avancer une critique, surtout en rapport avec le troisième type d'hypertextes que nous avons analysés. Cette critique ne s'adresse pas, bien entendu, ni à l'hypertexte en tant que tel ni, encore moins, au support informatisé. En revanche, ce qui nous paraît extrêmement problématique, ce sont les présupposés mentionnés et en particulier l'idée, implicite dans *Afternoon* et dans les propos de Bolter, qu'un objet textuel concret, structurellement conçu pour être infiniment ouvert, puisse respecter les conditions nécessaires de visibilité et de lisibilité.

⁵⁷ J. D. Bolter, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Lawrence Erlbaum Associates, 1990. J. Bolter, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesti e storia della scrittura*, tr. it. par M. Groppo e I. Grazzani, Milan, Vita e Pensiero, 1993, p. 183.

Une brève digression faisant appel à Umberto Eco d'abord et à Kant par la suite nous aidera à comprendre pourquoi cette idée repose, selon nous, sur une erreur de fond. Nous revenons sur l'image du rhizome, utilisée aussi par Eco dans les écrits qu'il consacre à schématiser, d'un point de vue sémiotique, les différents modèles encyclopédiques qui, au fil des siècles ont été imaginés pour représenter et organiser l'ensemble du savoir, entendu comme totalité des informations disponibles sur le monde⁵⁸. Eco distingue quatre grands modèles qui sont, en même temps, quatre attitudes différentes face au savoir: de l'encyclopédie cumulative de la période hellénique on passe à celle arborescente du Moyen Âge, puis à l'encyclopédie « *arbre-mappe* » de l'époque des Lumières pour arriver à celle de notre époque, « *sémiotique/rhizomatique* » et dont l'image est justement celle du rhizome, ou encore d'un labyrinthe structuré comme un réseau, où chaque point est connecté à plusieurs autres points. Étant donné la quantité et la complexité des informations en notre possession aujourd'hui, et des instruments cognitifs dont nous disposons pour rendre ces informations visibles et vérifiables, l'image contemporaine de l'encyclopédie ne peut qu'être celle du rhizome. Une telle « *encyclopédie maximale* » est l'ensemble total de tout ce que l'humanité a pensé et élaboré, et cet ensemble est donc bien réel car il a été déposé sous forme de livres, tableaux, films, bâtiments et traces en tout genre. Mais cette encyclopédie, nous rappelle Eco contre l'idée d'un texte infiniment ouvert, n'existe pas et ne peut pas exister: potentiellement infinie et en construction permanente, elle ne pourra jamais être l'objet d'un projet éditorial. Et pourtant, l'image même de cette encyclopédie maximale, continue Eco, nous est essentielle, car elle nous sert en tant qu'« *idée régulatrice* » pour l'élaboration de plusieurs « *encyclopédies locales* ».

Il est difficile de ne pas remarquer une affinité profonde, même si Eco ne le cite pas, entre ces réflexions et celles avancées par Kant dans le dernier chapitre de la *Dialectique transcendantale*, lorsqu'il s'occupe des paralogismes, des

⁵⁸ Nous reprenons ici les thèses qu'Eco développe dans plusieurs ouvrages, en particulier: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984 ; *Dall'albero al labirinto*, Milan, Bompiani, 2007.

conflits et des illusions de la raison pure⁵⁹.

L'unité systématique du savoir, ce qu'Eco appelle « *encyclopédie maximale* », fait partie des ces illusions: une telle unité, pour Kant, n'est qu'une visée idéale que la raison ne pourra jamais saisir. La *Dialectique transcendantale* est presque entièrement consacrée, notamment, à montrer ce que Kant n'hésite pas à définir comme le « *défaut général de la raison* », (B 596) c'est-à-dire la tendance à réifier ses idées illusoire et à les prendre pour des réalités. C'est d'ailleurs cette partie de la *Critique* qui scandalisera littéralement Hegel, convaincu qu'introduire une telle défaillance au sein même de la raison et affirmer que, dans l'exercice de son activité la plus pure, la raison se contredit ou produit des illusions, signifie se retrouver dans la situation paradoxale d'une raison qui ne peut pas connaître le rationnel. Mais la *Dialectique transcendantale* ne se réduit pas, comme Hegel le pense, à des propos paradoxaux. Car la dénonciation des vices et des illusions que la raison produit ne peut pas nous faire oublier, observe Kant, le fait irréductible que, dans sa vie phénoménale, la raison humaine est toujours composée par des idées illusoire qui visent l'absolu: l'absolu du savoir, du beau, du bien, de l'amour. Elle est continuellement traversée par ce défaut de vouloir prolonger l'expérience en amont et en aval dans la série du temps, là où *de droit* elle ne pourrait pas aller, mais où *de fait* elle ne cesse pas de s'attarder. Il ne faut pas oublier non plus que ces idées illusoire qui traversent la raison jouent, en outre, un rôle positif et régulateur ; elles ont la fonction « *de diriger l'entendement vers un certain but qui fait converger les lignes de direction qui suivent toutes ses règles en un point qui, pour n'être, il est vrai, qu'une idée ("focus imaginarius"), [...] sert cependant à leur procurer la plus grande unité avec la plus grande extension.* » (B 672)

Ce point d'unité et de convergence est un point de fuite qui n'a aucun contenu empirique: il s'agit d'un principe, nommé par Kant *principium vagum*, qui s'origine dans la subjectivité de la conscience mais auquel il faut reconnaître une

⁵⁹ I. Kant, *Critique de la raison pure*, tr. fr. par Treinesaygues et Pacaud, 7^e ed., Paris, PUF, 1971. Pour les citations qui suivent, nous indiquons le nombre du paragraphe directement dans le texte.

certaine valeur objective, même si elle est indéterminée. Une objectivité qu'il ne faut pas entendre

comme principe constitutif qui servirait à déterminer quelque chose relativement à son objet direct, mais comme principe simplement régulateur et comme maxime propre servant à favoriser et à soutenir à l'infini (d'une manière indéterminée) l'usage empirique de la raison, en lui ouvrant de nouvelles voies que l'entendement ne connaît pas, sans jamais être, pour cela, le moins du monde contraire aux lois de l'usage empirique. (B 708)

Tout comme Umberto Eco, qui considère l'idée de « *l'encyclopédie maximale* » comme un leurre fécond, car en tant qu'« *idée régulatrice* » elle soutient la construction de différentes « *encyclopédies locales* », Kant, en distinguant ce qui est *de droit* de ce qui est *de fait*, juge illusoire l'idée d'atteindre la totalité, mais reconnaît que cette illusion est une tendance immanente à la vie de la conscience et que, en plus, elle sert comme principe régulateur, en soutenant, même si c'est de manière indéterminée, le travail de la raison. Si nous faire "guider" par l'illusion d'une unité systématique du savoir est légitime, ce que par contre nous ne pouvons pas faire c'est prétendre transformer cette unité visée et idéale, ce principe régulateur, en une réalité ou, encore pire, croire que dans cette unité réside la cause et la vraie nature du monde. Une prétention pareille signifierait en effet une authentique perversion de la raison (*perversa ratio*, B720), car

Prendre le principe régulateur de l'unité systématique de la nature [ou du savoir] pour un principe constitutif et admettre hypostatiquement comme cause ce qui n'est pris qu'en idée pour fondement de l'usage uniforme de la raison, ce n'est qu'égarer la raison. (B722)

La conclusion à tirer de cette digression est double. À travers Eco, nous pouvons reprocher à Michael Joyce de ne pas avoir tenu compte du fait qu'un texte-rhizome infiniment ouvert n'existe pas, et que s'il existe – le réseau internet en est, en effet, un exemplaire – il ne peut pas être visible-lisible ; et à travers Kant, d'avoir cru pouvoir transformer en objet réel ce qui n'est qu'une illusion d'absolu, laquelle peut agir comme force féconde et régulatrice pour la raison uniquement lorsque l'on se souvient de son statut d'illusion.

Les pages qui précèdent ne font qu'effleurer un thème aussi vaste et

aujourd'hui crucial que celui de la narration, qui sera d'ailleurs au centre de notre réflexion tout au long de cette première partie introductive et plus encore dans les parties suivantes, dédiées à la lecture de l'œuvre de Calvino. Ce que nous croyons pouvoir déjà affirmer avec certitude, c'est que dans le contexte médiatique actuel, caractérisé par une prolifération et une dissipation de récits, de fictions et d'histoires de toutes sortes, une réflexion autour de la narration se révèle absolument nécessaire et inéluctable. Si, pour l'homme, la dimension narrative a toujours été, depuis la naissance du langage verbal, le milieu naturel dans lequel *l'on* s'individue, cela est encore plus vrai aujourd'hui. Plus que jamais, une réflexion autour de la narration, comme nous l'avons vu dans ces pages à travers les travaux d'Yves Citton, est aussi et d'emblée une question politique. Le politique, en effet, consiste dans le fait de prendre, et éventuellement de se reconnaître *dans* des décisions collectives, et prendre des décisions ne signifie pas autre chose qu'imaginer, inventer et créer des fictions pour transformer le monde. Nous pouvons aussi affirmer qu'une réflexion autour de la narration est inséparable de la question de la technique, c'est-à-dire des modalités technologiques de construire, de transmettre, de recevoir et de conserver les récits et les histoires. Même dans ce cas, il s'agit d'un lien qui existe depuis toujours, mais qui est devenu aujourd'hui plus évident que jamais.

Dire que la dimension narrative est le milieu naturel dans lequel les êtres humains s'individualisent signifie établir une relation intime entre narration et identité, individuelle ou collective. La fluidification généralisée des choses, la prolifération et la dissipation des narrations ne peuvent qu'affecter les processus de construction identitaire. C'est à cette question, liée au thème de la narration et à sa dimension politique, une question qui est d'ailleurs centrale dans le débat contemporain, que nous dédions le chapitre suivant.

CHAPITRE DEUX

Identités et modernité liquide

Quelle réflexion fit Bloom relativement à la succession irrégulière des dates, 1884, 1885, 1886, 1892, 1893, et 1904, avant même leur arrivée à leur lieu de destination ?

Il fit la réflexion que l'extension progressive du champ de l'expérience et du développement individuel s'accompagne régressivement d'une restriction du domaine correspondant des relations interindividuelles.

Comment par exemple ?

Passé de l'inexistence à l'existence, il rencontre beaucoup de gens et fut accepté comme l'un d'eux ; existence face à existence, il était face à chacun comme chacun d'eux ; passé de l'existence à la non-existence, il serait perçu par tous comme personne.

James Joyce, *Ulysse*

1. L'identité et le nom propre

Dans le chapitre précédent, nous avons souligné la profonde ambivalence qui accompagne l'usage et la compréhension de la notion de narration dans le discours contemporain. Si, d'une part, beaucoup d'auteurs dénoncent ou constatent la crise, voire la fin, de certaines formes de narration – de la narration littéraire, par exemple, ou de celles que Lyotard appelait les *Grandes Narrations*, et dont la

fin signalait, selon ces analyses, la condition postmoderne – de l'autre, il y a la tendance à élargir son emploi et à utiliser la notion de narration pour indiquer le fonctionnement ou les contenus de certaines sphères de l'activité sociale qui auparavant n'avaient jamais été décrites selon une telle catégorie. Une ambivalence similaire, et peut-être plus accentuée encore, caractérise aujourd'hui l'usage du terme "identité"¹ : d'un côté, une bonne partie de la réflexion contemporaine insiste sur la fluidification, voire la disparition des identités dans le magma d'une sémiotique², à concevoir désormais sans frontières de l'autre nous assistons non seulement à la prolifération de débats ou colloques qui ont pour thème la définition de telle ou de telle autre identité culturelle, mais aussi à l'explosion de conflits violents ayant pour cause des revendications ethniques, parfois raciales, visant à affirmer des identités rigides³.

Déjà en 1977, dans un texte titré justement *Identità*, Calvino pouvait observer, par exemple, que « *Dell'identità si parla molto oggi come di un valore che deve essere affermato, garantito contro la minaccia di perderlo, sia in senso individuale che in senso di gruppo : identità personale o identità nazionale etnica linguistica ecc.* »⁴ Et pourtant un tel usage du mot "identité" a une histoire très courte dans le lexique : hormis Locke et Hume, qui ont utilisé le terme pour réfléchir sur la continuité temporelle du *Je pense* cartésien⁵, le concept d'identité a eu, jusqu'au début du vingtième siècle, une application presque uniquement logique, c'est-à-dire dans les énoncés comme $A = A$. C'est seulement avec la théorie freudienne de l'identification et celle du *Soi* comme construction sociale formulée par Herbert Mead que le concept commence à devenir courant dans les sciences sociales. L'historien Eric Hobsbawm nous rappelle, à ce propos, que

¹ A propos de la compréhension générale de la notion d'identité en termes de crise, voir Vincent Descombes, *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.

² Le terme a été notamment forgé par Youri Lotman. Y. Lotman, *La Sémiotique*, Presses Universitaires de Limoges, 1999.

³ A ce propos, nous sommes redevable à notre directeur de thèse Christophe Mileschi de nous avoir rappelé le livre d'Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Le livre de Poche, 2001.

⁴ I. Calvino, *Saggi II*, Milan, Mondadori, 1995, p. 2823.

⁵ Pour ce qui est de la question de la continuité et de l'unité temporelle de la conscience, nous y reviendrons dans la prochaine section.

nous sommes tellement accoutumés à des termes tels que identité collective, groupe d'identification, politiques basées sur l'identité culturelle, qu'il est très difficile de reconnaître à quel point est récente leur introduction dans le vocabulaire. Si l'on consulte, par exemple, l'Encyclopédie internationale des sciences sociales publiée en 1968, on trouvera seulement un article sous le terme "identité", celui rédigé par Erik Erikson sur l'identité psychosociale des adolescents⁶.

En abordant le thème de l'identité, nous n'avons certainement pas la prétention d'en proposer une théorie explicative exhaustive, ce qui sortirait d'ailleurs des préoccupations de notre discours encore moins dans nos intentions de plaider de manière abstraite pour l'affirmation et l'existence des identités, comme si elles étaient une valeur en soi indépendamment de leur nature, laquelle, selon les cas, peut être rigidement exclusive ou même raciste, peut représenter les intérêts de l'opresseur ou ceux de l'opprimé, contenir des instances émancipatrices ou régressives, etc. Dans le contexte de nos réflexions, en considération aussi du fait que toute construction identitaire est une construction fictionnelle – ce qui ne l'empêche pas pour autant d'engendrer des effets bien réels dans le monde –, c'est sa dimension narrative fondamentale qui nous intéresse. La conviction de base qui régit ces réflexions est que l'ambivalence à propos de l'usage et de la valeur qui accompagnent aujourd'hui le terme "identité" n'est qu'apparente, car les deux aspects – dévalorisation totale d'un côté et affirmation rigide de l'autre – ne sont que les deux faces de la même médaille.

A l'appui de cette conviction, nous trouvons en effet une explication très convaincante de la raison pour laquelle il faut concevoir ces deux tendances comme les effets d'un seul processus chez l'ethnologue italien Ernesto De Martino⁷. Dans un essai publié en 1977 portant sur le mythe eschatologique de la fin du monde⁸ qui est, avec l'idée d'une constante alternance entre destruction et reconstitution du cosmos, « *una delle credenze umane tra le più vecchie dal*

⁶ E. Hobsbawm, « Identity Politics and the left » dans *New Left Review*, 1996, n° 217, p. 38.

⁷ Il nous paraît signifiant de rappeler que les recherches de De Martino ont profondément influencé les travaux d'Italo Calvino surtout à travers Cesare Pavese, qui avec De Martino a même créé chez Einaudi une collection – la « collana viola » –, dédiée à des textes d'ethnologie, d'anthropologie, etc.

⁸ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Turin Einaudi, 2002.

*punto di vista filogenetico*⁹ », De Martino analyse le moment anthropologique d'une apocalypse culturelle et décrit deux scénarios symétriques de concrétisation de la signification qui peuvent caractériser un tel moment. Dans des situations de crise profonde d'une forme culturelle de vie, la sphère sémantique peut assumer une de ces deux configurations : 1) elle se contracte par *défaut* dans des signaux monocordes sans aucune polysémie et, dans ce cas, le comportement de l'individu est figé dans des pratiques et des gestes stéréotypés et forcés ; ou 2) elle éclate par *excès* dans un tourbillon où ne se sédimente aucune signification déterminée et l'individu est alors incertain dans ses comportements, puisque le monde est amorphe et énigmatique. *Défaut* et *excès* de la sphère sémantique sont décrits aussi comme deux genres d'angoisses pathologiques et antinomiques : dans le premier cas, la frontière qui sépare le corps individuel du monde est rigide au point de ne permettre aucune communication significative ; dans le deuxième, cette frontière est si fragile que le corps est complètement traversé par le monde. Rigidité et crispation ou dissolution de l'individualité sont deux conditions opposées et symétriques qui, cependant, peuvent aisément fluctuer de l'une à l'autre, de la même manière qu'un excès de polysémie évolue souvent vers un recours compulsif et réactif à des formules stéréotypées. Dans une situation d'apocalypse culturelle, écrit De Martino, il devient difficile de pouvoir associer au signifiant comme pure possibilité un signifié comme contenu réel et stable, et il s'ensuit que « *le cose non si mantengono nei loro limiti domestici, smarriscono la loro operabilità quotidiana, appaiono spogliate di ogni memoria di condotte possibili*¹⁰ ».

Or, le scénario que De Martino expose comme étant une situation extraordinaire et limite semble par contre s'adapter parfaitement à la normalité routinière du monde actuel. C'est d'ailleurs avec des termes presque identiques que Fredric Jameson décrit les caractéristiques du milieu humain à partir duquel on peut comprendre la spécificité de la production culturelle contemporaine.

⁹ *Ibidem*, p. 74.

¹⁰ *Ibidem*, p. 91.

En effet, observe-t-il, si le sujet a perdu la capacité de développer activement ses pro-tensions et ses re-tensions sur la diversité temporelle et d'organiser son passé et son futur dans une expérience cohérente, il devient assez difficile de voir comment les productions culturelles d'un tel sujet pourraient aboutir à autre chose qu'à des "tas de fragments" et à une pratique de l'hétérogène, du fragmentaire arbitraire et de l'aléatoire. Ce sont pourtant très précisément quelques-uns des termes qui sont privilégiés pour analyser la production culturelle postmoderniste « et même pour la défendre, par ses propres apologistes¹¹ ».

Selon Jameson la description faite par Lacan à propos de la schizophrénie pourrait servir de modèle esthétique intéressant pour encadrer l'actuelle production culturelle car

Lacan décrit la schizophrénie comme une rupture de la chaîne signifiante, c'est-à-dire de la suite syntagmatique de signifiants concaténés qui constitue un énoncé ou une signification. [...] Quand cette relation se rompt, quand les maillons de la chaîne signifiante se brisent, apparaît alors la schizophrénie sous forme de décombres de signifiants distincts et séparés¹².

Dans ce schéma explicatif, Jameson part d'une description des conditions mentales de l'individu pour comprendre, par la suite, la nature de sa production culturelle, en suivant un chemin qui va du "producteur" pour arriver au "produit". Mais il est toutefois évident, et Jameson en est tout à fait conscient, qu'un chemin inverse serait également plausible, car on peut élaborer un schéma explicatif où, à partir d'une description des caractéristiques d'un produit, on déduit celles du producteur ; dans ce cas, l'état du monde et des objets qui le structurent serait le point de départ pour essayer de comprendre les conditions mentales de l'individu. Les deux lignes causales sont valables : le "producteur" génère le "produit" mais il est, en même temps, généré par lui.

Dans l'article cité plus haut, Calvino part justement du monde pour expliquer la construction de l'identité, et conclut son texte en disant que

E' il fuori che definisce il dentro, nell'orizzontalità dello spazio così come nella dimensione verticale del tempo : rispetto al passato, di prima che l'identità del gruppo si staccasse dal pulviscolo del fondo ; e rispetto al

¹¹ F. Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. tr. fr. de F. Nevroltry, Paris, éd. Beaux-arts de Paris, 2007, p. 68.

¹² *Ibidem*, p. 68-69.

futuro, al crepuscolo o metamorfosi o esplosione di supernova che prima o poi attende popoli e civiltà e linguaggi e sapienze nel melting-pot universale¹³.

Ce "dehors qui définit le dedans" représente beaucoup de choses, mais Calvino, et bien d'autres avec lui, pense que parmi ces choses, le nom propre est la plus importante, car le support principal de notre identité, c'est bien le nom que nous portons. Dans ce texte, Calvino avait montré la nature fictionnelle de la construction identitaire, dans la mesure où elle se construit à l'intérieur d'un système de cercles concentriques qui se propagent jusqu'à un point où il n'y a plus aucune différence entre l'identité particulière du groupe et celle de l'espèce *sapiens sapiens* tout entière : l'identité de l'individu se fonde sur celle du groupe, mais plus on remonte en arrière et plus les origines de l'identité du groupe, y compris sa différence idiomatique, se diluent dans un tout qui coïncide avec l'origine même de l'espèce humaine. Mais reconnaître la nature fictionnelle de l'identité ne change rien au fait qu'il s'agit d'un sentiment réellement vécu, et que, dans le texte de 1977, Calvino caractérisait ainsi :

così come l'identità dell'individuo è definita soprattutto dal nome che gli viene attribuito cioè dal suo posto nella società intorno a lui e nella catena genealogica e storica prima e dopo di lui, così l'identità di gruppo è definita dal rapporto in cui si situa rispetto a chi non s'identifica col gruppo, cioè il resto dell'umanità, il mondo esterno in cui la presenza del gruppo fa breccia, il campo d'influenze e d'onde che partono e arrivano¹⁴.

L'importance de la désignation d'un nom propre pour la construction identitaire est reconnue aussi par Ricoeur, même s'il attribue à la dimension narrative le rôle de garantir la permanence temporelle du sentiment identitaire :

Dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : qui a fait une telle action ? Qui en est l'agent, l'auteur ? Il est d'abord répondu à cette question en nommant quelqu'un, c'est-à-dire en le désignant par un nom propre. Mais quel est le support de la permanence du nom propre ? Qu'est-ce qui justifie qu'on tienne le sujet de l'action, ainsi désigné par son nom, pour le même tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort ? La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question – Qui? –, comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le qui de l'action. L'identité du qui

¹³ I. Calvino, *op. cit.*, p. 2827. Nous soulignons.

¹⁴ *Ibidem*, p. 2827.

n'est donc elle-même qu'une identité narrative¹⁵.

Or, la notion d'identité est à ce point polysémique et les théories sur l'identité à ce point multiples qu'il serait absurde de prétendre en donner une définition ou une explication univoque, bien que, à notre sens, l'approche narrative, fondée sur une représentation dynamique et non substantialiste, reste la voie plus prometteuse sur le plan heuristique. Il faut toutefois préciser que cette capacité de "mise en intrigue" narrative dont nous parle Ricœur, loin d'être purement intrinsèque à la conscience, est médiatisée par un ensemble de schémas ou de modèles narratifs, culturellement ancrés et socialement véhiculés, qui constitue l'arrière-plan dans lequel cette capacité peut se réaliser.

Cela dit, la vraie question qui nous occupe, comme nous le disions, n'est pas directement liée à "l'explication" du sentiment identitaire, mais plutôt au problème de comprendre quels sont les enjeux et les raisons impliqués dans l'idée, très répandue depuis quelques décennies, qu'il faut vider de tout contenu la notion d'identité, considérée comme une cage empêchant la condition naturellement fluide de la conscience de s'exprimer. Cette idée, que nous avons synthétisée de manière peut-être un peu trop caricaturale, est en effet un motif récurrent du Postmodernisme, un mouvement culturel très large et très éclectique mais avec une forte matrice littéraire et artistique, qui, dans son œuvre de déconstruction, s'est particulièrement dédié à déconstruire, outre la notion d'identité, celles de sujet et d'auteur. Aujourd'hui, on peut facilement reconnaître que l'aspect libertaire et émancipateur qui alimentait ce désir de déconstruction est, en réalité,

¹⁵ P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985, tome 3, p. 442-443. La structure narrative de l'identité constitue, notamment, l'un des thèmes centraux de l'œuvre de Ricœur, un thème qu'il reprend dans plusieurs textes et en particulier dans *Soi-même comme un autre* : « Ne tenons-nous pas les vies humaines pour plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en fonction des histoires que les gens racontent à leur sujet ? Et ces histoires de vie ne sont-elles pas à leur tour rendues plus intelligibles lorsque leur sont appliqués des modèles narratifs - des intrigues - empruntées à l'histoire proprement dite ou à la fiction (drame ou roman) ? Il [semble] donc plausible de tenir pour valable la chaîne suivante d'assertions : la compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires » *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, note p.138.

parfaitement compatible avec les objectifs marchands des grandes multinationales et que la notion de fluidité, comprise comme synonyme de liberté et d'autonomie individuelle, fait aussi partie du credo néo-libéral. Il est toutefois vrai que cette étroite compatibilité entre instances libertaires et néolibéralisme n'était pas aussi évidente dès le début et que, au sein de cette nébuleuse appelée Postmodernisme, il y a plusieurs tendances, dont certaines sont effectivement mues par un esprit libertaire et soutenues par des positions de forte critique sociale. C'est le cas, par exemple, d'un groupe d'écrivains italiens né dans la première moitié des années 90, ayant choisi d'abord le nom collectif de Luther Blisset, puis, à partir de l'année 2000, celui de Wu Ming¹⁶. Sous ses deux noms, ce collectif d'écrivains, qui constitue l'une des expériences les plus intéressantes dans la récente production littéraire italienne, signera par la suite plusieurs ouvrages à succès. En 1995, dans le premier numéro de leur revue annonçant le manifeste et la création du groupe, Luther Blisset s'exprimait très durement contre la notion d'identité et surtout contre la désignation du nom propre¹⁷. Nous lisons à la première page :

Il capitalismo domina le cose e le persone nominandole e descrivendole : "Tu sei un Io". No, io non voglio più essere un Io, voglio essere infiniti Ii ! Il nome collettivo distrugge i meccanismi di controllo della logica borghese. Senza possibilità di classificazione, il potere non può imporre identità precotte e predigerite, né operare per metterle l'una contro l'altra. Pavlov muore coi suoi fottuti campanelli¹⁸.

Il peut se révéler très instructif, à ce propos, de comparer la thèse diamétralement opposée que Terry Eagleton exposait dans *The Illusions of postmodernism* juste quelques mois après la publication de Luther Blisset :

The postmodern hostility to closure is in some ways just a fancy theoretical

¹⁶ C'est sous le nom de Luther Blisset que paraît, en 2000, Q, leur roman le plus célèbre, traduit en français sous le titre L'œil de Carafa. Plusieurs textes et romans produits par le collectif sont disponibles, avec de nombreuses traductions françaises, sur leur site <http://www.wumingfoundation.com>.

¹⁷ Il convient sans doute ici de rappeler que Pirandello, en partant d'une position plutôt réactionnaire et anti-sociale, exprime la même aversion pour l'identité et le nom propre. Le nom propre s'adapte aux choses mortes et non aux êtres vivants, écrit-il, par exemple, dans *Uno, nessuno, centomila* : « Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. » L. Pirandello, *Opere Complete*, 2 vol., Milan, Mondadori, 1984, p. 901.

¹⁸ Luther Blisset, *Rivista di Guerra Psichica e Adunate Sediziose*, Bologne, Numero Zero, 1995.

version of the liberal disdain for 'labels' and 'isms'. It is characteristic of liberalism to find names and definitions restrictive, since liberals nowadays are not usually in the position where they have any great need of them. This was not true, as it happens, of their political past. That the rulers *do* not need to name themselves or evolve 'ideologies' is precisely an index of their power¹⁹.

Ce qui pour Luther Blisset constituait un acte libertaire, voire même subversif, pour Eagleton n'est que l'une des expressions typiques du libéralisme, car il a compris que le processus d'individuation dans la société postmoderne est affecté par les charmes mortels d'un consumérisme qui, à travers une fragmentation à la fois cognitive et sociale, dépouille le sujet de ses déterminations concrètes en le diluant dans un réseau indistinct de pseudo-individus. Eagleton n'est pas le seul, d'ailleurs, à souligner la compatibilité, et pour certains aspects, l'étroite similitude, entre le credo néolibéral et plusieurs nœuds théoriques du Postmodernisme. Lorsque Luther Blisset écrivait son manifeste constitutif, Fredric Jameson avait publié depuis quatre ans déjà²⁰ son œuvre fondamentale,

Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif, [où il affirmait, dès les premières pages que] « toute prise de position sur le postmodernisme dans la culture – qu'elle relève de l'apologie ou de la stigmatisation – est, simultanément et nécessairement, aussi une position politique, implicite ou explicite, à l'égard de la nature du capitalisme multinational aujourd'hui²¹.

Il est clair qu'en affirmant cela Jameson ne pense pas au rapport, toujours existant, entre tout mouvement culturel et les conditions historiques dans lesquelles il se développe, mais à une connexion bien plus profonde.

Encore plus qu'à travers les analyses de Eagleton et Jameson, la naïveté contenue

¹⁹ Nous traduisons: "L'hostilité postmoderne à la fermeture est, en quelque sorte, juste une élégante version théorique du mépris libéral pour les « étiquettes » et les « -ismes ». Il est caractéristique du libéralisme de trouver les noms et les définitions restrictifs, car les libéraux sont aujourd'hui généralement dans la position de ne pas en avoir un grand besoin. Cela n'était pas le cas, à bien voir, dans leur passé politique. Que ceux qui détiennent le pouvoir n'aient pas besoin de se nommer ou d'élaborer des « idéologies » est précisément un indice de leur pouvoir." T. Eagleton, *The illusions of postmodernism*. Blackwell, 1996, p. 68.

²⁰ La traduction du texte de Jameson, en français et en italien, a été relativement tardive. Étrangement, les deux traductions seront publiées la même année, en 2007.

²¹ F. Jameson, *op. cit.*, p. 36.

dans les propos de Luther Blisset nous est entièrement dévoilée si nous lisons le roman, publié en 1952, du noir américain Ralph Ellison et titré *The invisible man*, où il raconte, à la première personne mais sans qu'on sache jamais son nom, son invisibilité sociale en tant que Noir. Dans le prologue de son œuvre, qui remporte le National Book Award et qui fait date dans l'histoire de la littérature américaine, il écrit :

Je suis un homme qu'on ne voit pas. Non, rien de commun avec ces fantômes qui hantaient Edgar Poe ; rien à voir, non plus, avec les ectoplasmes de vos productions hollywoodiennes. Je suis un homme réel, de chair et d'os, de fibres et de liquides – on pourrait même dire que je possède un esprit. Je suis invisible, comprenez bien, simplement parce que les gens refusent de me voir²².

Nous éprouvons la même sensation si, en faisant un saut temporel, nous lisons certains témoignages de la récente littérature italienne issue de l'immigration²³. En lisant plusieurs auteurs, l'on se rend compte que le nom propre, loin d'être vécu comme une étiquette imposée par un pouvoir externe et opprimant, est au contraire la condition première pour être socialement reconnu comme une personne. Le drame vital consiste justement dans le fait de ne pas être identifié par un nom, de se sentir réduit à un simple corps, un corps réifié et transformé en pure marchandise ou en force de travail anonyme. Ces vers du poète albanais Gëzim Hajdari sont, dans ce sens, exemplaires :

Parti verso un paese
che non chiama il tuo nome,
ma solo il tuo corpo

[...]

Tutti stiamo per andare via:
i topi, la civetta, il merlo
ed io, extracomunitario anonimo²⁴

²² Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu?*, trad. fr. par Magali et Robert Merle, Paris, Grasset, 2002, p. 3.

²³ <http://www.sagarana.net/home.php>

²⁴ Gëzim Hajdari, *Corpo presente*, Nardò, Besa, 2011, p. 37 ; p. 87.

La souffrance provoquée par la dissolution de toute modalité d'identification sociale, à partir de celle qui reconnaît l'individualité de chacun à travers son nom propre, et le sentiment d'exister uniquement en tant que naturalité biologique sont des thèmes récurrents dans la littérature de l'immigration. Comme Hajdari et comme beaucoup d'autres, c'est de cette même souffrance que nous parle aussi la polonaise Barbara Serdakowski :

Non saprai nulla di me
Solo ruggine
Come sangue lungo le spiagge erranti
Lungo i vicoli
Lungo le praterie delle mie migrazioni
You will find me at the end of my identities
Mi troverai alla fine delle mie identità²⁵;

ou le poète irakien Hasan Atiya al Nassar, qui vit son propre "anonymat" de manière encore plus tragique, dans la mesure où cette condition rétroagit sur la mémoire du passé en vidant de sens les noms propres qui auparavant avaient été pour lui des points de repère essentiels pour s'orienter dans le monde :

Allora il tuo nome era per me come un sentiero nella foresta
e adesso sei un albero solo che teme la notte [...]
Entro nel deserto.
Dal deserto esco gridando il tuo nome²⁶.

Le flagrant contraste entre les propos de Luther Blisset et les mots de ces écrivains montre dans toute sa clarté l'ambivalence à travers laquelle la notion d'identité peut être comprise et vécue. L'on pourrait peut-être objecter que le contexte de l'immigration constitue une situation *sui generis*²⁷, mais sa pertinence

²⁵ Barbara Serdakowski, *Migrazioni*, dans *Ballo da sola*. Stampa 2004, p. 22.

²⁶ Hasan Atiya al Nassar, dans *Roghi sull'acqua babilonese*, D.E.A., Florence, Campanelli, 2003, p. 42.

²⁷ Le thème de l'immigration soulève, dans plusieurs niveaux de réflexion, une pluralité de questions qui dépassent largement le contexte de ce travail. Il s'avère toutefois utile de remarquer comment, dans un monde que l'on définit comme "village global" où l'espace serait effacé par le temps, les frontières matérielles deviennent des murs insurmontables pour les deux tiers de

par rapport au thème de l'identité ne concerne pas uniquement, comme c'est le cas pour les écrivains que nous avons cités, une privation identitaire individuelle vécue avec souffrance. Dans ce monde globalisé, les flux migratoires, provoqués par la famine, les guerres ou le chômage, sont une réalité qui ne fait que s'accroître, et cela est directement lié, de manière réactive, à la naissance de nombreux partis et mouvements politiques qui élaborent leur narration et fondent leur consensus justement en se disant défenseurs d'une identité, nationale ou culturelle, que la présence des immigrés mettrait en péril. Il s'agit, dans ce cas, de la revendication collective d'une identité rigide, et dont le monde actuel nous offre d'ailleurs une panoplie d'exemples, en passant par les partis à caractère xénophobe et raciste qui prospèrent dans les pays de l'Europe de l'ouest et de l'est, pour arriver aux fondamentalismes ou aux nationalismes de différentes natures.

2. Le mythe d'un monde sans identités

En présentant des situations aussi éloignées l'une de l'autre – le Noir américain, l'immigré, le parti raciste – nous ne voulons certainement pas comparer l'incomparable, mais insister sur le fait que les revendications identitaires, articulées selon des modalités multiples en fonction du contexte, sont peut-être plus présentes aujourd'hui que dans le passé et qu'elles doivent être lues comme un effet du processus de globalisation et de fluidification en cours. C'est d'ailleurs à cette double tendance caractérisant le monde actuel que le sociologue Manuel Castells dédie le deuxième volume de sa monumentale recherche sur l'ère de l'information. Ces revendications, nous dit Castells²⁸, s'expriment dans des mouvements très hétérogènes qui peuvent être proactifs, lorsqu'ils pensent transformer le monde au nom, par exemple, de l'altermondialisme, de l'écologisme ou de l'anticapitalisme, ou même réactifs s'ils essaient de préserver certaines spécificités fondamentales au nom de Dieu, de la nation, de l'ethnie ou de la

l'humanité. Nous avons ici un exemple, cette fois non pas sur le plan théorique mais existentiel, de l'ambivalence qui caractérise notre époque.

²⁸ M. Castells, *L'ère de l'information*, tome 2, *Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999.

famille, mais, dans un cas comme dans l'autre, ils constituent l'expression d'une forme de résistance face à la restructuration capitaliste et technologique.

Affirmer que par rapport à l'identité existent plusieurs tendances signifie reconnaître qu'aucun critère univoque ne peut suffire pour décrire notre présent. Et ainsi, par exemple, si d'un côté on peut admettre, avec le sociologue allemand Ulrich Beck, qu'il y a aujourd'hui une crise de ce qu'il appelle « *la théorie et la narration territoriale de l'identité*²⁹ » pour indiquer la situation, héritée depuis les traités de Westphalie et consacrant le fait que chaque personne a une patrie, la sienne, qu'il n'a pas choisie mais qui lui appartient dès la naissance, de l'autre, il suffit de penser au conflit Israélo-palestinien ou au contexte des républiques post-soviétiques pour nous rendre compte de la partialité de ce critère descriptif.

Or, bien qu'il soit nécessaire de se rappeler que dans le monde existent des vitesses, des rythmes et des tendances différentes qui sont parfois antithétiques, il est indéniable que la "fluidification" est l'un des aspects parmi les plus spécifiques de notre époque. Plusieurs dimensions de nos vies – l'économie, la politique, la production, le travail, la pensée, l'art, l'identité – se laissent décrire, en effet, selon la notion de fluidification et il ne serait pas exagéré de la considérer comme le signe fondamental à travers lequel se construit l'imaginaire du monde. Il est vrai aussi que la fluidification de ce qui auparavant était stable ou perçu comme tel est une tendance qui ne date pas d'aujourd'hui car le capital, agissant en tant que dissolvant depuis le début de son histoire, a sans doute été une vraie force propulsive ; les descriptions faites par Marx³⁰ sont, dans ce sens, incontournables. Nous pouvons même y voir un aspect positif et admettre, avec le philosophe Alain Badiou, que, à certains égards, nonobstant qu'il ait opéré dans la plus totale barbarie, le capital a néanmoins exercé une capacité révélatrice, celle de nous faire prendre acte que le multiple est le fond sans fond de l'Être, que la Présence sacrée

²⁹ U. Beck, *La società cosmopolita*, trad. it. C. Sandrelli, Bologne, Il Mulino, 2003, p. 32.

³⁰ Emblématique, à ce propos, est la célèbre affirmation contenue dans les premières pages du *Manifeste du Parti Communiste* : "Tout ce qui était stable et solide s'en va en fumée ; tout ce qui était sacré est profané."

n'est qu'apparence et que la vérité n'est qu'un état transitoire³¹. Précisons toutefois, entre parenthèses, que reconnaître l'état transitoire de la vérité, tout comme nous le reconnaissons pour la jeunesse, voire pour la vie, est une chose, et que tout autre chose est de se baser sur ce constat pour conclure que la vérité n'existe pas.

Utiliser la notion de "fluidification", qui est un attribut du temps, pour décrire la dynamique sociale signifie, essentiellement, constater une transformation du cadre et des repères spatio-temporels, et il est indéniable que, dans ce processus de transformation, les innovations technologiques ont joué un rôle également déterminant, voire plus important que celui du capital. L'énorme accélération et fluidification que le monde est en train de vivre serait en effet incompréhensible si l'on s'abstenait de faire référence, outre au capital, aux transformations opérées par les technologies analogiques d'abord et, de manière encore plus radicale, par les digitales ensuite. Les effets sociaux induits à la suite de ces innovations technologiques ont été tellement profonds que c'est à partir d'elles que naît la conviction qu'une nouvelle époque commence. Si dire cela équivaut à constater une vérité triviale qui ne suscite pas d'objections, très éloignées sont en revanche les positions et les évaluations critiques face à ce processus encore en cours.

Une vision qui, à partir des années soixante, est devenue presque hégémonique, et dont on trouve les premières formulations théoriques dans la réflexion de Marshall McLuhan, est celle qui attribue aux nouvelles technologies la capacité thaumaturgique de réaliser une société d'êtres égaux et de créer un monde structuré désormais comme un village global, où savoirs et informations circuleraient sans obstacles, seraient immédiatement accessibles pour tous et où chaque individu pourrait ainsi, en choisissant ses propres contenus et modèles, se construire une identité librement élaborée qu'au cours de sa vie il aurait loisir de reformuler à volonté. Lorsque McLuhan écrivait, l'informatique et les technologies digitales n'avaient pas encore structuré la vie sociale, mais avec leur

³¹ Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Seuil, 1989.

développement, la foi dans le pouvoir miraculeux du nouveau contexte communicationnel a connu une forte diffusion, laissant imaginer une cyber-société, post-politique et post-historique, de démocratie directe et finalement émancipée de toutes les oppositions et de tous les dualismes métaphysiques. Bien que le concept de postmodernisme soit beaucoup plus vieux³² et qu'il soit impossible, comme affirme Jameson, d'en donner « *une quelconque signification concise commodément cohérente, car le concept n'est pas seulement contesté, il est aussi en conflit et en contradiction à l'intérieur de lui-même*³³ », il reste incontestable que le développement du postmodernisme en tant que mouvement culturel est lié au développement des nouvelles technologies communicatives. Plusieurs thèmes de la mouvance théorique postmoderne (hypertextualité diffuse ; différence et fragmentation ; refus de toute vision totalisante et recours au paradigme de la multiplicité et de la complexité ; critique sévère à propos de notions telles que sujet, auteur, identité ; dépassement des frontières spatiales et aussi de celles séparant réel et virtuel, naturel et artificiel ; fin de l'Histoire ; mort des idéologies) en effet, sont également présents dans un grand nombre de formulations qui sont en marge de la réflexion sur le postmodernisme, mais qui se basent uniquement sur le contexte technologique pour imaginer ou prévoir les sociétés à venir. Les exemples sont, à cet égard, multiples : nous retrouvons ce genre de thématiques aussi bien dans une grande partie de la littérature cyberpunk que dans les textes de plusieurs auteurs qui, selon une vision utopique et idyllique, voient dans la révolution digitale le dépassement effectif de toutes sortes de clivages sociaux. Les auteurs qui partagent cette vision sont nombreux et proviennent, transversalement, de différents domaines du savoir : les sciences

³² Selon les recherches de Michael Köhler, nous savons que le terme apparaît pour la première fois en 1934 dans *Antología de la Poesía Española Hispanoamericana* de Federico de Onís, (où l'auteur l'utilise pour indiquer une tendance poétique en contraste par rapport au modernisme littéraire espagnol), et, la même année, par l'historien Arnold Toynbee dans *A Study of History*, (qui nomme «postmodernisme» la nouvelle phase d'impérialisme de la fin du XVIII^e siècle). M. Köhler, «*Postmodernismus*»: *Ein Begriffsgeschichtlicher Überblick*, in «*Amerikastudien/American Studies*», n. 22, 1977, trad. it. «*Postmodernismo*»: *un panorama storico-concettuale*, dans Ouvrages Collectif, *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milan, Bompiani, 1984, p. 109-122.

³³ F. Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 32.

naturelles, les sciences de la communication, l'économie, la politique, la sociologie, la philosophie. L'idée paradigmatique professée par tous ces auteurs est que les technologies digitales, et le réseau internet en particulier, mettent fin à la verticalité communicative typique des vieux médias et instaurent une horizontalité généralisée, laquelle détermine, à son tour, une totale transparence et une simultanéité sociale où les vieilles distinctions, comme par exemple celles entre producteur/consommateur ou gouvernants/gouvernés, n'auront plus de sens. Cette idée, parfaitement synthétisée dans l'affirmation du sociologue canadien Derrick de Kerkhove qui écrit « *Pour un pays qui a stabilisé sa culture électronique, la politique n'est plus nécessaire* »³⁴, est effectivement très répandue. Pour ne citer encore qu'un exemple parmi beaucoup d'autres possibles, nous la retrouvons, même si elle est formulée de manière plus ou moins mitigée, dans les écrits du philosophe français Pierre Lévy³⁵.

La vision idyllique et hyper-optimiste que nous avons schématisée, et sur laquelle convergent des auteurs ayant des orientations politiques différentes et parfois opposées, repose en effet sur certaines narrations mythiques. D'abord la conviction, consacrée dans la *Déclaration d'indépendance du Cyberspace* rédigé par John Barlow en 1996, que le web soit effectivement soustrait à toute forme de contrôle et de censure et que les communautés virtuelles, cosmopolites et autogouvernées, pourront élargir la liberté d'expression et de décision à l'échelle planétaire. Conséquente à cette conviction, il y a l'idée que, dans un monde relié par une information et une communication devenues horizontales et se déroulant en temps réel, les différentes instances du pouvoir et de prise de décision finiront par être absolument intelligibles et transparentes devant l'opinion publique et donc inévitablement soumises à la volonté collective. Contre le mythe d'une société entièrement transparente à elle-même, une objection tranchante est contenue dans

³⁴ D. de Kerkhove, *Dalla democrazia alla cyberdemocrazia*, dans *Dopo la democrazia*, Milan, Apogeo, 2006, p. 58.

³⁵ P. Lévy, *Cyberdémocratie. Essai de philosophie politique*, Paris, Odile Jacob, 2002. Lévy n'envisage pas, en réalité, la suppression de la politique, mais entrevoit une sorte de gouvernance mondiale totalement déterritorialisée et issue de la volonté de l'intelligence collective telle qu'elle s'exprime dans les différentes communautés virtuelles.

les arguments que Cornelius Castoriadis, il y a déjà cinquante ans, avait utilisés pour critiquer, justement, une certaine vision mythique du communisme:

Si par communisme, affirmait-il, on entend une société d'où serait absente toute résistance, toute épaisseur, toute opacité ; une société qui serait pour elle-même pure transparence ; où les désirs de tous s'accorderaient spontanément ou bien, pour s'accorder, n'auraient besoin que d'un dialogue ailé que n'alourdirait jamais la glu du symbolisme ; une société qui découvrirait, formulerait et réaliserait sa volonté collective sans passer par des institutions, ou dont les institutions ne feraient jamais problème – si c'est de cela qu'il s'agit, il faut dire clairement que c'est là une rêverie incohérente, un état irréel et irréalisable dont la représentation doit être éliminée. C'est une formation mythique, équivalente et analogue à celle du savoir absolu, ou d'un individu dont la "conscience" a résorbé l'être entier.

Il doit toujours y avoir une distance entre la société instituante et ce qui, à chaque moment, est institué – et cette distance ne peut être perçue comme un aspect négatif ou un quelconque déficit, mais bien au contraire comme une des expressions de la créativité de l'histoire et ce qui fait qu'une société contient toujours *plus* que ce qu'elle présente. *«Vouloir abolir cette distance, d'une manière ou d'une autre, ce n'est pas sauter de la pré-histoire à l'histoire ou de la nécessité à la liberté, c'est vouloir sauter dans l'absolu immédiat, c'est-à-dire dans le néant³⁶»*.

L'autre narration mythique qui alimente cette vision idyllique, et qui est peut-être sa source principale, se fonde sur la conviction que les expressions de la volonté émergeant de la foule représentent nécessairement le meilleur des mondes possibles. Il s'agit d'une conviction (conjuguée chez les différents auteurs selon plusieurs appellations : multitude, intelligence collective...) qui en partie reprend à son compte des théories scientifiques issues de la théorie de la complexité, et en particulier les recherches sur les phénomènes d'auto-organisation de la matière ou sur les dynamiques de *swarming* (comportement intelligent des abeilles ou des fourmis). En réalité, à bien voir, cette idée rappelle de près la métaphore de la "main invisible" qu'Adam Smith avait utilisée pour décrire l'ordre spontané

³⁶ Les passages cités sont tirés du texte *Marxisme et théorie révolutionnaire*, publié en 1964 dans *Socialisme ou Barbarie* et inclus aujourd'hui dans l'ouvrage *L'institution imaginaire de la société* à laquelle nous faisons référence. (C. Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 166 et p. 169)

émergeant de la masse chaotique des comportements économiques individuels, singulièrement guidés par des motivations égoïstes³⁷. Le pouvoir que Smith reconnaissait au "Dieu marché" était cependant beaucoup moins fort que celui que ceux qui partagent cette vision idyllique attribuent à la technique et au "Dieu Internet". Croire que les opinions ou les décisions qui émergent des communautés virtuelles sont l'expression d'une dynamique effectivement "démocratique" signifie supposer que chaque individu est concrètement autonome et libre dans ses choix, et cela révèle une certaine naïveté sur les plans psychologique et anthropologique, tout autant que sociologique, laquelle naïveté consiste à considérer l'individu comme une boîte noire indépendante de toutes sortes de déterminations (historique, économique, sociale et culturelle).

C'est pourtant ce genre de mythe qui est à la base, en général, du refus "postmoderne" envers toute forme de discours qui établit un lien nécessaire entre identité et dimension sociale ou historique : un lien de ce type est conçu comme une cage préconstituée et comme la marque d'un pouvoir contraignant duquel l'individu doit se libérer pour pouvoir exprimer son autonomie. Encore une fois, nous retrouvons ce genre d'idées aussi bien dans des courants progressistes et anarcho-libertaires que chez des auteurs carrément réactionnaires ou néolibéraux, mais qui partagent, dans un cas comme dans l'autre, une foi inconditionnelle dans la capacité libératrice de la technique. A titre emblématique, les deux tendances pourraient être exemplifiées, d'une part par les travaux de la féministe Donna Haraway, qui à travers le cyborg, c'est-à-dire la fusion entre humain et machine, envisage le définitif dépassement de l'identité basée sur le genre, et de l'autre, par les propos du sociologue et futurologue Alvin Toffler, l'un des plus célèbres idéologues de la droite libérale américaine dont les ouvrages se sont vendus à des millions d'exemplaires, et qui imagine un monde où, grâce au développement des biotechnologies et de l'informatique, les conflits et l'appartenance sociale seraient

³⁷ Pour une critique concernant le mythe technologique nous faisons référence, en particulier, à Carlo Formenti, *Cybersoviet. Utopie postdémocratique e nuovi media*, Milan, Cortina, 2008; Formenti développe aussi des thèses très intéressantes sur la similitude entre certaines métaphores utilisées par les théories de la complexité et l'imaginaire gnostique dans *Prometeo e Hermes*. Naples, Liguori, 1986.

neutralisés et où l'identité deviendrait un "design personnalisé" que chacun pourrait revêtir comme une seconde peau³⁸. Cette logique de pensée et de critique envers la notion d'identité s'accompagne, en général, de deux autres convictions paradigmatiques : l'idée que l'Histoire est finie et l'idée que la fluidification et la flexibilité, opposées à ce qui est stable, sont les valeurs suprêmes d'une dynamique sociale ouverte et "démocratique".

Avant de progresser dans nos réflexions et pour éviter toute éventuelle ambiguïté, deux points à tout le moins nous semblent devoir être davantage précisés. Disons, avant tout, que notre critique envers l'approche "postmoderne" du thème de l'identité ne signifie aucunement que nous méconnaissions ou que nous oublions le fait que les processus d'attribution identitaire, individuelle ou collective, sont très souvent l'effet de dispositifs de domination et que ces dispositifs enferment les individus dans une hiérarchie rigide des rôles sociaux qui est l'expression de la structure du pouvoir. Ce que, par contre, nous rejetons, c'est d'abord l'idée mythique selon laquelle l'autonomie de l'individu puisse se constituer à partir d'un commencement absolu, un moment zéro sans aucune détermination préconstituée, historique ou sociale, et au cours duquel chacun pourrait librement choisir, dans un monde qui met spontanément à disposition ses contenus, ceux qu'il préfère, en vertu de ses dispositions personnelles. Nous semble également erronée l'idée que les dispositifs de domination agiraient uniquement dans le sens de la fixation des identités au sein de catégories rigides, alors que la tendance inverse est aussi une stratégie courante du pouvoir, lequel, dans le but de briser des résistances collectives, opère pour détruire leurs liens d'appartenance identitaire. L'histoire récente nous montre, par exemple, que la dissolution de l'identité de la classe ouvrière, même si les causes en sont multiples, n'est pas sans rapport avec une volonté politique précise de restructurer et de renforcer les intérêts capitalistes au niveau mondial.

³⁸ Les thèses principales de Donna Haraway sont exposées dans son *Manifeste Cyborg*, disponible en anglais sur le net. Pour la traduction française : Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes*. Anthologie établie par L. Allard, D. Gardey et N. Magnan, Paris, Exils, Essais, 2007; d'Alvin Toffler voir, en particulier, *Le Choc du futur*, Paris, Denoël, 1974 et *La Troisième Vague*, Paris, Denoël, 1980.

L'autre aspect de notre discours qu'il nous semble utile de clarifier concerne la critique que nous avons proposée à l'égard de certaines catégories "postmodernes", et plus essentiellement à la théorie qui fait de ces catégories des modèles idéaux d'émancipation sociale, mais reconnaît leur validité lorsqu'elles sont utilisées comme paramètres descriptifs pour analyser des tendances réelles de nos sociétés. Et ainsi, si d'un côté, les analyses qui décrivent l'effectivité actuelle des deux processus – lesquels sont d'ailleurs interdépendants –, à savoir la fluidification et la flexibilité des dynamiques sociales et la perte ou la crise de la mémoire historique, si donc ces analyses nous semblent absolument pertinentes, nous rejetons, par contre, les perspectives de pensée qui affirment la fin de l'Histoire³⁹ ou annoncent la flexibilité comme destin des sociétés à venir et comme des étapes fondamentales sur la voie de la liberté de l'esprit.

3. Identités, mémoire et histoire

L'idée de la fin de l'Histoire, très à la mode pendant un certain temps, a en effet perdu beaucoup de son charme, dans la mesure où elle a été largement démentie – ironie du sort – par l'histoire elle-même, comme l'attestent les derniers événements de la scène internationale⁴⁰. La thèse qui, en revanche, n'a aucunement été affectée par le cours des événements et garde toute sa plausibilité est celle qui désigne comme l'un des phénomènes caractéristiques de notre époque l'effondrement de la temporalité historique en tant que sentiment et conscience vécus. Il s'agit là de la thèse avancée par l'historien Eric Hobsbawm, lequel évoque la « *destruction du passé, ou plutôt des mécanismes sociaux qui rattachent*

³⁹Après la chute du mur de Berlin, l'idée de la fin de l'Histoire a connu une large diffusion, surtout à travers la vulgarisation de l'idée avancée par Francis Fukuyama, qui avait rendu accessibles au grand public les thèses développées par Alexandre Kojève et sa lecture, très discutable, de la philosophie de l'histoire de Hegel. Nous reviendrons sur le thème de la fin de l'Histoire et sur la pensée de Kojève dans la partie centrale de notre travail, car il s'agira de nous confronter avec la thèse de Sergio Cappelletto selon lequel Calvino, par l'intermédiaire de Queneau, aurait été profondément influencé par l'idée de la fin de l'Histoire avancée par Kojève. (S. Cappelletto, *Les années parisiennes d'Italo Calvino*, Paris, PUPS, 2007.)

⁴⁰Nous faisons référence, notamment, au vaste mouvement de révolte que la vulgate médiatique a appelé "printemps arabe", mais aussi au contexte des pays de l'ex-union soviétique.

les contemporains aux générations antérieures»⁴¹. Et c'est également la thèse, toujours actuelle, que Guy Debord a maintes fois répétée dans ses écrits, convaincu que « dans le spectacle, une société de classe a voulu, très systématiquement, éliminer l'histoire » et que, de cette perte, naît "une sombre mélancolie" : écrasés entre déjà-plus et pas-encore, comme des citoyens sans cité dans des villes sans citoyens, « nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu »⁴². La situation que Debord et Hobsbawm présentent analytiquement, Georges Perec l'avait déjà magnifiquement condensée sous forme narrative au début des années 60, à travers le vécu du jeune couple protagoniste du roman *Les Choses*⁴³. Le récit nous met en scène, sous forme de symptômes et de vie quotidienne, ce que les apôtres du postmodernisme glorifient : "la fin de l'Histoire", la surface contre la profondeur, le fragmentaire contre toute forme de totalité et de synthèse, la fluidification des choses. Jérôme et Sylvie, nous raconte Perec, étaient deux jeunes qui « venaient de la petite bourgeoisie, qui n'avaient pas de passé, pas de tradition et qui n'attendaient pas d'héritage. » (p. 45) Les deux travaillaient comme publicitaires et malgré les convictions politiques qu'ils disaient avoir et qui, dans le milieu de la publicité, étaient généralement situées, d'une façon quasi mythologique, à gauche, leur vie s'écoulait en s'enthousiasmant pour la beauté d'une pipe ou pour le design des divans Chesterfield, car

Dans le monde qui était le leur, il était presque de règle de désirer toujours plus qu'on ne pouvait acquérir. Ce n'était pas eux qui l'avaient décrété ; c'était une loi de la civilisation, une donnée de fait dont la publicité en général, les magazines, l'art des étalages, le spectacle de la rue, et même, sous certains aspects, l'ensemble des productions communément appelées culturelles, étaient les expressions les plus conformes. (p. 44) [...] Ils étaient donc de leur temps. Ils étaient bien dans leur peau. Ils n'étaient pas, disaient-ils, tout à fait dupes. (p. 46) [Et puis] Comment lutter ? Contre qui ? Contre quoi ? Ils vivaient dans un monde étrange et chatoyant, l'univers miroitant de la civilisation mercantile, les prisons de l'abondance, les pièges fascinants du

⁴¹ E. Hobsbawm, *L'âge des extrêmes. Histoire du court 20^e siècle*, Bruxelles, Complexe, 1994, p. 21.

⁴² Pour ces passages de Debord, nous sommes redevable à Daniel Bensaïd qui le cite dans un texte publié à titre posthume : *Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise*, Lignes, 2011. Les passages de Debord sont extraits de G. Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 1592 et p. 1371.

⁴³ G. Perec, *Les choses*, Paris, éd. 10/18, 2005. Nous insérons dans le texte le numéro des pages dont émanent les citations.

bonheur. [...] L'ennemi était invisible. Ou, plutôt, il était en eux, il les avait pourris, gangrenés, ravagés (p. 80). [Leur véritable vie était composée] d'antiquaires, libraires, marchands de disques, cartes des restaurants, agences de voyages, chemisiers, tailleurs, fromagers, chausseurs, confiseurs, charcuteries de luxe, papetiers. Là était la vraie vie, la vie qu'ils voulaient connaître, qu'ils voulaient mener : c'était pour ces saumons, pour ces tapis, pour ces cristaux, que, vingt-cinq ans plus tôt, un employé et une coiffeuse les avaient mis au monde (p. 85). [En menant cette vie, Jérôme et Sylvie n'étaient pas heureux, bien au contraire]. [Ils se sentaient] au cœur du vide, [se demandaient] s'ils existaient vraiment et, en proie à une vacuité fondamentale, ils vivaient seulement une tragédie tranquille. (p. 122-123 ; p. 132)

Malgré les innovations technologiques et l'avènement d'Internet, le monde de Jérôme et Sylvie est encore, fondamentalement, le nôtre. Sauf que la compulsion à consommer, qui, comme celle du drogué à la recherche éternelle de sa dose, est déjà tragique en soi, se heurte désormais à l'appauvrissement d'un nombre de plus en plus grand d'individus, confrontés au problème non pas de satisfaire des désirs mais à la difficulté quotidienne de répondre à leurs besoins primaires. "*La vacuité fondamentale*" et la "*tragédie*" qui, dans le boom économique des années 60, était encore "*tranquille*", s'est transformée, surtout pour les nouvelles générations, en cauchemar : les êtres désormais vivent non seulement la destruction du passé évoquée par Hobsbawm, mais aussi l'impossibilité de se projeter dans le futur et d'imaginer un avenir. Jusqu'aux années 90, l'effondrement de la mémoire historique et l'absence du futur – synthétisée dans le slogan *No future generation* que les jeunes écrivaient sur les murs ou scandaient en musique – permettaient encore aux chanteurs du postmodernisme d'affirmer que cela signifiait le refus de la logique linéaire imposée par la galaxie Gutenberg, et donc le refus d'une conception rigidement causale du temps où tout est déjà programmé par avance et où l'individu ne peut pas choisir son parcours vital et identitaire. Aujourd'hui, depuis que la flexibilité a été imposée comme norme temporelle dominante, il est désormais évident pour tous que, lorsqu'on ne peut plus faire aucune expérience du stable et du permanent, c'est la possibilité même d'imaginer le changement qui s'efface. Une fois transformée en règle absolue, la flexibilité ne favorise pas mais anéantit la capacité de changer et soi-même et le monde, car elle plonge les individus dans

une réalité qui se réduit à une pure contingence, où tout parcours de subjectivation critique devient extrêmement difficile.

L'absence de futur qui frappe principalement les nouvelles générations est source d'angoisse et de mal être, et cela n'a rien à voir avec le dépassement du déterminisme linéaire ou avec l'idéal d'une libre ouverture sur l'avenir, du genre rêvé par la pensée humaniste et que nous retrouvons, par exemple, dans les mots que Jean Pic de la Mirandole faisait prononcer à Dieu s'adressant à Adam :

Je ne t'ai donné ni visage, ni place qui te soit propre, ni aucun don qui te soit particulier, ô Adam, afin que ton visage, ta place, et tes dons, tu les veuilles, les conquières et les possèdes par toi-même. Nature enferme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définisses toi-même. Je t'ai placé au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler ce que contient le monde. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, mortel ou immortel, afin que de toi-même, librement, à la façon d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile, tu achèves ta propre forme⁴⁴.

L'horizon temporel qui caractérise les générations pour lesquelles le passé n'existe pas et le futur est unimaginable peut être défini comme un "présent prolongé"⁴⁵. Il s'agit en l'occurrence d'une dimension où les événements qui peuvent marquer l'histoire d'une vie apparaissent de plus en plus déterminés par le pur hasard ou par une logique hétéro-dirigée et inintelligible. Or, comme Calvino l'affirme dans le texte que nous avons cité, le dehors est toujours constitutif du dedans ; mais pour que l'individu puisse se percevoir comme distinct et autonome par rapport à ce dehors qui pourtant le constitue, il est nécessaire que le rythme d'écoulement du monde soit plus lent que l'écoulement du flux des pensées et des états de la conscience individuelle. Il est nécessaire de pouvoir repérer des régularités, des répétitions, des séquences temporelles dotées d'un minimum de cohérence, pour que soit possible d'établir entre elles des relations significatives et créatrices d'identité. Dans le cas contraire, si tout est fluide et flexible et si rien ne se détache de la marée indifférenciée des signifiants, l'individu n'arrive plus à

⁴⁴ Pic de la Mirandole, *Oratio de hominis dignitat*, La traduction de ce passage est de Marguerite Yourcenar, qui l'utilise comme épigraphe de son roman *L'Œuvre au Noir*.

⁴⁵ La notion de "présent infini", "présent dilaté" ou "présent prolongé" pour décrire l'actuelle dimension temporelle a été avancée par plusieurs auteurs. Nous faisons référence, en particulier, à Elga Nowotny, *Le temps à soi*, Paris, éd. Maison de science de l'homme, 1992.

composer ses vécus dans une histoire à laquelle attribuer un sens et qui puisse être racontée.

Il ne s'agit pas, nous le répétons, de refuser l'idée que, au cours d'une vie, chacun puisse changer ses orientations et ses liens d'appartenance identitaire ou encore de nier la positivité inscrite dans la possibilité d'expérimenter la différence et la transformation. Et il ne s'agit pas non plus de regretter ou défendre, contre le relativisme et la fluidification, le modèle fort de la Raison issu de l'époque moderne⁴⁶ qui, avec ses dispositifs, encadrerait les individus dans des classifications identitaires et dans une division sociale du travail extrêmement rigides. Ce qui, par contre, nous semble profondément erroné, c'est l'opération théorique qui prétend remplacer la vieille métaphysique basée sur la totalité, la détermination et le stable par une vision, également métaphysique, basée sur le fragmentaire, l'indétermination et le fluide, en faisant valoir l'idée que ces valeurs constituent la "vraie" nature du monde et de l'esprit.

4. Stabilité contre fluidité

C'est ce que nous lisons, par exemple, dans les écrits du philosophe français Pierre Lévy qui, pour mettre fin aux vieilles oppositions binaires entre substances (sujet/objet, homme/technique, individu/société, etc.) propose une véritable "ontologie de l'interface", laquelle

A l'opposé des métaphysiques à espaces homogènes et universels, nous force à reconnaître une diversité, une hétérogénéité du réel perpétuellement rencontrée, produite et soulignée, de proche en proche et aussi loin qu'on aille. Si tout processus est interfaçage, donc traduction, c'est que presque rien ne parle la même langue ni ne suit la même norme, c'est qu'aucun message ne se transmet tel quel, dans un milieu conducteur neutre, mais doit au contraire franchir des discontinuités qui le métamorphosent. [Cette ontologie de l'interface, conçue en même temps comme méthode d'analyse, devra permettre de] dissoudre les substances, les définitions immuables et les

⁴⁶ Le sujet mériterait, bien évidemment, une plus longue analyse, mais cela sortirait du contexte de nos réflexions. La référence fondamentale pour une critique de la Raison moderne qui conserve, à plusieurs égards, toute sa validité, est notamment l'œuvre de Max Horkheimer et Theodore Adorno *La dialectique de la raison*.

prétendues déterminations pour rendre les êtres et les choses à la fluidité du devenir⁴⁷.

Or, mise à part la faiblesse théorique de ne pas voir que la "fluidité" est aussi une catégorie, pensée, en même temps que perçue, et qui, comme toute catégorie, n'existe jamais dans l'isolement absolu, mais toujours dans la relation, il faut se demander si un monde où n'existerait plus aucune opposition binaire "métaphysique", et où nous ne pourrions plus opposer le beau au laid, le bien au mal, le vrai au faux, le réel à l'irréel est vraiment désirable.

Le vrai problème lié au thème de la fluidification n'est pas toutefois d'ordre théorique, mais pratique, puisqu'il ne s'agit pas d'une valeur défendue uniquement dans la sphère intellectuelle, mais d'une dynamique effective qui caractérise le monde du travail et en général les processus de production et de reproduction sociale, aussi bien d'un point de vue matériel que culturel. La question est donc de savoir si cette condition correspond à une plus grande liberté pour les individus ou si elle implique, au contraire, une plus grande coercition ; en d'autres termes, si le changement et la fluidification sont des processus que les individus peuvent déterminer en participant à la construction sociale des événements, ou s'ils se limitent, en quelque sorte, à subir la dynamique fluide des choses. Le sociologue d'origine polonaise Zygmunt Bauman qui, depuis une dizaine d'années, a abandonné la notion de postmodernité pour la remplacer par celle de "modernité liquide", insiste sur la nécessité de distinguer entre la flexibilité et l'incertitude d'une part, qu'il faut considérer comme des valeurs positives et des acquis irréversibles de la sagesse contemporaine, et d'autre part, la précarité et l'insécurité, qui sont par contre l'effet néfaste de la politique économique néolibérale. Le drame identitaire de la condition contemporaine est principalement dû, selon Bauman, à cette contradiction entre bonne et mauvaise flexibilité, qui fait que l'individu est pris dans les tourments de l'ambivalence, oscillant entre fermeture et ouverture, authenticité et superficialité, durable et éphémère, liberté et sécurité, stabilité et versatilité : il ne veut pas vivre une identité stable et rigide,

⁴⁷ P. Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, Paris, La Découverte, 1990, p. 207, 208.

qu'il sentirait comme un fardeau et une restriction de sa liberté, mais il n'arrive pas à apprécier sa condition fluide à cause de l'extrême insécurité et précarité sociales⁴⁸.

Les arguments de Bauman méritent assurément d'être pris en considération, mais il y a toutefois des objections, avancées récemment par la philosophe italienne Ilaria Possenti⁴⁹, qui nous semblent pertinentes. Est-il vraiment réaliste, comme Bauman le propose, de séparer deux plans et de distinguer nettement la bonne flexibilité (choisie) de la mauvaise flexibilité (subie) ? Supposer un individu qui décide librement ses parcours de vie et ses liens d'appartenances ne signifie-t-il pas supposer, en même temps, un individu qui est un "sujet" cognitivement constitué et qui se reconnaît aussi comme "sujet-citoyen"⁵⁰ ? Pour pouvoir choisir librement, il faut disposer d'une série de critères de sélection préalablement formés, mais dans le contexte actuel, qui agit principalement en déstructurant les processus de subjectivation, la seule possibilité qu'il reste à l'individu est de s'adapter sans arrêt à des changements permanents qu'il ne contrôle pas.

Bauman, en outre, en faisant l'éloge de la flexibilité cognitive dans les écrits qu'il dédie aux parcours formatifs et à l'instruction⁵¹, critique âprement tout ce qui ressemble à des habitudes acquises. Dans un monde liquide, il affirme que les habitudes ne sont plus d'aucune utilité ; elles constituent, bien au contraire, autant d'obstacles car, dans une réalité toujours changeante, elles ne peuvent que s'avérer inadéquates et donc sources de frustration pour l'individu qui s'appuie sur elles pour vivre. Le refus envers toute forme d'habitude est, selon Possenti, l'un des points les plus faibles dans les arguments de Bauman, qui semble donner à la notion de flexibilité cognitive le sens d'une malléabilité appartenant à des matières

⁴⁸ Nous faisons référence à Z. Bauman, *Modernità liquida*, Trad.it., Laterza, Bari, 2003 et Z. Bauman, *L'identité*, tr. fr., Paris, Editions de L'Herne, 2010.

⁴⁹ Ilaria Possenti, *Flessibilità. Retoriche e politiche di una condizione contemporanea*, Verone, Ombre Corte, 2012.

⁵⁰ Pour la notion de citoyen-sujet et une réflexion anthropologique-philosophique à ce propos, cfr. Etienne Balibar, *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*, Paris, PUF, 2011.

⁵¹ Z. Bauman, *L'istruzione nell'età postmoderna*, dans *La società individualizzata*, Bologne, Il Mulino, 2002.

qui, comme la cire, changent de forme à la moindre pression. En se basant sur la notion de *habitus* telle qu'elle a été développée par le pragmatisme de William James et de John Dewey, et en partie également par Pierre Bourdieu, Possenti souligne le fait que posséder des *habitus*, qu'il ne faut pas identifier uniquement avec des automatismes ou des schémas incorporés, n'est pas un obstacle pour la flexibilité cognitive mais au contraire la condition qui préside à son effectivité.

La question qui préoccupe Bauman, celle de savoir quel genre de formation pourrait être adéquate pour préparer les nouvelles générations à vivre dans un monde caractérisé par le changement et l'incertitude, est en effet centrale aujourd'hui, mais c'est le type de solution proposée que Possenti conteste. Pour résoudre la crise actuelle des systèmes éducatifs, Bauman s'inspire de la théorie sur l'apprentissage élaborée par Gregory Bateson⁵² vers la fin des années 60, se référant principalement à la distinction entre les différents niveaux d'apprentissage décrits par Bateson et que, pour une meilleure clarté du discours, nous synthétisons brièvement. Au niveau 0, désignant la simple réponse réflexe (par exemple celle qui nous fait retirer la main d'une source de chaleur trop vive) qui ne peut pas évoluer à travers un processus de essai/erreur, Bateson ajoute successivement trois niveaux d'apprentissage. Le niveau 1 est le comportement appris par renforcement (punition/ récompense), qui peut être décrit par le célèbre exemple du chien de Pavlov. Le niveau 2 indique un apprentissage qui n'est plus relatif à un contenu spécifique, mais concerne celui de certaines habitudes cognitives, de certains modèles (le terme anglais "*frame*" exprime parfaitement ce genre d'apprentissage) qui peuvent être utilisés dans d'autres contextes ; ce niveau, qui peut être défini comme un apprentissage d'apprentissage, est celui qui nous permet, par exemple, une fois que nous avons appris à conduire une voiture ou à utiliser un ordinateur, d'adapter notre "savoir" à n'importe quel autre modèle de voiture ou d'ordinateur. Le niveau 2 a sûrement l'avantage, comme Bateson

⁵² G. Bateson, *Les catégories de l'apprentissage et de la communication* dans *Vers une écologie de l'esprit*, traduit de l'anglais par Perial Drisso, Laurencine Lot et Eugène Simion, tome I, Paris, Le Seuil, 1977. Le texte est aussi disponible en ligne en accès libre et nous nous sommes référé à la version digitale à l'adresse [http://www.edtechpost.ca/readings/Gregory Bateson - Ecology of Mind](http://www.edtechpost.ca/readings/Gregory_Bateson_-_Ecology_of_Mind). Dernière date de consultation le 13 février 2015.

l'observe, d'une économie cognitive qui nous épargne la contrainte de recommencer à chaque fois à partir de rien, nous obligeant à produire des réflexions approfondies pour aborder chaque situation nouvelle. A noter aussi que, pour Bateson, ce qu'on appelle communément le "soi" est constitué d'un agrégat des apprentissages de niveau 2. Il y a enfin le niveau 3, qui est plutôt exceptionnel et qui consiste en une sorte de rupture avec les modèles appris au niveau 2. Si ce dernier se définissait comme un apprentissage d'apprentissage, le niveau 3 en revanche peut être caractérisé comme un apprentissage à désapprendre. Bateson souligne que parvenir au niveau 3 peut se révéler dangereux car, pour l'individu qui se trouve dans cet état mental, son "soi" ne constitue plus le point nodal autour duquel s'articule son expérience. C'est donc un niveau qui se réalise dans des situations très particulières et qui peut prendre plusieurs formes. Sous leurs aspects "négatifs" il s'agit, nous dit Bateson, de la référence à ce que la psychiatrie désigne souvent comme "psychotique", ou au "passage nécessaire", comme dans le cas d'un alcoolique qui désire dépasser sa dépendance et qui doit se "déstructurer" pour se "restructurer" à nouveau. Sous leurs aspects "positifs", ces formes renvoient à la condition vécue par celui qui traverse une conversion religieuse ou, dans les cas les plus heureux, par des individus particulièrement créatifs et artistiques qui arrivent à fondre la déstructuration de leur identité personnelle

avec tous les processus relationnels, en une vaste écologie ou esthétique d'interaction cosmique. Que certains d'entre eux survivent, cela peut paraître plutôt miraculeux ; c'est peut-être le fait de se laisser absorber par les petits détails de la vie qui les sauve du flot dévastateur de ce sentiment océanique. Chaque détail de l'univers est perçu comme proposant une vue de l'ensemble. C'est sans doute pour ceux-ci que Blake a écrit son fameux conseil, dans «Augures de l'Innocence» :

Voir le monde dans un grain de sable,
Et un ciel dans une fleur sauvage,
Tenir l'infini dans le creux de ta main,
Et l'éternité dans une heure⁵³.

⁵³ G. Bateson, *Les catégories de l'apprentissage et de la communication dans Vers une écologie de l'esprit*, tome I, op.cit., version digitale.

Suivant en cela la théorie de Bateson, Bauman considère que, dans les sociétés actuelles, l'apprentissage de niveau 2 n'est plus d'aucune utilité et que, si dans le passé le fait d'avoir intériorisé une série de modèles mentaux représentait certainement un avantage en termes d'économie cognitive, aujourd'hui, au contraire, il ne fait qu'emprisonner le potentiel cognitif des nouvelles générations dans des schémas de lecture du réel qui, une fois appris, sont déjà obsolètes. Selon Bauman, les systèmes éducatifs devraient donc viser le niveau 3 d'apprentissage indiqué par Bateson, et défini aussi comme "apprendre à désapprendre", dans le but d'éduquer les jeunes à se libérer des habitudes mentales, et même à prévenir leur formation, à recomposer constamment les expériences fragmentaires dans de nouvelles configurations et à n'accepter les modèles mentaux que de manière provisoire⁵⁴. Or, le doute principal que les propos de Bauman suscitent concerne la réelle possibilité de formuler des programmes éducatifs basés sur ce que Bateson appelle "apprendre à désapprendre", mais qu'il décrit comme un niveau d'apprentissage transitoire, outre qu'exceptionnel, car il comporte une déstructuration (du "soi") à laquelle succède une restructuration.

Sans nier la nécessité, voire l'impératif d'une réflexion sérieuse sur les systèmes d'enseignement, réflexion qui prenne en considération le nouveau contexte technologique de communication et de transmission, Possenti, dans sa critique à l'encontre de Bauman, juge non seulement irréaliste, mais également néfaste un programme éducatif qui n'offrirait aucun critère relativement stable pour s'orienter dans l'ensemble des connaissances et du savoir. Elle observe aussi, très justement, qu'un programme ainsi conçu risquerait d'être uniquement composé par un amas de contenus totalement éparpillés et donc de fournir "l'accès" non pas au niveau 3, comme Bauman l'envisage, mais au niveau 1 de l'apprentissage. Une vraie et positive flexibilité cognitive, source de créativité, ne peut se fonder que sur des modèles cognitifs pré-constitués : sans une grille cognitive nous permettant de faire la différence entre les phénomènes et les informations, aucune gestion autonome et réflexive des nouvelles situations qui se

⁵⁴ Z. Bauman, *L'istruzione nell'età postmoderna*, dans *La società individualizzata*, op. cit., p. 159.

présentent ne serait possible. Autrement dit, il faut bien qu'une norme existe pour pouvoir la transgresser, sans quoi c'est la notion même de transgression, de "créativité", qui n'a plus de sens⁵⁵.

Ilaria Possenti soulève aussi une autre considération critique qui nous semble pertinente : même en oubliant les faiblesses théoriques contenues dans les propos de Bauman et en supposant pouvoir effectivement réaliser un programme éducatif centré uniquement sur la flexibilité et la créativité cognitive, rien ne nous permet de penser que cela corresponde au genre de flexibilité requise aujourd'hui par le marché du travail qui, en réalité, à part dans des secteurs très limités, ne cherche pas de travailleurs ayant des attitudes très créatives. L'extrême fragmentation des parcours formatifs et universitaires, les politiques éducatives insistant sur la notion de *lifelong learning* et de *employability*⁵⁶ nous montrent, en effet, qu'il ne s'agit pas véritablement de former des individus créatifs et autonomes, mais plutôt de créer une masse de travailleurs qui puissent s'adapter à la nécessité d'exécuter des tâches toujours différentes, celles requises par les besoins variables de la productivité marchande, et pendant des périodes de plus en plus courtes. Il est d'ailleurs très significatif à ce propos de constater que des individus ayant un haut niveau de formation ont souvent plus de difficulté à trouver du travail – ce qui veut dire qu'ils ont moins de "valeur" – que d'autres qui sont plus jeunes, sans expérience et beaucoup moins formés.

Ce que Bauman semble sous-estimer, c'est que la fluidification et la flexibilité matérielles qui caractérisent nos sociétés déstructurent en profondeur

⁵⁵ En anticipant des thèmes qui seront traités dans les chapitres suivants, rappelons que la nécessité des normes et des règles comme conditions pour une créativité réfléchie est aussi une conviction centrale du groupe littéraire OULIPO, que Calvino partage et revendique jusqu'à la fin de sa vie. La dernière des *Lezioni americane*, titrée *Molteplicità*, est presque entièrement consacrée à défendre cette conviction et elle s'achève, d'ailleurs, sur une citation du Queneau des *Bâtons, chiffres et lettres* : « Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore ».

⁵⁶ Le contexte de notre travail ne nous permet pas de développer plus avant ce thème, mais disons qu'au sein de l'Union Européenne, cette tendance s'affirme au moins à partir du Rapport Delors de 1993 "*Croissance, compétitivité, emploi*" et qu'elle devient encore plus effective après l'approbation des directives générales sur l'éducation dans la Stratégie de Lisbonne en 2000 et du processus de Bologne en 2010.

les processus individuels de subjectivation, et donc la possibilité de vivre ses propres mutations – sa propre flexibilité – de manière heureuse et autonome, et qu'il ne suffit pas, comme Bauman le pense, de mettre en place des mesures de *welfare* pour compenser cet état de fait.

5. Identités, monde du travail et histoires de vie

C'est aussi la conviction, d'ailleurs, du sociologue américain Richard Sennett, qui depuis des années étudie les effets des dynamiques néolibérales du travail. Dans un ouvrage publié en 1998 et dont le titre en anglais est, dans un sens, très révélateur, *The corrosion of character. The personal consequences of work in the new capitalism*, Sennett montre, à travers une série de témoignages et d'histoires réelles, que la flexibilité, telle qu'elle est promue par le contexte actuel, provoque comme conséquence inévitable la corrosion du "soi", car le « *pas de long terme désoriente l'action, distend les liens de confiance et d'engagement et dissocie la volonté du comportement*⁵⁷ ». Propagée comme remède à la crise économique et comme recette pour relancer la croissance, la flexibilité signifie, en réalité, la précarisation générale pour des générations entières. Outre Sennett, les chercheurs qui soulignent les effets socialement destructeurs du travail flexible sont désormais nombreux, mais à titre d'exemple, certains résultats d'une récente recherche menée sur le terrain par le sociologue italien Vincenzo Carbone nous semblent emblématiques⁵⁸.

Basée sur la méthode quantitative du questionnaire, cette recherche analyse un échantillon de plus d'un millier de femmes et d'hommes ayant en commun la caractéristique précaire de leur travail, mais différenciés selon les tranches d'âge, le niveau d'instruction et l'âge, entre ceux plus âgés, ayant perdu un travail à durée indéterminée et donc obligés de sauter d'un contrat à court terme à un autre, et

⁵⁷ R. Sennett, *Le travail sans qualités. Conséquences humaines de la flexibilité*, trad. fr. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éd. Albin Michel, 2000, p. 38. En italien l'ouvrage est titré *L'uomo flessibile*, Feltrinelli, 2001.

⁵⁸ Vincenzo Carbone, *Città eterna, precarie vite*, Rome, Pluralities, 2014.

ceux, plus jeunes et généralement plus instruits, qui n'ont même pas envisagé l'éventualité d'un travail stable. Tous les sujets interviewés manifestent l'incapacité à attribuer un minimum de cohérence "narrative" à la fragmentation de leur expérience professionnelle dans une série de courtes périodes d'activité totalement dénuées de rapports entre elles en termes de compétences ou de connaissances requises. Un sentiment de précarité qui n'est pas seulement d'ordre économique, mais aussi existentiel, une sorte de condition ontologique du présent, parce que s'accompagnant de l'impossibilité de se projeter dans le futur, qui est justement très flexible et ne se laisse enfermer dans aucune anticipation rationnelle. La clôture du futur comme possibilité de concevoir des projets et de s'y pré-voir rétroagit sur le présent, qui se fragmente à son tour dans une suite de segments temporels sans relations réciproques. Mais outre le sentiment de n'avoir aucune "prise" sur le monde et de vivre dans un état d'incertitude permanent, les sujets interviewés expriment également la sensation d'être pris dans une sorte de "chantage permanent", car la flexibilité du travail signifie essentiellement la singularisation et la libéralisation de toute norme contractuelle, obligeant ainsi les individus à s'adapter à chaque fois à des conditions de travail toujours variables, en termes de pratiques, de salaire ou de rythmes.

En analysant ces données, Carbone souligne qu'il est quasiment impossible, objectivement parlant, de ne pas considérer la flexibilité du travail et la précarisation qui en dérive comme

un dispositif de contrôle et de pouvoir qui ne permet pas aux individus, comme c'était le cas dans l'époque fordiste, de devenir force contractuelle. Le travailleur précaire n'est pas, et il ne peut pas être représenté par les traditionnelles forces syndicales car il ne constitue pas une catégorie, mais une multitude de coopérants⁵⁹.

Sans règles communes et sans un minimum de stabilité, le travail cesse d'être une pratique fondamentale pour créer le sentiment d'appartenance à une communauté, car dans le rapport au travail l'individu est seul. Mais, si d'un côté l'individu est plongé dans la singularité de son expérience, de l'autre il est en

⁵⁹ *Ibidem*, p. 40.

même temps plus exposé à l'homologation en ce qui concerne les modèles de consommation, les styles de vie, les formes de pensées. Le contexte actuel du travail nous oblige, constate Carbone, à revoir certaines notions et catégories. D'abord, la distinction entre chômage et emploi, qui ne semble pas adéquate pour représenter la condition du travailleur précaire, puis la notion de pauvreté. Être pauvre aujourd'hui n'est pas uniquement le fait

de ne pas avoir accès à une maison, à la consommation, à la mobilité ou à une bonne éducation. Être pauvre signifie aussi, et peut-être dans un sens encore plus profond, être privé de toute attente ou aspiration futures, et donc privé de la possibilité de prendre soin de soi-même, de se prendre en charge, de construire des affects et des relations ; être pauvre signifie être enfermé dans une totale singularité sans pouvoir vivre le sentiment d'appartenir à une communauté qui construit ensemble son "commun"⁶⁰.

Des réflexions de Sennett, des recherches de Carbone, nous pouvons tirer au moins une conclusion qui a la force de l'évidence empirique : la flexibilité du travail est, concrètement, une dynamique qui dés-individualise, dans la mesure où elle rend l'individu beaucoup moins autonome dans la construction de soi et plus dépendant de variables externes. Ces variables sont celles du marché global, où les activités spéculative (financière) et productive sont synchronisées, et où elles sont par conséquent très fluctuantes. Si, à "l'intérieur" du marché, la flexibilité des normes, des valeurs, des conditions etc., est un mécanisme qui ne peut pas être remis en question parce qu'il est absolument fonctionnel au marché lui-même, les présupposés politiques et économiques qui ont construit le marché dans sa configuration actuelle, par contre, ne sont pas mécanistes de nature, ils relèvent de la conviction, de l'orientation culturelle, et leur vraie motivation réside dans l'intérêt privé – un intérêt privé qui correspond aujourd'hui à celui d'une oligarchie industrielle et financière globale – et le profit à court terme (l'intérêt privé a toujours été, bien évidemment, la principale force motrice de l'action, et c'est justement pour cela qu'il faut une série d'instances sociales qui médiatisent et métabolisent les rapports entre le privé et le commun). La raison de l'économie ne se trouve pas dans l'économie et le capitalisme dans sa forme actuelle n'est pas la

⁶⁰ *Ibidem*, p. 203.

"nature", mais c'est pourtant ainsi, en tant que nature, qu'est massivement présenté et perçu le système global. L'individu, atomisé, n'a aucun contrôle sur les dynamiques politiques et sociales, et au niveau collectif, s'instaure la croyance, divulguée sous forme narrative par un appareillage médiatique lui-même industriel et global, que le monde est ainsi par sa nécessité propre. Notons enfin et peut-être surtout que, dans les pays industrialisés et dans toute grande métropole, l'atomisation de l'individu affecte aussi la possibilité de créer des communautés, c'est-à-dire des sujets collectifs partageant une narration et un projet social communs et dont les individus participent activement à la construction⁶¹.

Disons donc que la flexibilité du travail, qui est en même temps variabilité des tâches et variabilité contractuelle, génère, à cause de la centralité de la dimension "travail" dans la vie collective, une fluidification des dynamiques sociales, soit au niveau des pratiques, soit à celui des rapports sociaux (tâches et contrats de travail). Nous pourrions voir le côté positif du phénomène et dire que cette fluidification nous libère d'un fardeau, car elle démolit la rigidité des parcours existentiels que le vieux système fordiste de production préfigurait pour l'individu, et que si cette déstructuration déstructure aussi l'individu, qui se sent désorienté, il est également vrai que, au moins théoriquement, l'individu a devant lui la possibilité de construire son parcours segment par segment, puisque rien n'est établi par avance. Mais contre cet optimisme, il y a toutefois un élément qui s'impose : la flexibilité ne signifie pas, dans le contexte actuel, une plus grande autonomie pour l'individu, qui n'a pas "plus de choix", mais bien aucune possibilité de choisir, parce que tout change selon des modalités qu'il ne contrôle et ne comprend pas. Il y a donc eu une perte d'autonomie et de pouvoir décisionnel de la part de l'individu et non pas un gain, et puisqu'au niveau de la société le pouvoir décisionnel ne peut pas disparaître ou se dissoudre, cela signifie que ce qui est perdu d'un côté est gagné de l'autre et que le pouvoir décisionnel est

⁶¹ En excluant a priori que l'ensemble des consommateurs puisse être considéré comme une seule et même communauté, la notion de communauté peut sans doute être appliquée aux groupes qui se forment dans les réseaux sociaux. Sans nier l'importance de cette réalité qui mériterait plus d'approfondissements, disons, brièvement, que les communautés "numériques" sont généralement très éphémères et ne se traduisent presque jamais en pratiques d'action. Leur virtualité reste au niveau potentiel et n'acquiert jamais une force performative.

plus concentré. C'est la raison pour laquelle, comme nous le disions plus haut, et contrairement à ce qu'une certaine rhétorique libertaire semble croire, il ne suffit pas de penser les dispositifs du pouvoir uniquement comme des mécanismes qui enferment les individus dans des pratiques et des modèles rigides, limitant, sur des voies tracées à l'avance, leur processus de subjectivation et leur autonomie. Il faut aussi penser aux dispositifs qui agissent dans le sens inverse, qui déstructurent et neutralisent les possibilités de prévoir et de programmer le futur, inhibant ainsi dans le présent la volonté d'élaborer des plans d'action, des projets pratiques. Lorsque la dynamique sociale semble régie par l'aléatoire et l'arbitraire, il semble plutôt logique que les individus n'arrivent plus à donner un sens à leur action, un "sens" qu'il faut entendre ici dans sa double dénotation de signification et de direction.

6. *L'individu sans identité, l'aliénation et la « stultitia »*

En déplaçant le discours sur un plan plus théorique, disons aussi que, à la lumière des auteurs et des éléments que nous avons pris en considération, il nous semble correct de déduire que, si d'un côté il faut abandonner le mythe cartésien du sujet qui s'auto-constitue, de l'autre il faut aussi dépasser le mythe postmoderne d'un *Je* complètement liquéfié qui n'arrive jamais à se nommer car il capitule devant « *le vertige de la dissociation du soi poursuivie avec acharnement par la déconstruction nietzschéenne* »⁶², et qui en plus, dans cette capitulation, risque de suivre exactement les desiderata du pouvoir en place. En restant dans la terminologie de Ricœur, nous pourrions dire que, pour échapper à l'aliénation, un individu devrait pouvoir se constituer comme un centre de gravité narrative, et devenir ainsi capable de joindre l'identité comme *idem* et l'identité comme *ipse*, en excluant, d'une part les histoires qui produisent des personnages stéréotypés, enfermés dans leur rôle et incapables de toute transformation (*idem sans ipse*), de l'autre les histoires où, au contraire, il n'y a que des pseudo-personnages, fluides

⁶² P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 30

au point de ne jamais pouvoir exprimer une forme singulière (*ipse* sans *idem*). Dire cela signifie aussi penser que la question relative aux subjectivités et aux identités et à leur processus d'individuation est aujourd'hui absolument décisive. Nous savons que cette question ne peut plus être posée dans les mêmes termes que par le passé : la leçon dé-constructive et "postmoderne" nous a montré tous les limites de cette perspective. Mais justement, en tenant compte de cette leçon, nous savons aussi, puisque la réalité l'atteste, que si l'objectif est l'autonomie, envisager la totale fluidification du sujet et de l'identité n'est pas une bonne solution, car elle obtient l'effet contraire et rend les individus beaucoup plus passifs. Le contexte actuel nous offre déjà assez d'éléments pour penser qu'un *Je* totalement liquéfié, beaucoup moins que sujet libre et autonome, se trouverait dans une condition vitale plutôt semblable à celle que Foucault⁶³, en citant Sénèque, décrivait en termes de *stultitia*⁶⁴. La *stultitia* indique l'état de celui qui

n'a pas souci de lui-même, qui est ouvert à tous les vents, au monde extérieur, qui laisse entrer dans son esprit toutes les représentations qui lui sont offertes par le monde extérieur, sans les examiner, sans savoir analyser ce qu'elles représentent. Le stultus laisse ces représentations se mêler à l'intérieur de son propre esprit avec ses passions, ses désirs, ses habitudes de pensée, ses illusions, etc. Du coup, c'est celui qui est dispersé dans le temps, qui ne se souvient de rien, qui laisse sa vie s'écouler, qui n'essaie pas de la ramener à une unité en remémorant ce qui mérite de l'être et qui ne dirige pas son attention, son vouloir, vers un but précis et bien fixé. Le stultus laisse la vie s'écouler sans mémoire ni volonté, change d'avis sans arrêt. [...] Sa volonté n'est pas libre et n'est pas absolue. Vouloir librement, ça veut dire qu'on veut sans que ce qu'on veut soit déterminé par tel ou tel événement, par telle ou telle représentation ou inclination⁶⁵.

Dans sa réflexion sur le sujet, et surtout dans ses derniers travaux, Foucault reconnaît que la production de subjectivité constitue un enjeu stratégique fondamental, et que, parallèlement à l'effort théorique pour dé-construire les dispositifs qui produisent des individus soumis à des pratiques qui leur sont imposées, il doit y avoir aussi une dimension constructive, celle qui, à travers le

⁶³ La référence à Foucault nous semble, dans ce cas, particulièrement intéressante parce que ses travaux sont souvent cités en appui à des thèses opposées à celles que nous défendons dans ces pages.

⁶⁴ M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Cours au Collège de France 1981-82, Paris, Gallimard, 2001.

⁶⁵ Naima Riahi, *Michel Foucault, Subjectivité, Pouvoir, Ethique*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 298.

"souci de soi-même" et les activités qui lui sont associées, permet une construction active de soi comme forme de résistance à ces mêmes dispositifs⁶⁶. Cette construction n'est pas pensée comme une enquête solipsiste menée dans son intériorité, car le retour à soi suppose une distanciation du sujet par rapport à soi-même et à ses actions. Elle est une attitude, une attention à la fois à l'égard de soi, à l'égard des autres, à l'égard du monde : « *Le souci de soi a pour fin, non pas de retrancher le soi du monde, mais de se préparer, en vue des événements du monde, en tant que sujet rationnel d'action*⁶⁷ ». Le "souci de soi-même", comme sortie de l'état de *stultitia*, est donc une activité éminemment politique car elle ne peut se faire qu'avec les autres.

La *stultitia* dont nous parle Foucault et, avant lui, la sagesse stoïcienne de Sénèque, a sûrement une étroite analogie avec la corrosion du caractère, la dissociation de la volonté et la désorientation dans l'agir que Sennett décrit comme effets de la flexibilité. Il s'agit d'une condition qui s'élargit de plus en plus et qui n'a rien d'heureux, mais qui se configure plutôt comme mal être généralisé. Seule une minorité, richement dotée en ressources culturelles et économiques lui

⁶⁶ Le "souci de soi-même" (qui traduit l'expression grecque *epimeleia heautou*), affirme Foucault dans la première leçon du cours sur *L'herméneutique du sujet*, indique :

« - premièrement, le thème d'une attitude générale, d'une certaine manière d'envisager les choses, de se tenir dans le monde, de mener des actions, d'avoir des relations avec autrui. L'*epimeleia heautou*, c'est une attitude : à l'égard de soi, à l'égard des autres, à l'égard du monde.

- deuxièmement, l'*epimeleia heautou* est aussi une certaine forme d'attention, de regard. Se soucier de soi-même implique que l'on convertisse son regard, et qu'on le reporte de l'extérieur, sur... j'allais dire "l'intérieur". Laissons ce mot (dont vous pensez bien qu'il pose tout un tas de problèmes) de côté, et disons simplement qu'il faut qu'on convertisse son regard, de l'extérieur, des autres, du monde etc., vers : "soi-même". Le souci de soi implique une certaine manière de veiller à ce qu'on pense et à ce qui se passe dans la pensée. Parenté du mot *epimeleia* avec *meletê*, qui veut dire à la fois exercice et méditation. Là encore, tout cela sera à élucider.

- troisièmement, la notion d'*epimeleia* ne désigne pas simplement cette attitude générale ou cette forme d'attention retournée vers soi. L'*epimeleia* désigne aussi toujours un certain nombre d'actions, actions que l'on exerce de soi sur soi, actions par lesquelles on se prend en charge, par lesquelles on se modifie, par lesquelles on se purifie et par lesquelles on se transforme et on se transfigure. Et, de là, toute une série de pratiques qui sont, pour la plupart, autant d'exercices qui auront (dans l'histoire de la culture, de la philosophie, de la morale, de la spiritualité occidentales) une très longue destinée. Par exemple, ce sont les techniques de méditation ; ce sont les techniques de mémorisation du passé ; ce sont les techniques d'examen de conscience ; ce sont les techniques de vérification des représentations à mesure qu'elles se présentent à l'esprit, etc. »

⁶⁷ M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, op. cit., p. 518.

permettant, par exemple à travers des voyages, d'expérimenter la différence du monde, peut effectivement profiter de la flexibilité et revendiquer, de manière heureuse, une identité fluide⁶⁸. Pour le reste de l'humanité, ne disposant ni de critères culturels de sélection, ni de moyens, le monde fluide et flexible ne produit que des effets de saturation et de désorientation, cognitive aussi bien qu'affective, ou alors de la frustration qui s'exprime souvent par des phénomènes de haine raciale et politique ou par des revendications d'autonomie identitaire très rigides, qui mettent en crise les entités nationales traditionnelles sans pour autant avancer de projets alternatifs de société. En revenant aux réflexions de De Martino que nous avons évoquées plus haut, nous pouvons facilement constater une étroite analogie entre ces deux conditions, opposées mais spéculaires, et le double scénario qui, selon l'anthropologue italien, caractérise un moment de profonde crise au sein d'une forme culturelle de vie. Il est toutefois encore plus indicatif de retrouver le même genre de considérations dans les recherches du psychanalyste italien Massimo Recalcati. En suivant principalement la perspective de Lacan et en analysant les symptômes pathologiques typiques de notre époque, tels que l'anorexie, la boulimie, la toxicomanie, Recalcati affirme que l'enseignement majeur à tirer de la clinique contemporaine est que, chez l'individu du XXI^e siècle, toutes les formes de médiation symbolique (parole, pensée, sublimation, etc.) entre le désir et son extériorisation sont en train de disparaître. Il s'agit d'une situation qui, selon Recalcati, autorise à envisager l'effacement de ce que la topique freudienne nomme l'inconscient. Cet effacement, écrit-il, se manifeste selon deux lignes directrices fondamentales :

come rafforzamento narcistico dell'Io che dà luogo a identificazioni solide che irrigidiscono sterilmente l'identità soggettiva o come un'esigenza imperiosa di godimento che travalica ogni principio di mediazione simbolica per imporsi come comandamento tanto assoluto quanto mortifero⁶⁹.

⁶⁸ C'est ce que constate, sur la base de recherches quantitatives, Castells, qui pourtant ne soutient pas de position politique radicale : « *Dans le contexte actuel, il affirme, exception faite pour les élites qui habitent dans l'espace atemporel des flux et des réseaux globaux, pour la plupart de l'humanité la moindre planification réflexive de la vie devient impossible.* » M. Castells, *L'ère de l'information, tome 2, Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999, p. 35.

⁶⁹ Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, Milan, Cortina, 2010, p. 10.

Comme c'était déjà le cas pour De Martino, ces deux lignes directrices doivent être comprises comme également pathologiques, puisque la liquidité du désir d'un côté et la solidité quasi autiste de l'identité de l'autre conduisent ensemble à l'annulation de la « *potenza creativa del desiderio congelandolo in una monade separata dall'Altro o disperdendola in una ricerca del nuovo che, in realtà, non è altro se non la ripetizione mortifera dello Stesso*⁷⁰ ».

La fable qui, pendant les dernières décennies, a largement influencé la pensée politique, philosophique, littéraire et qui a presque monopolisé le courant postmoderne, semble avoir désormais épuisé son pouvoir attractif⁷¹ : son écart par rapport à la réalité s'est révélé trop grand. Contée à partir des années 70, cette fable voulait faire croire que nous étions entrés dans un âge post-industriel, post-métaphysique, post-idéologique, post-politique, caractérisé par la flexibilité des structures sociales, par la primauté du virtuel et du possible par rapport aux catégories et aux déterminations rigides de la réalité. Elle prétendait que, dans cette nouvelle société "des loisirs" et du "temps libre", le genre de production industrielle typique de l'ère moderne allait disparaître et avec elle les dispositifs qui avaient enfermé des masses d'individus dans des tâches productives et dans une consommation standardisée. Dans ce nouveau monde, l'individu allait finalement se libérer des conventions et des stéréotypes qui président communément à la construction identitaire, car une production personnalisée de biens matériels aussi bien que culturels, associée à leur libre circulation, lui permettrait de choisir librement quel genre de vie ou quel modèle identitaire adopter.

Malheureusement la "solide" réalité nous a montré que la paupérisation des masses n'a fait qu'augmenter, que les "dispositifs" actuels du capital contrôlent aussi bien la production que la consommation, que la dynamique financière de la

⁷⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁷¹ Plusieurs auteurs considèrent que, même d'un point de vue strictement descriptif, le terme de "postmodernité" doit être considéré désormais comme inadéquat. Les substituts proposés sont toutefois multiples : Bauman : *Modernité liquide* ; Marc Augé : *Surmodernité* ; d'autres, en France et en Italie : *Hypermodernité*.

dette détermine le destin des individus autant que des nations⁷². Sur le plan théorique, nous savons aussi que cette fable reposait sur l'idée, absolument fausse, que l'autonomie de l'individu devait se construire par opposition au social et que, pour lui rendre sa liberté, il fallait détruire la cage identitaire et tous les processus de subjectivation socialement institués. Or, en réalité, l'individu n'est jamais une singularité qui peut surgir indépendamment du groupe ou de la communauté; les travaux de Gilbert Simondon⁷³ sont, à cet égard, incontournables car ils nous montrent parfaitement qu'un individu est un processus qui ne cesse de devenir ce qu'il est, et qui ne s'individualise psychiquement que d'une manière collective. Ce qui rend possible cette individuation des uns et des autres, c'est que chaque singularité s'approprie, de manière changeante, ce que Simondon appelle un fonds pré-individuel commun à toutes ces singularités. Ce fonds, que l'on peut nommer aussi "culture", est l'héritage issu de l'expérience accumulée des générations ; un fonds qui reste "vivant" seulement s'il est l'objet d'appropriations singulières et se voit dès lors être transformé par la participation des individus psychiques qui partagent ce fonds commun. Le groupe social se constitue toujours, bien qu'à des degrés variables selon les contextes, comme articulation entre une synchronie, dans la mesure où il se reconnaît dans un héritage commun, et une diachronie, dans la mesure où il rend possible et légitime l'appropriation singulière du fonds pré-individuel par chacun des membres du groupe. C'est en raison de cette double temporalité, nous dit Simondon, que « *l'individu peut s'apparaître à lui-même comme se fuyant dans le social et se confirmant dans l'opposition au social* »⁷⁴. Et c'est pour cela que, comme Castoriadis l'avait parfaitement compris, une société totalement transparente à elle-même, où toute distance serait annulée par une synchronisation générale, ne nous ferait pas vivre notre liberté, mais nous plongerait dans l'immédiat absolu et donc dans le néant.

Au début de ces pages, en commençant à raisonner autour du thème de

⁷² Sur ce point, voir en particulier Maurizio Lazzarato, *La fabrique de l'homme endetté*, Paris, Ed. Amsterdam, 2011.

⁷³ G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Ed. Aubier, 1989.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 176.

L'"identité", nous avons déclaré privilégier l'approche narrative car elle permet une conception dynamique et non pas substantialiste de l'identité. Nous disions aussi que l'histoire que chacun de nous se raconte et qui nous sert à introduire un sens, un minimum d'ordre dans notre expérience vitale, n'est pas le produit d'un travail imaginaire "purement intrinsèque à la conscience, mais qu'elle est médiatisée par un ensemble de schémas ou de modèles narratifs, culturellement ancrés et socialement véhiculés, qui constitue l'arrière-plan dans lequel cette capacité peut se réaliser". Après la révision, certes rapide et même partielle, des thèses de Foucault et de Simondon, nous pouvons maintenant préciser que l'élaboration de cette histoire se réalise toujours en interaction avec les autres et aussi sur la base d'un fonds pré-individuel qui provient du passé et qui, selon plusieurs modalités (langage, instruments techniques, institutions etc.), nous est légué par héritage. A cela, il faut encore ajouter que la construction de soi, y compris en termes d'identité, est un processus qui se poursuit tout au long de la vie et que la "matière" de cette construction n'est pas uniquement de nature réflexive ou langagière, mais est aussi formée par des systèmes concrets d'actions, ceux qui sont pré-structurés par le contexte socio-historique et ceux que l'individu, sur la base de ses ressources économique-culturelles et de ses inclinations, entreprend singulièrement⁷⁵. Si dans les sociétés traditionnelles le "problème" de l'identité ne se posait pas, c'est justement parce que l'action individuelle y était presque entièrement encadrée dans des *habitus* sociaux laissant à l'initiative personnelle une marge minime de manœuvre. Avec l'époque moderne et l'industrialisation, les *habitus* socialement structurés continuent, bien évidemment, à jouer leur rôle, mais le nouveau contexte historique, et en particulier la division sociale du travail, enjoint à l'individu d'effectuer des choix pratiques, particulièrement sur le plan professionnel, lesquels choix se répercutent directement sur la perception et la construction de soi. Les conditions matérielles de production et de reproduction ont, depuis lors, beaucoup changé, et la fin du système fordiste à partir des années

⁷⁵ Sur l'articulation entre identité et action, voir, entre autres, Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, en particulier le chapitre VI : *L'identité comme condition de l'action*.

70 a sûrement été un changement parmi les plus profonds – mais le travail reste toujours, pour une très grande partie des femmes et des hommes de ce troisième millénaire, aussi bien la modalité essentielle pour pourvoir aux nécessités vitales que l'activité définissant la position sociale et donc un élément important dans l'infrastructure de l'image identitaire de soi.

L'attention particulière que nous dédions au thème du travail est due, en effet, à cette double raison : *primo*, le fait que le travail n'est pas uniquement source des revenus nécessaires pour vivre, mais aussi un cadre complexe de pratiques et d'actions – individuelles et collectives – qui possède une énorme valeur symbolique; *secundo*, c'est surtout dans la dimension du travail que, dans nos sociétés, se conjugue concrètement la notion de flexibilité. Parallèlement à ces deux raisons, il y a toutefois un autre aspect, indissolublement lié au travail, qui nous semble absolument central.

En effet, la dimension du travail indique, certainement, une série de pratiques, de relations, de dynamiques, bref le cadre fondamental où s'articule l'action collective. Mais elle est aussi, logiquement et à notre époque en particulier, la dimension générale où la société produit ses biens, matériels ou immatériels (ou culturels ou symboliques), et où le corps social se reproduit lui-même. Il y a donc une relation étroite entre la flexibilité du travail entendu comme "activité", et la fluidification du travail entendu comme "produit". Le système productif, qui n'est pas "post-industriel" mais pleinement industriel (car ce sont bien des industries qui se chargent de produire non seulement les biens "matériels" mais aussi les biens "immatériels"⁷⁶) est régi, en effet, par la logique de l'innovation permanente, qui est le critère fondamental de compétitivité dans l'économie de marché actuelle et qui présuppose, pour fonctionner, que les produits issus du travail aient un cycle de vie très court et qu'ils perdent rapidement leur valeur économique. De ce système dérive une hyper-production génératrice de nouveautés et qui produit aussi, en même temps et inévitablement, beaucoup de déchets et d'obsolescences, aussi bien matériels qu'immatériels, car la notion de

⁷⁶ Faute de mieux, nous utilisons le terme pour indiquer un ensemble hétérogène de choses qui comprend livres, musique, films, jeux vidéo, programmes télévisés, logiciels etc.

marchandise absorbe en soi toute distinction entre le produit industriel qui se convertit en objet symbolique et l'objet symbolique qui, vice-versa, se concrétise en produit industriel. Cette énorme production d'obsolescence cause, notamment, de gigantesques problèmes de gestion et de traitement des ordures, principalement sur le plan écologique. Mais la difficulté est grande aussi sur le plan cognitif puisque se pose le problème, crucial d'un point de vue politique, de savoir comment traiter, archiver, et selon quels critères de sélection et sous quelle autorité, l'immense masse d'informations, de données de mémoire, de connaissances, qui se produisent quotidiennement. Parallèlement, l'utilisateur final du produit du travail, qu'il faudrait plus proprement appeler "consommateur", mais qui en dernière instance est aussi, en tant que travailleur, le producteur réel, se sent généralement dépassé et désorienté face à un fleuve productif qui d'abord est coûteux et qui, en outre, est composé de produits à ce point éphémères que presque aucun d'eux ne se sédimente dans la mémoire collective comme pratique d'usage ou comme signification exemplaire.

Le produit du travail, entendu au sens large et collectif du terme, est un ensemble hétérogène de choses, d'instruments, d'objets, de créations, y compris de créations artistiques ou symboliques, où se dépose – s'objective – la mémoire collective, qui est toujours solidifiée dans des supports matériels. C'est à travers tous ces genres de supports, qui incarnent autant de pratiques, de chaînes opératoires, de connaissances, de critères et même de valeurs (esthétiques, épistémologiques), que l'individu accède au dépôt de la mémoire collective et qu'il s'en approprie, de manière singulière, les contenus. Or, la fluidification du produit du travail, ne laissant pas le temps aux divers supports de se déposer dans le corps social, complique cette dynamique, qui résume le processus d'individuation décrit par Simondon, et risque donc de produire une multitude d'individus "sans individualité", c'est-à-dire largement incapables, parce qu'impuissants, de prendre soin d'eux-mêmes et de résister à la fluidification de leur "Je" dans un état chronique de *stultitia*.

Comme nous essayerons de le montrer dans la section suivante, la

fluidification du produit du travail, cognitif autant que matériel, rend aussi beaucoup plus complexe l'exercice de l'activité interprétative, qu'il ne faut pas entendre ici dans le sens du perspectivisme nietzschéen, c'est-à-dire comme la modalité générique pour toute forme de vie, et donc animale autant qu'humaine, d'interagir avec le monde par le biais de ses propres organes sensoriels et/ou ses propres capacités cognitives. Par activité interprétative, nous entendons plutôt l'activité réflexive spécifique qui consiste à examiner, à analyser et à synthétiser les choses et les événements du monde. Pour exercer une pareille activité, il est nécessaire de prendre du recul, de la distance par rapport au réel, mais puisque la distance "critique" – spatiale autant que temporelle – est sensiblement réduite par la fluidification et l'accélération du rythme productif, tous les critères de sélection se révèlent inefficaces et toute forme de synthèse, même comme totalité partielle et provisoire, devient presque impossible. Cela induit inévitablement une incertitude chronique du jugement quant à la vérité ou à la valeur des objets du monde, une sorte de scepticisme endémique qui affecte, à son tour, toutes les pratiques et les dispositifs consacrés à la transmission de la mémoire collective, car la catégorie du "mémorable" ne peut plus être régie par des critères stables et partagés de manière consensuelle. C'est aussi pour cette raison, entre autres, que les systèmes éducatifs sont en crise et que Bauman, considérant totalement inadéquates les méthodes d'enseignement traditionnelles, prospecte comme solution une éducation basée sur le modèle cognitif "apprendre à désapprendre".

CHAPITRE TROIS

Lire et interpréter le monde

« Il ne suffit pas de changer le monde. Nous le changeons de toute façon. Il change même considérablement sans notre intervention. Nous devons aussi interpréter ce changement pour pouvoir le changer à son tour. Afin que le monde ne continue pas ainsi à changer sans nous. Et que nous ne nous retrouvions pas à la fin dans un monde sans hommes. »

Günther Anders,
L'obsolescence de l'homme

1. Les bonnes et les mauvaises interprétations

Ces propos qu'Anders utilise comme incipit à son deuxième tome de *L'obsolescence de l'homme*¹ pourraient sembler provocateurs ou même absurdes. Avec des affirmations pareilles, en effet, c'est comme si l'on reniait les cent cinquante dernières années de l'histoire de la pensée. Non seulement elles renversent totalement la célèbre thèse de Marx, soulignant qu'il ne suffit plus d'interpréter le monde car il faut le changer, elles semblent oublier aussi qu'une grande partie de la pensée contemporaine, après Nietzsche, partage l'idée que la

¹ G. Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tr. fr. de Christophe David, tome 2, Paris, Fario, 2012.

vie humaine est régie par l'activité interprétative, que les événements en soi n'existent pas et que tout ce que nous appelons le réel n'est qu'interprétation. En réalité il ne faut pas être forcément dans le sillage de la pensée nietzschéenne pour accorder à l'interprétation un rôle central et pour la considérer comme la modalité fondamentale à travers laquelle nous construisons notre rapport au monde. Sur ce point, il y a aujourd'hui un consensus général qui traverse plusieurs champs du savoir et qui dépasse les différences doctrinaires de la pensée. Dans la réflexion contemporaine, en outre, la notion d'interprétation a acquis un horizon d'application très vaste. Pour reprendre les mots d'Umberto Eco, nous pouvons dire, en termes générales, que

l'interprétation – fondée sur la conjecture ou l'abduction – est le mécanisme sémiotique qui explique non seulement notre rapport avec des messages élaborés intentionnellement par d'autres êtres humains, mais toute forme d'interaction de l'homme (voire des animaux) avec le monde environnant. C'est à travers des processus d'interprétation que nous construisons cognitivement des mondes, actuels et possibles².

Mais si nous tenons pour valide cette définition, dans quel sens peut-on invoquer la nécessité de l'interprétation ? Le fait d'interpréter n'est pas quelque chose que nous avons le choix de faire ou de ne pas faire, puisqu'il structure l'essence même, langagière et communicative, de la nature humaine, voire de la vie animale tout court. Comment pourrait-il donc y avoir un manque, un défaut d'interprétation ? Et pourtant, Gunther Anders n'est pas le seul à plaider pour son exercice jugé insuffisant, bien d'autres partagent son avis. Dans un texte récent, par exemple, Yves Citton exprime le même souci en écrivant que « *L'économie de la connaissance doit avoir pour pendant une culture de l'interprétation – sans quoi elle ne produira que la machinisation désorientée de nos esprits*³. »

Or, comme l'hypothèse selon laquelle Anders et Citton méconnaîtraient les thèmes majeurs de la réflexion contemporaine est sans aucun doute à écarter, il

² U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, tr. fr. de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 15-16.

³ Yves Citton, *Métamorphoses du cerveau lecteur en esprit d'interprétation*, *BBF*, 2011, n° 5, p. 6-10, texte disponible en ligne sur la page <http://bbf.enssib.fr/>

faut en déduire que le terme "interprétation" assume chez les deux auteurs une connotation particulière. Une clarification dans ce sens nous est offerte par Eco qui, après en avoir donné la définition générale citée plus haut, précise qu'il y a deux significations fondamentales au terme "interprétation". Ainsi précise-t-il que, selon lui, il est nécessaire d'établir une différence entre

interprétation sémantique et interprétation critique (ou, si l'on préfère, entre interprétation sémiotique et interprétation sémiotique). L'interprétation sémantique ou sémiotique est le résultat du processus par lequel le destinataire, face à la manifestation linéaire du texte, la remplit de sens. L'interprétation critique ou sémiotique, en revanche, essaie d'expliquer pour quelles raisons structurales le texte peut produire ces interprétations sémantiques (ou d'autres, alternatives). Un texte peut être interprété tant du point de vue sémantique que critique, mais seuls quelques-uns (en général ceux qui ont une fonction esthétique) prévoient les deux types d'interprétation. [...] Donc, affirmer que tout texte prévoit un lecteur modèle signifie dire que théoriquement, et parfois explicitement, il en prévoit deux : le lecteur modèle naïf (sémantique) et le lecteur modèle critique⁴. »

Sans doute, lorsqu'Anders et Citton insistent sur la nécessité sociale de l'activité interprétative, pensent-ils à un genre d'interprétation similaire à celle qu'Eco appelle "interprétation critique ou sémiotique". Toutefois, malgré cette distinction opérée à l'intérieur du vaste domaine de l'interprétation, le propos reste ouvert à de possibles objections. En effet, la considération qu'au sein de nos sociétés l'activité interprétative "critique" est défaillante présuppose, si l'on pousse le raisonnement jusqu'à ses extrêmes conséquences logiques, au moins deux choses : que nous sachions clairement ce qu'il faut entendre par "interprétation critique" et que notre jugement soit élaboré à partir d'un point d'observation privilégié, c'est-à-dire à partir d'un point où le regard peut avoir une vue panoramique globale sur l'état du monde. Il s'agit, bien évidemment, de deux conditions impossibles à réaliser dans leur intégralité, et c'est d'ailleurs en s'appuyant sur cette impossibilité que les courants radicaux liés au relativisme, à la pensée faible ou au postmodernisme ont vidé de contenu le critère de vérité et jugé dépourvue de sens l'idée qu'il puisse y avoir des interprétations plus valides que d'autres. Les occasions de répliquer à cette orientation de pensée ne

⁴ U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, op. cit., p. 36. Pour la distinction entre *sémiosis* et *sémiotique*, Eco se réfère à Peirce, cfr. p. 238.

manqueront pas dans les pages à venir, nous nous limiterons, dans un premier temps, à observer qu'il ne s'agit aucunement de revendiquer une quelconque vérité ou interprétation ultimes. Ce qui nous intéresse n'est pas une fondation absolue des termes "vérité" ou "interprétation", problématique qui est d'ailleurs circulaire et toute interne au langage, mais de prendre acte du fait que tout comme reconnaître le caractère irréductiblement arbitraire de la règle grammaticale ne modifie en rien sa performativité, de même, proclamer l'absence d'un fondement quelconque à la vérité et aux interprétations ne réduit pas les effets profonds et bien réels que certaines vérités ou interprétations produisent dans notre monde⁵. C'est d'ailleurs de manière très incisive que, à ce propos, Vittorio Spinazzola observe, en commentant la fin tragique de Palomar dans le roman homonyme d'Italo Calvino, que si l'on considère toute la suite des multiples théorisations du personnage quant à la relativité du vrai, nous sommes finalement conduits à conclure que « *de l'empirie on ne peut pas s'échapper alors que du relativisme on peut en mourir*⁶ ».

Après ces brefs éclaircissements, nous en venons à une analyse plus précise de la notion d'interprétation, analyse au cours de laquelle nous nous efforcerons de cerner en quoi l'activité interprétative peut consister, d'établir quelles sont ses conditions générales et nécessaires et de comprendre si, effectivement, dans le contexte actuel, certains facteurs pourraient s'opposer à son exercice. Laissons de côté l'activité interprétative qu'Eco appelle, dans sa définition générale, mécanisme sémiotique, mécanisme auquel on pourrait également se référer en tant qu'*interprétation au premier degré* ou *activité interprétative physiologique*, pour nous concentrer sur l'*interprétation critique*, toujours selon la terminologie de Eco, et que, par opposition à la première, on

⁵ Parmi les innombrables travaux dédiés aux critères de la vérité, spécialement dans les domaines de la philosophie analytique et de la philosophie du langage en langue anglaise, nous citerons en particulier Pascal Engels, Richard Rorty, *A quoi bon la vérité ?*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2005 – et ce, dans la mesure où leur texte présente de manière synthétique la divergence entre ses défenseurs et ses détracteurs.

⁶ Vittorio Spinazzola, « L'io diviso di Italo Calvino », dans *Italo Calvino, Atti del Convegno Internazionale*, Florence 26/28 février 1987, Milan, Garzanti, 1988, p. 111.

pourrait nommer *interprétation au second degré* ou encore *interprétation réfléchie* (dans le double sens de la cogitation et du miroir qui réfléchit un image).

La question relative aux conditions générales rendant possible l'interprétation peut être abordée selon deux angles d'approche, l'un fondé sur une description phénoménale et l'autre visant à remonter la ligne du temps pour en reconstituer la genèse : dans le premier cas, l'argumentation peut s'appuyer sur des données issues de l'expérience et de l'observation, dans le second, nous sommes renvoyés au problème, aporétique et apparemment insurmontable, des gestes ou des pratiques originaires qui nous constituent en tant qu'êtres humains. L'aporie consiste dans le fait que, si l'on veut rendre compte de l'origine d'une chose telle que l'activité interprétative, il faudrait partir d'un moment où cette activité n'existait pas encore – mais, bien entendu, ce moment est insaisissable, impensable même, car cela équivaldrait à prétendre pouvoir saisir le sens originaire de quelque chose avant que n'apparaisse le signifiant qui l'exprime. Toute constitution peut s'abandonner à la réflexion si et seulement si elle dispose du résultat final tel qu'il émane du processus constituant. La constitution étant toujours, en quelque sorte, un constitué, elle est déjà dans l'après-coup et assume donc le caractère d'une (re)constitution.

Cette aporie, formulée pour la première fois par Platon dans le *Ménon*⁷, résume le problème capital de l'origine et du fondement de la connaissance, qui n'a pas cessé, depuis lors, de hanter la réflexion philosophique et épistémologique. Face à ce problème, Platon a notamment répondu en ayant recours à une âme immortelle et à son savoir originaire, apriorique et transcendantal, existant avant la chute de l'âme dans le corps. Le savoir vrai descend, selon Platon, de ce savoir a priori et donc toute connaissance est réminiscence, anamnèse. Le savoir ne peut pas dériver de l'expérience, de faits singuliers, car les faits sont justement des faits, à chaque fois différents et

⁷ L'aporie repose sur ce paradoxe que Platon fait prononcer à Socrate : "*Il est impossible à un homme de chercher, ni ce qu'il sait, ni ce qu'il ne sait pas. Ni, d'une part, ce qu'il sait, il ne le chercherait en effet, car il le sait, et, en pareil cas, il n'a pas besoin du tout de le chercher ; ni, d'autre part, ce qu'il ne sait pas, car il ne sait pas davantage (ne sachant pas ce que c'est) ce qu'il devra chercher.*" Platon, *Ménon* e5, *Œuvres complètes*, tr. Robin, Paris, Gallimard, 1950.

contingents, et ils ne se donnent à la conscience qu'à travers des possibilités d'interprétation qui ne sont pas elles-mêmes de l'ordre des faits : c'est donc le savoir qui est la condition et le fondement de l'expérience et non pas le contraire.

Même si reformulée de différentes manières au cours des siècles, la réponse métaphysique de Platon a été suivie par une longue tradition de pensée, de concert et par opposition, avec une autre tradition, elle aussi déclinée selon beaucoup de variantes, et que, en simplifiant, l'on pourrait qualifier du terme générique de scepticisme. En somme et en très condensé, c'est autour de cette aporie et du conflit entre ces deux traditions de pensée que, nonobstant leurs multiples articulations et interférences, on pourrait résumer l'histoire de la pensée occidentale – un conflit dans lequel le terme "interprétation", très souvent opposé à celui de vérité, a été un mot clé. Cela s'est particulièrement accentué à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, quand l'activité interprétative a été souvent appréhendée comme une dynamique essentiellement langagière, en oubliant, en relativisant ou en déconstruisant toute compacité du référent et de l'objet qui, d'une manière ou d'une autre, se trouvent forcément à la source du processus interprétatif. La question étant toujours, en quelque sorte, celle de l'origine et du fondement, l'enjeu est de proposer une issue à l'aporie⁸ qui soit alternative aussi bien à la solution offerte par un idéalisme de matrice platonicienne qu'au relativisme ou au scepticisme radical.

2. L'interprétation originaire et les apories de la phénoménologie husserlienne

Ce qui va nous permettre d'envisager une solution, et par là même d'exposer certains présupposés de nos analyses, c'est un détour qui passe par la phénoménologie de Husserl et de sa tentative de rendre explicites les conditions et

⁸ Nous savons aujourd'hui que toute tentative de vouloir fonder de manière apodictique la source – du savoir, de l'interprétation – est destinée à l'échec. Ce savoir ne provient pas uniquement des sciences humaines, mais aussi des sciences naturelles.

le moment originaires qui sont à la source de tout savoir et de toute connaissance. Mais plus que pour les réponses offertes, ce sont surtout les obstacles théoriques et l'impasse de la phénoménologie qui nous intéressent, tels qu'ils ont été soulignés, entre autres, par des auteurs comme Ricœur, Derrida et Stiegler. Il s'agit d'un débat complexe, difficile à résumer en quelques mots, mais sans nous attarder dans des analyses détaillées qui nous éloigneraient trop de notre discours, nous essayerons d'en retracer les étapes principales. Husserl part de la considération que l'évidence et la positivité du monde telles qu'elles se présentent dans notre attitude quotidienne, et telles que les sciences les présupposent, ne peut pas être un point de départ, puisque le vrai questionnement concerne justement la constitution de l'évidence et de l'a priori du monde. Il faut pouvoir neutraliser la thèse de l'existence des objets pour montrer comment ces mêmes objets se constituent *dans* et *par* la conscience. Tous ses efforts sont donc consacrés à élaborer une génétique transcendante qui aurait permis de dévoiler, en le « répétant », un double processus anthropogénique d'objectivation : la constitution objective de la conscience à elle-même et la constitution objective du monde. Husserl reconnaît que notre vie cognitive se base sur des régularités transcendantes, et dont l'exemple emblématique est donné par les idéalités mathématiques, mais il considère insatisfaisante l'analyse kantienne car elle reste au niveau formel et « mondain », en se limitant à décrire les caractéristiques objectives et aprioriques du constitué sans expliquer d'où viennent ses conditions. Or, pour Husserl, si l'on veut prouver la "nécessité" de ces régularités transcendantes, il ne suffit pas de les décrire, il faut pouvoir montrer leurs origines dans l'immanence réellement vécue d'une conscience concrète.

Disons, entre parenthèses, que derrière ce "désir" de fonder les conditions mêmes du connaître, commun aussi bien à Kant qu'à Husserl, il y avait, dans les deux cas, l'exigence de répondre à une attaque sérieuse contre les bases rationnelles du savoir. Dans le cas de Kant, il s'agissait d'offrir une issue à l'empirisme sceptique destructif de Hume ; Husserl, quant à lui, devait faire face au risque de l'irrationalisme provoqué par la *crise des fondements* des sciences mathématiques, après que toute tentative de donner une fondation sûre et

rationnelle aux concepts de l'arithmétique avait échoué. En effet, il apparaît, dans l'article *Phénoménologie* que Husserl rédige pour l'*Encyclopædia Britannica*, qu'établir une base sûre au savoir, et donc dépasser la crise des mathématiques, est la tâche fondamentale que Husserl attribue à la méthode phénoménologique, et qui, une fois consolidée,

pourra réaliser l'idée de Leibniz d'une ontologie universelle comme unité systématique de toutes les sciences, mais dans le cadre d'une fondation qui dépasse tout dogmatisme. [...] Elle sera capable de montrer l'a priori de toutes les sciences dans et avec la transparence de leur processus de constitution. Cela signifie que sur la base de la méthode phénoménologique il ne pourra jamais y avoir pour les disciplines a priori (comme les mathématiques) ni paradoxes ni crise des fondements⁹.

"Montrer l'a priori et l'origine" signifiait essentiellement, comme nous disions, reproduire généalogiquement le double processus d'objectivation à la base de notre condition phénoménale, caractérisée par l'objectivité de la conscience avec elle-même et l'objectivité du monde. Le résultat final de ce parcours en aval sera toutefois plutôt décevant : en contredisant les intentions initiales de la phénoménologie elle-même et en donnant l'impression d'une dérive vers l'idéalisme, Husserl résout la quête du point source en introduisant un *Nous transcendantal*, défini comme terrain absolu de l'Être et comme instance qui précède et fonde l'empirique, c'est-à-dire ce dont il fallait justement montrer le surgissement. Une telle solution au problème de l'origine a été probablement la conséquence de l'incapacité à résoudre deux difficultés majeures rencontrées sur son chemin de recherche. Côté objectivité de la conscience avec elle-même il fallait expliquer à partir de quoi et comment, à l'intérieur d'un flux temporel permanent constitué par une chaîne des vécus sans solution de continuité, peut se constituer l'enchaînement unitaire de ces vécus, c'est-à-dire une instance omnitemporelle qui donne à la conscience son unité et la certitude d'être la même

⁹ Nous faisons référence à la traduction italienne proposée par Renato Cristin du texte original de Husserl contenu dans le volume IX de l'Husserl-Archive de Louvain. Cf., Renato Cristin, *La fenomenologia. Husserl e Heidegger : storia di un dissidio*, Milan, Unicopli, 1990, p. 100-105. La version anglaise, publiée en 1929 dans la XIV^e édition de l'*Encyclopaedia Britannica*, transforme, dans plusieurs passages, le sens original du texte. A noter que l'article aurait dû être écrit avec Heidegger, mais que la grande divergence de leurs perspectives réciproques empêcha leur collaboration et signa, de ce fait, la rupture définitive entre les deux penseurs.

conscience dans le temps. Côté objectivité du monde, par contre, la question était de comprendre par quel processus peuvent se constituer des idéalités *irrélles* – des *eidé* comme par exemple les mathématiques – qui, n'étant ni des réalités platoniques ni des caractéristiques de l'espèce inscrites génétiquement dans notre cerveau, fonctionnent pourtant comme des visées intentionnelles partagées de manière intersubjective. De même, mérite d'être posée la question de savoir si la constitution et la sédimentation de ces régularités idéales dépendent uniquement de la faculté linguistique ou bien s'il faut chercher les conditions de cette sédimentation dans des bases qui dépassent la sphère verbale.

Si toute la phénoménologie husserlienne a effectivement été consacrée à la résolution de ce genre de questions, il y a deux textes en particulier qui sont incontournables : les *Leçons pour une Phénoménologie de la conscience intime du temps* et *L'origine de la géométrie*¹⁰. Ces deux textes sont très significatifs pour plusieurs raisons : parce que, d'un point de vue temporel, ils correspondent, peu ou prou, au début et à la fin de l'œuvre de Husserl, et surtout parce que deux auteurs comme Ricœur et Derrida, pourtant sur des positions très distantes sur d'autres sujets, expriment une critique semblable et identifient dans ces textes de Husserl la même limite. Pour reprendre les mots mêmes de Derrida que Ricœur cite et partage, cette limite consiste dans le fait de ne pas avoir voulu reconnaître le rôle constitutif de la trace, qui est « *si l'on peut tenir ce langage sans le contredire et le raturer aussitôt, plus 'originaire' que l'originarité phénoménologique elle-même*¹¹. » Or, c'est justement une réflexion autour de cette limite et du sens qu'il faut attribuer à la notion de trace qui va nous permettre d'avancer dans nos analyses.

Dans les *Leçons*, Husserl se propose de soumettre à une description directe l'apparaître du temps en tant que tel. « *Ce que nous cherchons à tirer au clair* » écrit-il,

¹⁰ E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1996 ; *L'origine de la géométrie*, traduit et longuement introduit par J. Derrida, Paris, PUF, 1962.

¹¹ J. Derrida, *La voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 75, cité par Ricœur dans *Temps et Récit*, vol. III, Paris, Seuil, 1985, p. 55.

est l'a priori du temps, en explorant la conscience du temps, en amenant au jour sa constitution essentielle et en dégagant les contenus d'appréhension et les caractères d'acte qui appartiennent éventuellement de façon spécifique au temps et desquels relèvent essentiellement les caractères aprioriques du temps¹².

Pour tirer au clair et faire apparaître en tant que tel ce qui pour Kant n'était en revanche qu'une présupposition destinée à n'apparaître jamais, Husserl procède selon les règles de la méthode phénoménologique et opère une mise hors circuit du temps objectif, c'est-à-dire le temps du monde, le temps comme *Datum*. Mais puisque ce qu'il faut élucider c'est l'unité temporelle de la conscience avec elle-même, c'est aussi toute instance du type *ego* réifiée et transformée en substance qui doit être exclue de l'analyse. D'autre part, comme Husserl l'avait déjà précisé quelques années auparavant dans le deuxième tome de *Recherches Logiques*, il serait contradictoire pour la phénoménologie de poser la conscience comme un cadre précédant ses contenus, une boîte vide dans laquelle faire rentrer des vécus et que l'on pourrait considérer comme indépendante d'eux : l'*ego*, en effet, n'est pas une entité spéciale qui flotterait au-dessus des vécus dans toute leur diversité, mais il est fondamentalement identique à l'unité de liaison qui est elle-même propre à ces vécus.

Dès les premières pages des *Leçons*, Husserl reconnaît sa dette envers Saint Augustin et le célèbre livre XI des *Confessions*, où pour expliquer le temps de l'âme, conçu comme distension, Augustin s'appuie sur l'exemple du poème. Avec une opération semblable, surtout en considération du fait que, pour la phénoménologie, la conscience est toujours conscience de quelque chose et que son unité aussi doit donc se construire à partir d'un vécu, Husserl commence ses analyses en s'appuyant sur la mélodie. Une mélodie, écrit-il, est un *objet temporel*, et par « objets temporels », au sens spécifique du terme, il faut entendre "*des objets qui ne sont pas seulement des unités dans le temps, mais contiennent aussi en eux-mêmes l'extension temporelle*"¹³. Husserl observe à plusieurs reprises qu'il ne faut pas confondre une succession de sensations avec la sensation de la

¹² E. Husserl, *op. cit.*, p. 15.

¹³ E. Husserl, *op. cit.*, p. 36.

succession et il en va de même pour la durée de la sensation et la sensation de la durée. Associer la question de la temporalité de la conscience à un objet temporel tel que la mélodie et partir d'un vécu où la durée de la sensation et la sensation de la durée ne font qu'une seule chose c'est ce qui permet, aux yeux de Husserl, de dépasser cette difficulté. Avec la mélodie, Husserl est convaincu d'avoir trouvé la matière brute de l'impression temporelle, sa source *hylétique*, abstraction faite de la forme (*morphé*) qui l'anime et lui donne un sens. Et il faut effectivement reconnaître qu'à travers l'analyse du vécu "mélodie", Husserl obtient des résultats remarquables. En partant de la considération que le présent, le *maintenant* (comme d'ailleurs le mot français l'indique), ne se contracte jamais dans un instant ponctuel, mais comporte toujours une intentionnalité longitudinale (le son qui vient tout juste de s'écouler ne disparaît pas, mais s'enchaîne au son suivant dans un continuum), il décrit le phénomène de la rétention et de la protention et il introduit la fondamentale distinction entre rétention primaire et rétention secondaire¹⁴. Le processus est décrit dans ces termes :

Le point-source, avec lequel commence la production de l'objet qui dure, est une impression originaire. Cette conscience est saisie dans un changement continu : sans cesse le présent de son "en chair et en os" se change en un passé ; sans cesse un présent de son toujours nouveau relaie celui qui est passé dans la modification. Mais quand le présent de son, l'impression originaire, passe dans la rétention, cette rétention est alors elle-même à son tour un présent, quelque chose d'actuellement là¹⁵.

A travers l'écoulement de la mélodie, Husserl décrit un processus où "*le présent du son qui se change en passé du son*" coïncide avec « *la conscience impressionnelle qui passe, en coulant continûment, en conscience rétentionnelle toujours nouvelle.* » Il y aurait ainsi une suite de rétentions où, à chacune d'elles, s'accroche une continuité de mutations rétentionnelles, et sur ce point Husserl

¹⁴ L'explication de l'expérience de la durée à travers l'assemblage d'une suite de rétentions de rétentions, phénomène qui est à distinguer du souvenir au sens strict du terme, est sûrement une des contributions majeures de la phénoménologie husserlienne. En effet, Husserl reprend des considérations qui avaient déjà été avancées par William James dans les *Principles of Psychology*, un texte qu'il avait lu et apprécié. D'ailleurs la distinction entre ce qu'aujourd'hui on appelle mémoire de travail ou mémoire à court terme et mémoire à long terme est désormais un acquis de la psychologie et des sciences neuronales.

¹⁵ *Ibidem*, p. 43-44.

précise, probablement pour éviter une éventuelle objection, que « *ceci ne conduit pas à un simple processus régressif infini, car chaque rétention est en elle-même modification continue, qui porte en elle pour ainsi dire, dans la forme d'une suite de dégradés, l'héritage du passé*¹⁶. »

En réalité, déjà à ce stade de l'analyse, les objections possibles sont multiples. En voulant rattacher l'idée de *l'héritage du passé* à celle d'une limitation du champ temporel, et en faisant commencer le processus d'un point source (*avec lequel commence la production de l'objet qui dure*) suivi par d'autres points-limites, Husserl donne une vision linéaire d'un processus qui ne l'est pas. Cette vision linéaire est même davantage encore renforcée par l'introduction d'un diagramme que Ricœur juge, à juste titre, complètement inefficace, car

en figurant une suite de points-limites, il échoue à figurer l'implication rétentionnelle des points-sources. Bref, il échoue à figurer l'identité du lointain qui fait que les instants devenus autres sont inclus d'une manière unique dans l'épaisseur de l'instant présent. En vérité, il n'y a pas de diagramme adéquat de la rétention et de la médiation qu'elle exerce entre l'instant et la durée¹⁷.

Un autre aspect très problématique concerne la conception du point-source, décrit comme *impression originnaire*, c'est-à-dire comme pure matière perceptive, abstraction faite de sa forme. En voulant montrer l'apparaître du temps en tant que tel, Husserl est en quelque sorte obligé d'établir une nette séparation entre rétention primaire et rétention secondaire, et surtout entre perception et imagination (au sens de conscience d'image)¹⁸ : le commencement, pour être un vrai commencement, ne doit rien avoir derrière lui. Or, avec une telle manière de concevoir les choses, Husserl isole le son et le considère uniquement d'un point de vue hylétique, mais ce faisant, c'est la musicalité même du son qui s'efface et, par conséquent, le caractère proprement dynamique de l'objet temporel et de l'expérience qui en dérive. La question qui s'impose est donc de déterminer s'il

¹⁶ *Ibidem*, p. 44.

¹⁷ P. Ricœur, *Temps et Récit*, op. cit., tome III, p. 57.

¹⁸ Dès les premières pages des *Leçons*, Husserl critique la théorie de Brentano selon laquelle le passé apparaît dans la conscience sur le mode de l'imagination et il écarte son rôle dans la constitution de la conscience du temps.

peut y avoir une visée unitaire d'un son qui, en tant qu'unité, est toujours son de quelque chose, c'est-à-dire une note, sans que la rétention primaire dans laquelle cette note se constitue unitairement ne repose sur une rétention secondaire. N'y a-t-il pas toujours une rétroaction du passé sur le présent qui, seul, fait du son actuel non pas un son quelconque, un bruit, mais justement une note ? La rétention primaire n'est-elle pas déjà une sélection qui présuppose des critères, des attentes, et donc une action de l'imagination ? Autrement dit, ce que Husserl considère comme l'impression originaire, le point-source de l'objet temporel (dans ce cas spécifique, la mélodie), à partir duquel commence la suite des rétentions et des modifications, n'est-il pas conditionné, à son tour, par des souvenirs secondaires qui font que le premier son de la mélodie est déjà vécu dans une pré-compréhension comme note ? Le fait d'appuyer ses analyses sur l'objet mélodie n'est-il pas en contradiction avec l'intention de vouloir exclure le temps objectif ? La mélodie, en effet, n'est pas quelque chose dont on dispose "naturellement", il s'agit d'un objet qui a été créé artificiellement, au sens strict du terme, et cette création présuppose le temps.

Les difficultés, déjà grandes, augmentent encore plus au fur et à mesure que Husserl procède dans son analyse, laquelle se développe sur trois niveaux. Au premier niveau, comme nous l'avons vu, il s'agit de rendre compte de la durée comme vécu, et c'est ce que Husserl illustre en s'appuyant sur l'objet mélodie ; au deuxième niveau, le problème concerne tous les souvenirs "*qui n'ont plus, si l'on peut dire, un pied dans le présent*¹⁹." Ici, c'est le ressouvenir (ou rétention secondaire) qui est pris en considération et Husserl utilise l'exemple d'une mélodie que nous avons entendue récemment. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'une mélodie "produite" et "présente" mais d'une mélodie re-produite et re-présentée, ce qui, pour Husserl, signifie le passage d'une mélodie perçue à une mélodie quasi-perçue, d'une audition à une quasi-audition. Malgré la différence entre mélodie présente et mélodie re-présentée, avec cet exemple Husserl veut montrer, comme Ricœur le souligne, que « *le maintenant ponctuel a son correspondant dans un*

¹⁹ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 61.

*quasi-présent qui, en dehors de son statut de "comme si", présente les mêmes traits de rétention et de protention, donc la même identité entre le maintenant ponctuel et sa traîne de retentions*²⁰. » Autrement dit, il veut mettre en évidence la substantielle continuité entre primaire et secondaire et surtout la dépendance que tous deux entretiennent avec une impression originaire, en écartant ainsi toutes les complications liées à la reconstruction des souvenirs lointains et surtout du passé historique, qui excède la mémoire individuelle. Husserl reconnaît, bien évidemment, que la reproduction présuppose un certain degré de liberté et de possibles variations :

la re-présentation est un libre acte de parcours et nous pouvons accomplir la représentation plus vite ou plus lentement. [...] Dans la même extension temporelle immanente, en qui elle se produit effectivement, nous pouvons "en toute liberté" loger des fragments plus grands ou plus petits du processus re-présenté avec ses modes d'écoulement, et ainsi le parcourir plus vite ou plus lentement²¹.

Mais au-delà de ces possibles variations, le phénomène le plus important est, pour Husserl, celui du *recouvrement* à partir duquel « *le passé de la durée m'est alors donné, précisément tout simplement donné comme "re-donnée" de la durée*²². »

Selon Husserl, c'est la possibilité de retourner aux durées passées, qu'il faut concevoir comme une série d'unités temporelles (ou de tempo-objets) enchaînées entre elles, qui donne à la conscience le "savoir" de la succession et aussi, à travers le recul de la libre réflexion, sa capacité à revenir rétrospectivement sur son flux temporel :

Les objectivités de la pensée sont en effet elles aussi constituées successivement. Nous pouvons donc dire, semble-t-il : des objectivités, s'édifiant originairement dans des processus temporels qui les constituent terme par terme ou phase par phase (en tant que corrélats d'actes qui s'enchaînent de façon continue et multiforme et qui forment une unité), peuvent être saisies dans une rétrospection comme si elles étaient des objets

²⁰ *Ibidem*, p. 62.

²¹ E. Husserl, *op. cit.*, p. 66

²² *Ibidem*, p. 60

tout prêts en un point du temps. Mais cette façon de se donner renvoie alors précisément à une autre, "originaire"²³.

Or cette explication du "savoir" de la succession est en réalité plutôt décevante et Husserl lui-même, d'ailleurs, en est conscient, au point que, pour sortir de l'impasse il fait recours à "*quelques lois a priori du temps*" (c'est le titre du § 33). Ce que l'analyse n'arrive toutefois pas à clarifier, c'est comment les différentes durées sont composées selon un ordre linéaire et chronologique. Le fait d'avoir des contenus de consciences, mêmes s'ils sont constitués sous le signe de la durée, ne leur donne pas, pour autant, une position dans l'ordre du temps. Cet ordre est, en effet, celui du temps objectif et Husserl ne réussira pas, comme il entendait pourtant y parvenir, à le faire descendre de la conscience car, comme Ricœur lui-même l'observe, « *Chaque fois que l'on tente de dériver le temps objectif de la conscience intime du temps, le rapport de priorité s'inverse*²⁴. »

Nonobstant les acquis, dont principalement la distinction entre rétentions primaire et secondaire, il reste indéniable que ces premières parties de la phénoménologie husserlienne du temps laissent ouverts plusieurs points problématiques. C'est toutefois dans la dernière section des *Leçons*, lorsque Husserl aborde ce qu'il définit comme étant le troisième niveau de l'architecture de la conscience du temps (*le flux absolu de la conscience*), que l'échec de son entreprise apparaît clairement. A ce stade de l'analyse, il déclare en effet vouloir montrer à partir de quoi se constitue une « *forme d'écoulement homogène, identique pour tout l'ensemble*²⁵ » qui, en tant que flux unitaire et *omni-englobant*, contient tous les objets et les processus immanents. A la question « *comment est-il possible de savoir que le flux constitutif ultime de la conscience possède une unité*²⁶? », Husserl répond en ayant recours au caractère double de l'intentionnalité qui structure le cœur même du phénomène de rétention. L'intentionnalité, qui vise l'objet temporel comme unité constituée, combine

²³ *Ibidem*, p. 53.

²⁴ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 75.

²⁵ E. Husserl, *op. cit.*, p. 102.

²⁶ *Ibidem*, p. 105.

toujours avec l'intentionnalité *longitudinale*, laquelle se tourne vers les modes d'écoulement, c'est-à-dire de rétention et de ressouvenir. Il y aurait donc deux processus analogues, enlacés et contemporains qui font qu'à l'intérieur du flux de la conscience

se constitue par exemple l'unité de la durée du son, mais lui-même se constitue de son côté comme unité de la conscience de la durée du son. [...] C'est dans un seul et unique flux de conscience que se constituent à la fois l'unité temporelle immanente du son et l'unité du flux de la conscience elle-même²⁷.

Le caractère circulaire et paradoxal de cette réponse est tellement évident que Husserl lui-même se voit obligé d'ajouter : « *Aussi choquant (sinon même absurde au début) que cela semble de dire que le flux de la conscience constitue sa propre unité, il en est pourtant ainsi*²⁸. » La conclusion finale de la recherche phénoménologique sur la conscience du temps est donc que l'unité du flux est un processus qui se constitue par lui-même.

A travers une confrontation d'abord entre Augustin et Aristote, puis entre Husserl et Kant, Ricœur observe que toute l'histoire de la pensée du temps peut être lue comme la tentative de situer alternativement sa source dans l'âme ou bien dans le monde. Les deux perspectives, qu'en simplifiant on peut nommer, l'une, phénoménologique (Augustin, Husserl), et l'autre, transcendantale (Aristote, Kant), sont toutefois atteintes d'un certain strabisme qui les mène vers une impasse car « *ni l'approche phénoménologique, ni l'approche transcendantale ne se suffisent à elles-mêmes. Chacune renvoie à l'autre. Mais ce renvoi offre le caractère paradoxal d'un emprunt mutuel, sous la condition d'une exclusion mutuelle*²⁹. » Mais au-delà de ces considérations strictement philosophiques et critiques, c'est la solution avancée par Ricœur qui nous offre une base pour continuer nos réflexions. Pour sortir de l'impasse et établir une médiation entre ces deux perspectives, une *ligne de suture* capable de franchir l'abîme qui semble exister entre le temps de l'âme et celui du monde, il faut en effet, selon Ricœur,

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 106.

²⁹ P. Ricœur, *op. cit.* p. 106.

prendre en considération le rôle joué par ce qu'il appelle les *connecteurs cosmiques*, c'est-à-dire tous les dispositifs qui, au cours de l'histoire humaine, ont eu pour fonction d'établir une cardinalité et une calendarité. C'est toutefois le calendrier que Ricœur place en tête de ces connecteurs et dont la naissance, écrit-il,

relève du même génie inventif qu'on voit à l'œuvre dans la construction du gnomon. [...] Si le nom même du gnomon conserve quelque chose de sa signification ancienne de conseiller, d'inspecteur, de connaisseur, c'est parce qu'une activité d'interprétation y est à l'œuvre, qui régit la construction de cet appareil d'apparence si simple³⁰.

En réalité, à bien voir, il y a une certaine circularité dans cette argumentation, car pour créer un calendrier ou construire un *gnomon* il faut bien qu'avant leur réalisation l'idée de calculer le temps soit déjà présente dans l'esprit de son inventeur. Le génie inventif ne peut pas servir, à lui seul, de facteur explicatif et le recours au calendrier ou au *gnomon* ne semble pas pouvoir résoudre les apories du temps. Si donc sur ce point nous ne suivons pas entièrement Ricœur, les arguments qu'il développe autour de la notion de trace nous semblent, en revanche, absolument déterminants, même si nous essayerons de montrer que la compréhension de cette notion doit acquérir un sens plus élargi. Parmi les connecteurs cosmiques et après le calendrier, Ricœur écrit que la trace est la deuxième forme capable de réaliser une *collision négociée* ou une *contamination réglée* entre temps de l'âme et temps du monde, et capable donc d'opérer « *ce rapport que la phénoménologie cherche en vain à comprendre et à interpréter*³¹ ». Elle a ce rôle pour des raisons aisées à comprendre, presque banales dans leurs évidences : elle atteste l'avoir-été et, en tant que mémoire du passé, montre le passage du temps. Malgré cette évidence, ce passage de *Temps et Récit* mérite d'être cité en entier. La trace a une fonction constitutive du temps et de l'histoire parce qu'elle

suggère d'abord l'idée d'un support plus dur, plus durable que l'activité transitoire des hommes : c'est en particulier parce que les hommes ont

³⁰ *Ibidem*, p. 332.

³¹ *Ibidem*, p. 220.

œuvré, commis leur ouvrage à la pierre, à l'os, aux tablettes d'argile cuit, au papyrus, au papier, à la bande magnétique, à la mémoire de l'ordinateur, que leurs œuvres survivent à leur ouvrage ; les hommes passent ; leurs œuvres demeurent. Mais elles demeurent en tant que choses parmi les choses. Or, ce caractère chosique est important pour notre investigation : il introduit une relation de cause à effet entre la chose marquante et la chose marquée. La trace combine ainsi un rapport de signifiante, mieux discernable dans l'idée de vestige d'un passage, et un rapport de causalité, inclus dans la choséité de la marque. La trace est un effet-signe³².

3. L'origine sans fondement, la trace et l'objet technique

Il est vraiment difficile d'objecter quelque chose à ces propos, mais ne faudrait-il pas alors comprendre la trace comme *objet technique* ? Toutes les caractéristiques que Ricœur décrit, en effet, et en particulier le fait de laisser une mémoire durable du passage temporel dans de la matière inorganique, ne correspondent-elles pas précisément à celles qu'il faut attribuer à la technicité ? Penser à la trace en termes d'objet technique signifie penser que la forme première et originaire qui permet d'opérer la connexion dont nous parle Ricœur est la technicité et que le calendrier ou le *gnomon* ne sont que des cas particuliers de l'instrumentalité technique. Appréhendée comme objet technique, la trace, que Ricœur place parmi ce genre particulier d'entités indispensables pour la constitution du temps et qu'il nomme connecteurs cosmiques, a des traits similaires à ce que Donald Winnicott appelle *l'objet transitionnel*³³. Avec cette expression, Winnicott se réfère au premier objet matériel (sucette, peluche ou autre) qui, chez le nourrisson, a la fonction de le faire transiter d'un état de présent absolu, où il n'y a pas de distinction entre interne et externe, à la condition de la conscience établie sur la base du binôme sujet/objet. Comme l'objet transitionnel pour l'enfant, l'objet technique, dans sa qualité de mémoire sédimentée, permet la transition d'une condition vitale sans histoire aux époques où le temps est *objectivé* et devient historique.

³² *Ibidem*, p. 219.

³³ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975. Idem, *Les objets transitionnels*, Paris, Payot, 2010.

Toute la critique que Ricœur formule à l'encontre de la phénoménologie du temps de Husserl est basée sur l'antériorité d'une synthèse passive, c'est-à-dire sur la nécessité d'intégrer dans l'analyse des objectivités constituées qui, en tant qu'elles sont des supports durables, permettent à la conscience individuelle, dont la mémoire est physiologiquement finie, d'enchaîner son propre flux. Sans prendre en considération ces supports/connecteurs, c'est non seulement la question du temps, et donc celle de l'unité de la conscience, qui engendre des apories insolubles, mais c'est aussi toute question relative à l'activité interprétative qui resterait sans réponses. Il ne peut pas y avoir d'interprétation sans une technicité qui fixe sur des supports externes certains contenus d'expérience parce que l'activité interprétative présuppose, comme condition préalable, la possibilité de réitérer ces opérations. C'est seulement dans ce cas que l'on peut parler d'interprétation et seulement si des objectivités constituées existent. Pour mieux expliquer ce que nous venons de dire, revenons à Husserl et à l'exemple du souvenir d'une mélodie récemment écoutée. La marge de liberté et de variations possibles dans la mélodie re-produite et re-présentée est, pour Husserl, quelque chose de secondaire, puisque ce qu'il veut avant tout préserver est le lien avec la perception originale. Or, le phénomène central dans cet exemple n'est pas la quasi-perception, mais la re-production en tant que telle, qui peut se réaliser uniquement parce que la mélodie existe comme objectivité constituée, ce qui signifie qu'elle a été fixée, technologiquement, sur un support (peu importe s'il s'agit de papier, de disque ou de mémoire digitale). C'est d'ailleurs son existence comme objet qui permet à Husserl de dire que, malgré la marge de liberté et les possibles variations, il s'agit bien de la même mélodie. Et c'est justement parce que la neuvième symphonie de Beethoven reste, pour toujours, un objet gravé et identique à lui-même que chaque nouvelle exécution nous fait dire qu'il s'agit d'une nouvelle interprétation ou que chaque nouvelle écoute nous fait vivre une nouvelle expérience. Ce qui vaut pour la mélodie est valable aussi, en grande partie³⁴, pour le texte. Comme la mélodie, l'écriture est un objet temporel, où il y

³⁴ La différence entre un objet temporel tel que la musique, mais aussi le cinéma, la radio ou la télévision et le texte n'est pas, en effet, minime. Dans le premier cas, la temporalité est entièrement

a une durée, un écoulement qui est programmé par la séquence alphabétique et qui permet sa répétition exacte à travers les siècles, ouvrant, par là même, un jeu de variations et d'interprétations qui semble infini. Les modes de l'écoulement changent sans arrêt de la part du sujet, tandis que l'encodage et le rythme séquentiel de l'écoulement restent toujours les mêmes du côté de l'objet.

L'idée d'une analogie entre la pratique de l'écoute musicale et celle de la lecture d'un texte n'est certainement pas nouvelle, elle a été notamment soulignée par les représentants de la théorie littéraire connue sous le nom d'*esthétique de la réception* ou encore l'École de Constance, et en particulier par Wolfgang Iser, profondément influencé par la pensée du phénoménologue Roman Ingarden³⁵. Iser, en suivant Ingarden, s'appuie sur la théorie husserlienne du temps pour montrer que le texte, comme la mélodie, est une œuvre susceptible d'exécutions différentes et qu'il est composé de phrases qui, comme les notes, s'enchaînent entre elles l'une après l'autre. Avec le concept qu'il appelle "*point de vue voyageur*", Iser exprime l'idée que, dans le processus de la lecture, le lecteur est situé à l'intérieur du texte et qu'il voyage avec lui au fur et à mesure que la lecture avance. Cet avancement se concrétise à travers un jeu d'échanges entre rétentions et protentions qui comporte toujours une modification des attentes et une réadaptation des souvenirs.

Or, sans remettre en discussion cette description phénoménologique, c'est sur un autre aspect, généralement oublié ou considéré comme trivial, que nous voulons centrer l'attention : le fait que, sans une mémoire objectivée dans des supports matériels, ce jeu d'échanges entre rétentions (primaire et secondaire) et protentions dont nous parlent la phénoménologie et l'esthétique de la réception ne pourrait pas se réaliser. La mémoire cérébrale étant finie et défaillante, toute l'activité cognitive et interprétative se déroule en s'appuyant sur ces supports, sans quoi il n'y aurait ni le temps ni l'unité de la conscience avec elle-même. Si Husserl

du côté de l'objet tandis que dans le cas du texte, la temporalité dépend aussi de l'activité du lecteur.

³⁵ Cf. AAVV, *L'estetica tedesca oggi*, a cura di Riccardo Ruschi, Milan, Unicopli, 1986 ; W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologne, Il Mulino, 1987.

n'arrive pas à montrer clairement comment se constitue, à partir de la perception et de la seule mémoire rétrospective de durées passées, une conscience qui s'éprouve comme un JE, comme une histoire unitaire et chronologique, c'est justement parce qu'il ne veut pas accorder un rôle constitutif à ce que Ricœur appelle "connecteurs", qui sont, en effet, des prothèses techniques donnant à la conscience des surfaces-miroir où elle se reflète et à partir desquelles elle peut réfléchir et objectiver son propre flux.

En résumant ce que la phénoménologie husserlienne du temps et la critique de Ricœur nous ont permis d'établir, et en anticipant d'autres aspects strictement liés à l'activité interprétative, nous pouvons énoncer ceci :

il y a un monde qui est préalablement structuré sur la base de dispositifs rétentionnels, technologiquement organisés, qui sont toujours et forcément, en tant qu'externes, interprétables. Ces dispositifs sont interprétables en fonction de critères, c'est-à-dire, encore une fois, à travers d'autres dispositifs rétentionnels d'orientation qu'on apprend en famille, à l'école, etc., et qui, intériorisés différemment par chacun d'entre nous, fonctionnent comme modalité de sélection pour les rétentions mentales primaires et secondaires et qui agissent donc aussi comme des protentions. Dans un langage psychologique, épistémologique ou même herméneutique, cela se traduit, grosso modo, en disant que toute perception est une sélection interprétative et que, en tant que sélection, toute perception est chargée de « théorie », c'est-à-dire qu'elle présuppose une pré-compréhension du monde. Les dispositifs rétentionnels objectivés dans le monde (une photo, une chaise, un livre, une mélodie...) sont accessibles de manière réitérative pour la conscience, qui a ainsi la possibilité d'enchaîner son expérience présente sur une expérience passée, la sienne aussi bien que celle des autres, et cet enchaînement est la condition pour pouvoir réaliser des synthèses récognitives de son flux passé et anticiper une cohérence unitaire de son flux à venir. Grâce à des supports externes de mémoire, la conscience peut manipuler, à plaisir ou presque, le flux de son écoulement ; elle peut manipuler le temps, qui devient une unité sérielle et calculable, et cela lui permet d'objectiver son flux, d'opérer des rétropections, des arrêts sur image, des analyses et des synthèses.

Comme nous l'avons annoncé, cette perspective permet aussi d'envisager une solution au problème de l'origine et de l'a priori qui refuse soit la réponse offerte par l'idéalisme, postulant l'a priori à partir d'une sorte d'hyper-uranium platonicien et atemporel, soit le relativisme ou encore le scepticisme radical, qui nie toute validité au concept en partant du pur constat empirique que le monde n'est que contingence et différence. Une possible alternative à ces visions opposées consiste à penser que le véritable "a priori" est l'héritage³⁶, où par « héritage », il faut entendre le monde déjà-là, qui est toujours avant nous, mais qui, en tant que tel, constitue aussi ce qui est devant nous. Ce déjà-là, comme passé que nous n'avons pas vécu, est sûrement la langue et la tradition, mais également le substrat de mémoire sédimentée dans des supports de tous genres. Dans ce sens, penser à l'héritage signifie penser aussi à la répétition, à la reproduction et à la transmission du passé, et donc aux conditions toujours technologiques qui permettent l'accès à ce passé et rendent l'héritage possible. Or, si l'a priori est l'héritage, l'héritage est la mémoire d'un passé non vécu et cette

³⁶ Cette compréhension de l'héritage dérive, en grande partie, de la pensée de Heidegger, où la notion joue notamment un rôle central. Si nous suivons l'idée heideggerienne que "*le passé ne suit pas le Dasein, mais l'a toujours déjà précédé*" (§ 6 *Être et temps*), dans d'autres aspects, surtout en ce qui concerne les modalités de transmission et d'accès au passé, nous faisons référence aux travaux de Bernard Stiegler. A ce propos, nous citons un passage qui expose de manière très précise sa lecture critique de Heidegger et que nous partageons entièrement : "*Le Dasein est un passé qui n'est pas le sien, ou qui n'est le sien que si le Dasein est son passé. Or, cela devrait avoir des conséquences primordiales quant aux conditions dans lesquelles le déjà-là se constitue comme tel selon des possibilités instrumentales d'accès au passé. Ces conditions, relevant pour Heidegger de l'intratemporel et par là même d'une temporalité inauthentique et dérivée, secondaire (parce que, essentiellement appréhendés comme instruments de calcul, les instruments de l'intratemporalité sont caractérisés comme moyens de déterminer l'indéterminé, c'est-à-dire : de fuir devant sa fin), demeurent triviales au regard de la temporalité originnaire qui est celle de la « résolution » dans l'être-pour-la-mort. Mais si l'héritage du passé déjà-là est un caractère essentiel de cet être-pour-la-mort, la relégation de la technicité où se conserve l'être (passé) et telle qu'elle en rend accessible, à ses conditions instrumentales et techniques, l'effectivité au Dasein, comme sa pré-individualité, cette relégation s'avère impossible. L'effectivité de la technicité, autrement dit, est constitutive (au sens phénoménologique de ce mot), en tant qu'individuation technique, de l'individuation psychique et collective. Une « appropriation positive du passé » est immédiatement affectée par les possibilités positives d'un accès au passé. Toutes les possibilités herméneutiques y sont celées. Non seulement les « impossibilités », c'est-à-dire les « limites » dues à cette facticité, mais aussi les possibilités de constitution par individuation : on pourrait montrer par exemple que l'écriture alphabétique est la condition inaugurale de l'histoire en tant qu'elle rend possible un tout nouveau type d'individuation psychique et collective : la citoyenneté (que le milieu associé informationnel actuel est peut-être en train d'éliminer)." (Stiegler, *Temps et individuation technique, psychique et collective dans l'œuvre de Simondon*, <http://multitudes.samizdat.net/Temps-et-individuation-technique.html>)*

mémoire implique, nécessairement, la possibilité instrumentale d'y accéder, cela signifie que l'origine (de l'homme, du savoir et de toute activité interprétative) est, en même temps, l'origine de l'instrumentalité technique. Cette origine comporte toutefois un aspect paradoxal, dû au fait que l'homme, inventeur de l'instrument, serait à son tour inventé par sa propre invention, ce qui rappelle la question relative à qui, de l'œuf ou de la poule, est arrivé le premier. Il s'agit de la même circularité aporétique que nous relevons chez Ricœur lorsqu'il fait dériver la conscience du temps de l'invention du *gnomon* et du calendrier. Sans pouvoir jamais la résoudre par le fait de poser un commencement absolu, cette circularité peut néanmoins devenir beaucoup moins paradoxale si, avec Simondon et Stiegler, on conçoit l'homme et l'instrument technique comme les deux pôles d'une relation transductive³⁷ surdéterminant leurs processus respectifs d'individuation. De cette histoire évolutive, faite de ruptures et de différenciations (qui est Histoire justement parce que nous avons une mémoire extériorisée dans des supports, du premier silex entaillé jusqu'à l'ordinateur), l'homme est et reste indubitablement l'agent, mais il y a une sorte de maïeutique technologique, une dynamique qui est propre à l'objet technique et qui dépasse l'intentionnalité déterminante de son inventeur. Chaque outil, même le plus simple, est une mémoire léguée par son inventeur aux générations qui lui succèdent : la mémoire des gestes qui l'ont produit et de ceux que son utilisation implique ; il est donc aussi un programme à partir duquel ses utilisateurs enchaînent une suite de gestes et d'actions. La durée de l'objet technique dans un milieu social donné s'accompagne ainsi de la répétition programmatique d'une série d'actes, mais c'est cette même répétition programmée qui ouvre la possibilité de la différenciation, de l'indéterminé et de l'interprétation. Qu'il en soit ainsi, nous pouvons facilement le constater en examinant le cas de l'écriture qui, bien au-delà de l'anticipation intentionnelle de ses inventeurs, a généré la naissance de l'Histoire, de la Loi, de la science, des religions dites du livre, de la Littérature.

³⁷ Cf. G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989 ; B. Stiegler, *La technique et le temps*, vol. 3, Galilée, 2001. Une relation transductive est une relation dynamique qui constitue les termes mis en relation, lesquels n'existent pas hors de la relation, et dont l'un ne peut donc pas précéder l'autre.

Qu'il y ait une sorte de coïncidence entre l'origine de tout savoir, de toute culture, et l'instrumentalité technique semble d'ailleurs être la conclusion, implicite et refoulée, à laquelle parvient Husserl dans l'écrit sur l'origine de la géométrie, à la fin de l'itinéraire phénoménologique. La mise hors circuit du temps objectif opérée dans les *Leçons* avait limité l'horizon temporel de la conscience au présent vivant, mais pour rendre compte de la vraie épaisseur et de la réelle temporalité de la conscience, il fallait intégrer le flux individuel dans un flux plus élargi, un *Grand Maintenant* capable d'absorber les flux passés. La conscience individuelle étant habitée par des contenus et des idéalités, comme celles de la science, qu'elle n'a pas produits, il fallait différer la source constituante vers des moments plus originaires. Après les *Leçons*, le problème de la synthèse active de la conscience individuelle devient secondaire et c'est par contre son fondement dans une synthèse passive, conçue à partir d'une intersubjectivité transcendantale, qui occupe la réflexion de Husserl. *L'Origine de la Géométrie*³⁸ est un texte édité dans le dernier ouvrage de Husserl, *La Crise de sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, écrit entre 1934 et 1937 mais publié après sa mort, et dont l'intention était de revitaliser l'*eidōs* européen, en retournant à ses origines fondatrices, pour échapper ainsi à l'aliénation objectiviste des sciences, devenues désormais inconscientes et irresponsables face au sens profond de leurs opérations. Dans le cas spécifique de la géométrie, il s'agissait de rendre compte d'une tradition et d'une histoire, l'histoire idéale de la communauté des géomètres, sans faire de cette histoire une suite factice d'événements. Husserl est convaincu, comme Kant, qu'une histoire purement extrinsèque et empirique ne pourra jamais expliquer le caractère idéal du savoir en général et des mathématiques en particulier, puisque

le mathématicien ne se tournera pas certainement vers l'histoire pour obtenir des renseignements sur la vérité des théories mathématiques ; il ne songera pas à mettre en relation le développement historique des représentations et des jugements mathématiques et la question de leur vérité. [...] Quant au

³⁸ Nous faisons référence à E. Husserl, *L'Origine de la Géométrie*, traduit et introduit par Jacques Derrida, Paris, PUF, 1962.

sens et à la valeur de nos connaissances, l'histoire de cet héritage est aussi indifférente que, pour la valeur de notre or, l'histoire de sa transmission³⁹.

Neutraliser tout questionnement autour de l'histoire empirique avait été très facile pour Kant, car en partant du présupposé que les objets idéaux, tels qu'un espace et un temps purs, sont toujours déjà constitués, tout comme l'est le sujet qui incarne ces objets, le commencement de la géométrie ne pouvait être, par conséquent, que davantage une révélation qu'une production et il était donc légitime que le sujet, par qui cette révélation avait commencé, fût quiconque. Husserl, par contre, ne put se libérer du problème aussi aisément puisqu'il prétendait se situer en deçà de la révélation kantienne et montrer phénoménologiquement la *première fois* de la géométrie au-delà de sa validité intratemporelle. Husserl, dès lors, affirme vouloir poser

une question en retour sur le sens le plus originaire selon lequel la géométrie est née un jour et, dès lors, est restée présente comme tradition millénaire ; nous questionnons sur le sens selon lequel, pour la première fois, elle est entrée dans l'histoire – doit y être entrée⁴⁰.

Or il faudrait comprendre ici à quoi l'on pense lorsqu'on dit qu'elle est entrée dans l'histoire pour la première fois. Qu'est-ce qui est entré dans l'histoire ? Un fait empirique ou le sens idéal de la géométrie tout prêt ? Essayer de retrouver le sens idéal dans un moment originaire ne signifie-t-il pas attribuer à un fait passé une portée téléologique qui ne peut pas exister car l'idéalité du sens se constitue uniquement dans l'après-coup de son histoire ? La manière de poser le problème – mettre entre parenthèses le savoir constitué pour retrouver dans les actes constitutifs, forcément empiriques, la nécessité et l'idéalité de ce qui en découle – n'est-il pas semblable au jeu infantile de la bobine décrit par Freud dans *Au-delà du principe du plaisir* sous le nom de *fort/da* et consistant à cacher un objet pour le plaisir de le retrouver tout suite après ? Dans les réflexions de Husserl c'est la possibilité même de distinguer entre l'empirique et le transcendantal qui disparaît. En introduisant *L'Origine*, Derrida remarque, très justement, que

³⁹ E. Husserl, *Ideen I*, tr. it., par A. Marini, Turin, Einaudi, 1965, § 25, p. 52.

⁴⁰ E. Husserl, *L'Origine de la Géométrie*, op. cit., p. 175.

Il faut toujours qu'il y ait déjà eu en fait une histoire de la géométrie pour que la réduction puisse s'opérer. Il faut que j'aie déjà un savoir naïf de la géométrie et que je ne commence pas par l'origine. Ici la nécessité juridique de la méthode recouvre la nécessité factice de l'histoire." [...] " Une historicité irréductible se reconnaît à ce que ce "devoir" (être entré) ne s'annonce qu'après le fait de l'événement. Je ne pourrais pas définir le sens nécessaire et la nécessité de l'origine avant que la géométrie ne fût née en fait et qu'elle ne m'eût été livrée en fait. Absolument libre à l'égard de ce qu'elle régit, la légalité du sens n'est rien en elle-même⁴¹.

Husserl est conscient, bien évidemment, que l'*origine* ne peut pas être retrouvée dans un acte ponctuel et singulier et qu'il est a priori nécessaire que les premières idéalités géométriques aient succédé à une non-géométrie, à un seuil d'expériences proto-géométriques. Mais dès qu'il essaie d'opérer une réduction phénoménologique de ce terrain d'évidences pré-scientifiques, c'est l'idée même d'origine qui se perd, diluée dans une genèse technique qui n'a pas et ne peut pas avoir de point source. En deçà et avant l'unité idéale de la géométrie, Husserl ne peut que décrire un horizon d'activités et de pratiques : les techniques de polissage des objets conduisant à l'idée de surface pure, de point et de ligne, le besoin de partager équitablement, faisant naître, à travers la comparaison, l'idée de grandeur et d'identité. Tout cela n'est pas la géométrie, mais il faut le présupposer, nous dit Husserl, comme horizon déjà richement élaboré lorsqu'il est pré-donné aux premiers géomètres qui ne connaissaient pas encore la géométrie, mais qui doivent cependant en être imaginés comme les inventeurs. Toutefois, si la question était celle de la normativité universelle et omnitemporelle de la géométrie, cette question n'a toujours pas trouvé de réponses, cette validité idéale ne pouvant être inventée ou découverte par une conscience singulière. L'unité idéale et effective de la géométrie implique l'unité de son histoire, et celle-ci, comme continuité temporelle, suppose, à son tour, une chaîne ininterrompue de sédimentations et d'inscriptions. Mais si l'*origine* de l'*eidos* géométrie est inséparable de sa *présence perdurante*⁴², cela signifie qu'il n'y a plus d'origine du tout, puisque celle-ci coïncide avec l'unité et la continuité historique de la géométrie elle-même. Or cette continuité ne pourrait même pas être supposée sans

⁴¹ J. Derrida, *Introduction à L'Origine de la Géométrie*, op. cit., p. 20 et p. 35.

⁴² E. Husserl, op. cit., p. 185.

la possibilité d'une réitération exacte ouverte par l'écriture alphabétique. Le problème de l'origine est ainsi devenu le problème de la transmission et de la continuité de la science et de la philosophie, un problème qui est, observe Derrida,

analogue, sinon identique, à celui de la conscience interne du temps. [...] Le présent ne s'apparaît ni comme la rupture, ni comme l'effet d'un passé, mais comme rétention d'un présent passé, c'est-à-dire comme rétention de rétention, etc. Le pouvoir rétentionnel de la conscience étant fini, celle-ci garde significations, valeurs et actes passés sous forme d'habitus et de sédiments⁴³.

Pour la formation des objets idéaux, Husserl assigne, en effet, un rôle décisif à l'expression linguistique écrite, à l'expression qui consigne et dont la fonction est celle

de rendre possible les communications sans allocution personnelle, médiate ou immédiate, et de devenir, pour ainsi dire, communication sur le mode virtuel. Par là, aussi, la communication de l'humanité franchit une nouvelle étape. Les signes graphiques, considérés dans leur pure corporéité, sont des objets d'une expérience simplement sensible et se trouvent dans la possibilité permanente d'être, en communauté, objets d'expérience intersubjective⁴⁴.

Mais de même que les évidences proto-géométriques ne font pas la géométrie, de même l'écriture, comme condition matérielle de la sédimentation, reste un substrat sensible et passif qui est sans rapport direct avec l'*eidōs* géométrie. L'*eidōs* géométrie, dont il s'agissait de dévoiler l'origine, est, pour Husserl, l'essor d'un *penser pur* qui serait le vrai sujet téléologiquement responsable de la vérité et de l'infinitude géométrique comme telles. C'est la conclusion que nous trouvons à la fin de *L'Origine*, l'écrit qui signe aussi la fin du parcours phénoménologique husserlien lui-même : à partir des supports matériels d'une praxis déjà constituée surgiront des formations, nous dit Husserl, d'un genre nouveau, mais

Il est d'avance évident que ce genre nouveau sera un produit qui naît d'un acte spirituel d'idéalisation, d'un penser "pur" qui a son matériel dans les

⁴³ J. Derrida, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁴ E. Husserl, *op. cit.*, p. 186.

pré-données universelles déjà décrites de cette humanité et de ce monde environnant humain factices, et crée à partir d'eux des "objectités idéales"⁴⁵.

La méthode phénoménologique de la réduction semble avoir atteint ses limites : l'irréductible, ce qui ne se laisse pas réduire, serait un penser pur, une intentionnalité transcendante et intersubjective agissant comme « *téléologie universelle de la Raison*⁴⁶ ». Une conclusion de ce genre est sans doute surprenante dans la mesure où elle semble démentir tous les acquis antérieurs de la phénoménologie elle-même : comment une *téléologie universelle de la Raison* peut-elle être l'évidence originaire pour une conscience concrète ? Et pourtant, poser un *Noûs* ou un *Logos* comme principe fondateur n'est certainement pas une stratégie nouvelle pour la tradition philosophique et, au fond, elle répète l'aporie platonicienne contenue dans le *Ménon* que nous avons évoqué plus haut. Il n'y a que des X déterminés pour la conscience, mais c'est le principe absolu de la détermination, qui n'est nulle part, qui permet aux différents X d'exister réellement ; il n'y a que des cas singuliers de vertu, mais c'est l'Idée de vertu qui leur donne consistance. Le paradoxe contenu dans ce raisonnement consiste dans le fait que, pour pouvoir penser l'unité, il faut *d'abord* la multiplicité : l'Idée de vertu, tout en étant le fondement, ne peut être pensée qu'en passant par les manifestations contingentes de(s) vertu(s).

Les apories et les paradoxes de toute pensée voulant fonder le fondement absolu de la raison, du sens, de l'interprétation, dérivent justement de cette impossibilité à séparer l'idéal et le multiple, le transcendantal et l'empirique. Mais reconnaître l'absence d'un fondement absolu n'implique pas l'échec total de la pensée ou l'idée que toutes les interprétations du monde, ne s'appuyant sur aucune base solide, sont également possibles ou équivalentes. De la même manière, l'impossibilité à séparer le transcendantal de l'empirique ne signifie pas que leur distinction soit insensée, tout comme l'impossibilité "de droit" à séparer le bien du mal ne peut aucunement effacer leur distinction "de fait".

⁴⁵ *Ibidem*, p. 212.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 215.

4. Derrida et l'origine comme retard

Une importante piste à suivre dans cet ordre d'idées nous est offerte par Derrida dans la partie conclusive de son essai sur *l'Origine de la Géométrie*, qu'il écrit avant le développement ultérieur de sa pensée sur la voie d'une déconstruction généralisée et à propos de laquelle, par contre, nous émettons des réserves. La signification exemplaire de ce dernier ouvrage de Husserl, affirme-t-il, réside dans le sens profond attribué à la *question en retour*, c'est-à-dire à une interrogation sur le sens qui prend toujours la forme d'une *re-constitution*. La *question en retour*, traduction du terme allemand *Rückfrage*, est caractérisée par

la référence ou la résonance postale et épistolaire d'une communication à distance. [...] A partir du document reçu et déjà lisible, la possibilité m'est offerte d'interroger à nouveau et en retour sur l'intention originaire et finale de ce qui m'a été livré par la tradition⁴⁷.

C'est la raison pour laquelle, nous dit Derrida, ce que la méthode de la Réduction montre en dernière instance, c'est que la Pensée et le Discours ne peuvent que démarrer à partir du passé, de l'Histoire ; elle montre que la condition finalement irréductible c'est le *retard*.

Le retard est ici l'absolu philosophique, parce que le commencement de la réflexion méthodique ne peut être que la conscience de l'implication d'une autre origine absolue, antérieure et possible en général. [...] Sous la grise apparence d'une technique, la Réduction n'est que la pensée pure de ce retard⁴⁸.

Le présent historique, le Présent Vivant, renvoie toujours, plus ou moins immédiatement, à un passé qui l'habite et « *une conscience originaire du retard ne peut avoir que la forme pure de l'anticipation*⁴⁹. » Derrida conclut son *Introduction* en introduisant le concept de Différence qui se transformera, dans les ouvrages successifs, en celui de *différance* (synonyme pour l'histoire de la vie en général) et qui constituera, avec la notion de *l'archi-écriture*, le noyau profond de la philosophie derridienne. Ici, dans l'*Introduction* de 1961, le concept de

⁴⁷ J. Derrida, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 170.

Différence n'est pas loin de ce que Heidegger appelle la différence ontologique. Il indique

l'impossibilité de se reposer dans la maintenance simple d'un Présent Vivant, origine une et absolument absolue du Fait et du Droit, de l'Être et du Sens, mais toujours autre dans son identité à soi-même, l'impuissance à s'enfermer dans l'indivision innocente de l'Absolu originaire...[La conscience originaire de la Différence est une condition incontournable puisque] sans elle, sans sa déhiscence propre, rien n'apparaîtrait⁵⁰.

Rien n'apparaîtrait signifie que rien ne pourrait se détacher d'un fond, c'est-à-dire qu'aucun objet, selon la terminologie kantienne, ne pourrait se constituer comme synthèse durable de la sensibilité et de l'entendement. Sans différence, dans une imaginaire coïncidence absolue entre soi et soi-même ou entre soi et l'environnement, il n'y aurait pas d'objectivité et donc pas de subjectivité non plus, aucune signification n'émergerait du fleuve inexorable et indifférencié de la pure contingence. Le terme de différence, utilisé par Derrida comme synonyme de retard, décrit une condition structurelle où la pensée se trouverait toujours dans l'*après-coup* et l'*oubli* de son commencement. La pensée est structurellement dans le retard et dans l'*après-coup* de son commencement parce que la source de tout ce qui active et donne consistance à *mes* pensées et à *mon* activité mentale, se trouve hors de moi et avant moi. Un « hors-de-moi » objectivé et concrétisé dans le monde, dont la géométrie n'est qu'un exemple parmi d'autres, qui engage toujours la sensibilité et l'entendement, c'est-à-dire le tout du corps, et qu'il serait donc erroné de réduire à la seule faculté langagière. C'est peut-être cette situation qui a toujours été décrite sous les concepts de « transcendantal » et d'« a priori de la raison », à travers l'histoire de leurs différentes formulations. "Transcendantal" renverrait dès lors au fait de savoir que l'état actuel de notre expérience, de notre pensée et de notre connaissance provient de l'expérience passée, héritée comme passé d'une expérience appartenant à ceux qui étaient avant nous. Mais "transcendantal" serait alors, en général, la conscience de notre espèce d'avoir un passé, et la condition de cette conscience, sans laquelle il n'y aurait pas de pensée, serait la permanence d'une mémoire concrète, externe et objective.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 170.

Le point source, l'événement capable de décrire le commencement de la pensée est non seulement inconcevable, mais il n'existe pas car l'origine est forcément diluée dans la pure facticité biologique. La pensée, étant par définition objectivation et signification, se trouve toujours dans l'a priori et l'après-coup de son existence : il y aura toujours derrière nous, derrière l'homme, une origine insciente et inconsciente qui reste cachée et inaccessible. On ne saura jamais qui a découvert le feu, qui a prononcé le premier mot, qui a inventé les lettres ou les nombres : la mémoire de l'invention meurt, c'est l'invention qui reste. D'ailleurs, c'était déjà ainsi pour les hommes de l'antiquité, qui, ayant oublié l'origine des inventions, y compris des lettres et des nombres, les vivaient comme des choses tombées du ciel, des cadeaux divins ou des entités aux pouvoirs magiques. Dans cette perspective, et comme c'était déjà le cas pour les connecteurs et la trace décrits par Ricœur, l'origine de la différence ou l'origine comme différence dont nous parle Derrida doit être appréhendée à travers les actes primordiaux de l'extériorisation technique. C'est dans des termes similaires que Leroi-Gourhan⁵¹ décrit le processus de l'anthropogenèse et, dans un contexte très différent, c'est aussi la conclusion célèbre à laquelle aboutit le *Faust* de Goethe lorsqu'en lisant la phrase du Nouveau Testament : *Au commencement était le verbe*, et en s'attardant sur le mot "verbe" pour le traduire, se dit au début que la phrase serait plus claire si elle était traduite par "*Au commencement était l'esprit*", mais, insatisfait, continue à chercher un sens plus approprié, pour se dire à la fin :

Réfléchissons bien sur cette première ligne, et que la plume ne se hâte pas trop ! EST-CE BIEN L'ESPRIT QUI CRÉE ET CONSERVE TOUT ? Il devrait y avoir : Au commencement était la force ! Cependant tout en écrivant ceci, quelque chose me dit que je ne dois pas m'arrêter à ce sens. L'esprit m'éclaire enfin ! L'inspiration descend sur moi, et j'écris consolé : AU COMMENCEMENT ÉTAIT L'ACTION⁵² !

Les actes et l'action qui conduisent à la naissance de l'instrumentalité technique brisent une histoire uniquement biologique pour y superposer une histoire culturelle : c'est la mémoire solidifiée du temps qui naît, c'est-à-dire le

⁵¹ Cf. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 2 vol., Paris, Albin Michel, , 1965.

⁵² J.W. Goethe, *Faust*, Paris, Gallimard, 1964, tr. fr. Gérard de Nerval, p. 67. Nous soulignons.

temps tout court, et avec lui la conscience, qui peut effectivement être caractérisée, selon la terminologie de Derrida, par des notions telles que *différence* ou *retard*. Mais au-delà des termes choisis, le fait incontestable est que l'unité de la conscience et de la pensée n'est certainement pas descriptible sur la base de la simple identité, du genre $A = A$. L'unité de la conscience avec elle-même est un phénomène instable, ou plutôt métastable, déterminé par un processus dynamique de synthèse où une matière organique (le corps et le cerveau) articule son flux perceptif sur une matière inorganique et extra-cérébrale. C'est dans et par cette relation que se constituent à la fois un sujet et un objet, et c'est aussi à travers cette relation que ces deux pôles se transforment historiquement et se déterminent réciproquement. L'unité de la conscience avec elle-même, dans laquelle Derrida voit inscrite de manière constitutive le retard et la différence, est en effet traversée par une sorte de conflit de nature antithétique entre moi et moi-même. Cette condition paradoxalement conflictuelle à l'intérieur de la conscience, que Deleuze appelle *fêlure* et qu'il voit s'inaugurer avec la philosophie kantienne⁵³, est en réalité la condition naturelle de notre vie cognitive, caractérisée par un incessant monologue intérieur et qui est, à bien voir, une forme linguistique marquée par une profonde ambivalence, puisque, entre le soi qui parle et celui à qui l'on parle, existe un double rapport d'exclusion (ils ne sont pas les mêmes interlocuteurs) et d'inclusion (ils sont la même personne). Si pour beaucoup d'analystes cela signifie l'origine langagière de la conscience, nous y voyons, par contre, la démonstration que l'unité intime du moi, obligée à se reconstituer continuellement comme histoire et récit, est toujours le miroitement d'un externe intériorisé, où cet externe est composé en partie par des mots, mais aussi par d'autres corps et par des objets. Si les mots créent de la signification c'est, avant tout, parce qu'eux

⁵³ Cela dans le sens qu'à partir du moment où "la forme sous laquelle l'existence indéterminée et déterminable par le Je pense, c'est la forme du temps [...], (alors) mon existence indéterminée ne peut être déterminée que dans le temps, comme l'existence d'un phénomène, d'un sujet phénoménal, passif ou réceptif apparaissant dans le temps. Si bien que la spontanéité dont j'ai conscience dans le Je pense ne peut pas être comprise comme l'attribut d'un être substantiel et spontané, mais seulement comme l'affection d'un moi passif qui sent que sa propre pensée, sa propre intelligence, ce par quoi il dit JE, s'exerce en lui et sur lui, non pas par lui. Commence alors une longue histoire inépuisable : JE est un autre, ou le paradoxe du sens intime." G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 116.

aussi sont des *choses* avec lesquelles on fait d'autres choses : de là vient la nature performative du langage, qui dégage et montre son pouvoir *productif* surtout à partir du moment où la parole « devient chair » et se solidifie en écriture.

5. Interpréter c'est douter, douter c'est aussi s'émanciper

Le parcours suivi jusqu'à présent, en examinant les difficultés rencontrées par la phénoménologie lorsqu'il s'est agi pour elle de rendre compte de l'origine de la conscience et du savoir et dans la réinterprétation des analyses critiques adressées à Husserl par Ricœur et Derrida, nous a permis d'établir certains points fondamentaux pour notre réflexion autour de l'activité interprétative. Disons, en résumant, qu'il est impossible de remonter au fondement et au commencement absolus, que l'unité dynamique de la conscience et des idéalités du savoir présupposent des objectivités constituées et l'instrumentalité technique et que, s'il faut imaginer une origine, à la conscience et au savoir, celle-ci ne peut être pensée que comme différence et retard. Or différence, retard, oubli de l'origine, après-coup sont tous des termes qui renvoient, directement ou indirectement, à l'idée d'une faute, d'une erreur, d'une culpabilité, et ce n'est certainement pas un hasard si le thème général de la faute ou de la chute est presque une constante dans tous les récits mythologiques ou religieux sur l'origine.

Nous nous retrouvons, par là, au cœur même du sens essentiel qu'il faut donner au concept d'interprétation. L'acte d'interpréter suppose, pour l'agent de cet acte, la possibilité de se tromper et, en même temps, le savoir de cette possibilité et de l'existence de plusieurs interprétations alternatives. Il y a toujours, inscrite dans les conditions mêmes de l'activité interprétative, une dimension d'indétermination et de doute qui ne constitue pas sa limite mais bien au contraire la source de son potentiel émancipateur, aussi bien pour l'individu que pour la communauté. Mais pour évaluer ce potentiel il faut d'abord limiter le champ d'utilisation du terme interprétation, lequel ne peut être employé pour décrire tous genres d'activités pratiques et cognitives. Je n'interprète pas le fait d'avoir faim et

il n'y a pas davantage d'interprétation lorsque j'affirme que le plat que je mange est bon. Penser que chaque mot ou chaque concept est déjà une illusion interprétative qui s'interpose entre nous et le réel est une idée absurde, comme il serait absurde de penser que notre corps est ce qui nous empêche d'avoir un contact direct avec le monde. Par contre, nous pouvons parler d'interprétation d'un concert de Mozart parce qu'il y a plusieurs manières de l'exécuter. Et nous parlons, nous *devons* parler d'interprétation d'un texte littéraire parce qu'une multiplicité de lectures alternatives est effectivement toujours possible. Mais dans un cas comme dans l'autre, l'indétermination interprétative, qui est non seulement possible mais aussi inévitable, peut se produire et peut être constatée uniquement sur la base d'une détermination exacte et durable de la partition musicale ou du texte littéraire. A ce propos, Stiegler observe très justement que

c'est en identifiant le texte lu à la lettre, sans équivoque, indubitablement, exactement parce que ortho-graphiquement, que le lecteur se produit comme différence, c'est-à-dire comme lecture toujours différente, sans cesse à reprendre, à différer comme étant l'incessant même : dans son identification, ce que révèle le texte est la contextualisation élémentaire de sa lecture, sa consistance en un ici et un maintenant qui ne sont que l'ex-position de la finitude anticipante du lecteur dans son là. L'écriture ex-pose la différence – tout en l'occultant par ailleurs. L'anticipation est prothéticité (ex-position, temporalisation comme espacement) ; elle s'accomplit selon les conditions effectives de cette pro-thésis, de cette pro-position techno-logique du passé à l'anticipation et de l'anticipant à ce qu'il anticipe : son passé, c'est-à-dire la prothéticité elle-même⁵⁴.

L'expérience d'une différence engendrée par l'extériorité d'un texte, qui est aussi l'expérience d'un doute concernant la bonne compréhension, la bonne interprétation, c'est-à-dire l'essence-même de ce que l'on appelle l'activité réflexive, n'est pas uniquement quelque chose que l'on éprouve en lisant. Elle est peut-être encore plus vive lorsqu'on écrit : l'écrivain s'affecte dans l'écriture, s'y rencontre, s'y réfléchit, et cela ne concerne pas seulement l'artiste ou l'écrivain professionnel, car il s'agit d'une expérience qui affecte toute personne à partir du moment où, dans son journal intime ou dans une lettre d'amour, elle extériorise ses pensées en les mettant à distance sur un support. A travers le dehors instrumental de l'écriture, la parole devient image et se transforme ainsi en un

⁵⁴ B. Stiegler, *La technique et le temps*, tome 1, Paris, Galilée, 1994, p. 241.

objet qui est notre émanation mais qui fonctionne comme un miroir dans lequel nous nous réfléchissons et par lequel nous devenons l'objet de nous-mêmes, nous revenons sur nos pensées en les relisant et nous nous interprétons. L'écriture, de par la fixation de la parole sur de la matière, génère des effets profonds : elle produit une mémoire disponible, présentable, ré-actualisable ; elle ouvre un espace public du sens et instruit une communauté d'usagers-producteurs ; elle détermine un écart, un retard et une distance, à l'intérieur de la conscience individuelle elle-même, entre la conscience singulière et les autres consciences, et entre les consciences et le corps objectivé des connaissances et des expériences passées. C'est l'inscription de la parole, c'est-à-dire sa spatialisation, qui fera entrevoir, bien avant Saussure, un écart possible entre signifiant et signifié, qui fera surgir la *vérité* comme quelque chose indépendante de la parole, qui établira la *Loi* et consacrera l'existence objective de l'Histoire, de la science et de la Littérature.

Or, si en lisant Ricœur et Derrida nous disions que c'est à partir du processus de l'extériorisation technique que peuvent être pensées à la fois l'Origine, comprise comme différence ou retard, et l'unité de la conscience, il nous faut maintenant préciser que c'est uniquement depuis l'invention de l'écriture, alphabétique en particulier, qu'il devient possible de parler d'une activité interprétative au sens strict du terme⁵⁵. Il est toutefois évident que la possibilité offerte par l'écriture manuelle de réitérer et de reproduire la parole n'a pas été suffisante, à elle seule, pour que la parole écrite devienne la modalité fondamentale et généralisée d'accès à la mémoire collective et donc à la structure porteuse du fonctionnement social. Pour en arriver à ce stade, il a fallu des siècles de réitération, de production et de cumulation d'une masse critique suffisamment grande de textes, mais il a fallu surtout l'invention d'une nouvelle technique de reproduction de la parole, c'est-à-dire l'imprimerie, et la mise en place de systèmes

⁵⁵ Les recherches dédiées à l'analyse des effets cognitifs et sociaux déterminés par l'écriture sont nombreuses. Nous nous limiterons à citer les travaux désormais classiques de M. Detienne sur la Grèce ancienne (Cf. *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, PUL, Lyon, 1988) de W. Ong et Jack Goody sur les effets cognitifs (W. Ong, *Orality and Literacy*, trad. it. *Oralità e scrittura*, Bologne, Il Mulino, 1982 ; Jack Goody, *La Raison graphique*, Paris, Éditions de Minuit, 1979).

éducatifs, visant des populations entières, qui se chargent de la transmission du savoir et dont la base est justement l'alphabétisation, c'est-à-dire l'apprentissage de la technique permettant l'accès aux lettres. L'imprimerie a sûrement été un épisode crucial dans l'histoire évolutive des mnémotechniques et de ce que Stiegler appelle, en général, les rétentions tertiaires, un épisode indissolublement lié, entre autres, à la naissance de la forme moderne par excellence de narration qu'est le roman. Avec l'imprimerie, l'écriture, principal système mnémotechnique exceptionnellement stable dans lequel se constitue l'Occident, connu, écrit Stiegler,

une période d'accentuation très sensible de sa reproductibilité, qui aurait pu être qualifiée, à son époque, d'hyper-reproductibilité par rapport à la situation qui l'avait précédée. Et elle constitua une politique de l'esprit qui normalisa un droit de reproduction moins à travers les droits d'auteur et de l'éditeur qu'à travers la synchronisation orthographique, typographique et grammaticale de la diachronie des patrimoines idiomatiques⁵⁶.

Avant de procéder plus avant dans nos réflexions nous devons résumer ce qui précède et proposer quelques réponses à la question d'où nous sommes parti concernant le sens général qu'il faut attribuer au terme interprétation, l'origine de son activité et les conditions qui la rendent possible. Nous avons d'abord établi que l'Origine – de l'homme, de la pensée, de l'unité temporelle de la conscience – ne peut être pensée que dans le retard et l'après-coup des actes primordiaux de l'extériorisation technique (Leroi-Gourhan). À ces actes, il n'y a pas de fondement absolu, puisque c'est à travers l'extériorisation que se créent réciproquement le sujet et l'objet, dans une relation causale qui sera dès lors bidirectionnelle (*transductive* selon la terminologie de Simondon). Une fois entrés dans l'environnement humain, les objets techniques (définis par Stiegler comme *rétentions tertiaires*), qui sont les supports matériels dans lesquels se sédimente et se cumule le sens, constituent immédiatement la trace et la mémoire du passé, mais, en étant toujours le déjà-là du monde que chacun de nous reçoit en héritage, ils fonctionnent aussi comme des protensions, c'est-à-dire comme des pro-programmes structurant nos actions et ouvrant, par là-même, à la différence et à

⁵⁶ B. Stiegler, *La technique et le temps*, op. cit., tome 3, p. 326.

l'indéterminé. La situation que nous venons de décrire est la condition générale et préalable pour tout exercice de la raison et donc aussi pour l'activité interprétative, à laquelle il faut toutefois attribuer une dénotation spécifique, sans considérer le terme comme synonyme pour tout genre d'activité cognitive. Nous avons insisté sur la nécessité, d'ailleurs déjà soulignée par Wittgenstein⁵⁷, de distinguer et d'employer pour des contextes pratiques distincts des termes tels que penser, croire, savoir et interpréter. Et ainsi, par exemple, l'affirmation que deux plus deux égalent quatre ne peut pas être considérée une croyance, et encore moins une interprétation : elle est soustraite au doute. En revanche, ce qui caractérise l'activité interprétative est justement le fait de douter et de chercher un sens parmi plusieurs possibles. Le doute est indissolublement associé à l'interprétation, parce qu'interpréter signifie réactiver, reformuler un sens déposé dans une objectivité constituée (une partition musicale, un texte) et que, dans cette re-constitution – qui est toujours une nouvelle production – il y a un marge d'indétermination et de variations possibles qui interrogent l'agent interprétant en le faisant "douter". L'existence d'objets qui contiennent les règles programmatiques de leur réactivation est donc une condition nécessaire pour pouvoir parler d'interprétation, et c'est dans ce sens que nous avons considéré l'écriture comme la modalité technologique fondamentale qui permet l'accès à la mémoire objectivée du passé et rend possible l'activité interprétative.

Après ce bref résumé, il nous reste à examiner deux aspects qui, dans notre discours précédent, n'ont pas encore été traités. Le premier aspect relève du fait que l'acte d'interpréter ne peut se faire qu'à partir de certains critères ou catégories qui précèdent le moment interprétatif, et il s'agit donc de comprendre, de manière générale, en quoi ils consistent et sur quoi ces critères s'édifient. Le second aspect concerne la question que nous avons posée au début de cette section, c'est-à-dire celle de savoir si, dans le contexte actuel de nos sociétés, il y aurait des facteurs qui pourraient faire obstacle à l'exercice de l'activité interprétative.

⁵⁷ Cf., L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2005 ; *De la certitude*, « Tel », Paris, Gallimard, 2000.

Sans prétendre donner des réponses exhaustives à un problème aussi lourd d'implications théoriques comme celui qui a pour thème les catégories cognitives, disons d'abord que, à la base de toute possibilité de catégorisation, il y a sûrement la perception sensorielle et donc le corps. A ce propos, en suivant les travaux de Merleau-Ponty⁵⁸, nous pouvons utiliser la notion de *Umwelt*, forgée par le biologiste Jakob von Uexküll, qui indique le milieu ambiant propre à chaque espèce, impliquant un champ d'action doté d'une temporalité et d'une spatialité particulières. Cela signifie qu'il n'y a pas une seule nature et un seul monde, mais autant de mondes qu'il y a d'espèces vivantes. Au sein de cette pluralité d'*Umwelt*, où chacune est « *une mélodie qui se chante elle-même*⁵⁹ », l'*Umwelt* propre à l'espèce humaine se caractérise par son indétermination structurelle et son ouverture. La perception, selon Merleau-Ponty, peut être conçue comme l'extension et l'ouverture concrète que chaque vivant a du monde et qui lui est génétiquement fournie par la nature, mais dans le cas de l'homme, l'instrument devient une partie de son corps, une chose intégrée dans son monde et qui modifie, à chaque nouvelle intégration, son ouverture perceptive. Pour rendre l'idée plus claire, Merleau-Ponty évoque l'exemple du bâton de l'aveugle qui

a cessé d'être un objet pour lui, il n'est plus perçu pour lui-même, son extrémité s'est transformée en zone sensible, il augmente l'ampleur et le rayon d'action du toucher, il est devenu l'ampleur et le rayon d'action du toucher, il est devenu l'analogue d'un regard. Dans l'exploration des objets, la longueur du bâton n'intervient pas expressément et comme moyen terme : l'aveugle la connaît par la position des objets plutôt que la position des objets par elle. La position des objets est donnée immédiatement par l'ampleur du geste qui l'atteint et dans laquelle est compris, outre la puissance d'extension du bras, le rayon d'action du bâton⁶⁰.

Mais si cela est vrai pour la perception de l'aveugle avec son bâton, il est vrai aussi pour l'homme en général lorsque, dans son milieu ambiant, il intègre la roue, la lunette astronomique ou l'avion, car dans la vie humaine, « *L'habitude*

⁵⁸ Cf. M. Merleau-Ponty, *La nature. Cours du collège de France*, Paris, Seuil, 1995 ; *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

⁵⁹ Merleau-Ponty, *La nature*, op. cit., p. 228. Merleau-Ponty reprend ici la formule de Uexküll.

⁶⁰ *Ibidem*.

*exprime le pouvoir que nous avons de dilater notre être au monde, ou de changer d'existence en nous annexant de nouveaux instruments*⁶¹. »

En disant cela, Merleau-Ponty ne fait en réalité que constater que chez l'homme, même au niveau du corps et de la perception, le programme génétique – cette *mélodie qui se chante elle-même* – n'est pas le seul facteur déterminant, puisque le biologique et le naturel fonctionnent toujours en couple avec l'artificiel et le culturel. Beaucoup plus que le programme génétique, ce sont les systèmes culturels, toujours solidifiés – dans des instruments, des institutions, des supports de mémoire –, et qui fonctionnent, eux aussi, de manière programmatique, qui en viennent à orienter notre sélection perceptive, notre pensée et notre manière d'agir. C'est précisément ce qu'affirme Ricœur lorsqu'il observe que les codes culturels, tout comme les codes génétiques,

sont des «programmes» de comportement ; comme eux, ils donnent forme, ordre et directions à la vie. Mais, à la différence des codes génétiques, les codes culturels se sont édifiés sur les zones effondrées du réglage génétique et ne prolongent leur efficacité qu'au prix d'un réaménagement complet du système de codage. Les coutumes, les mœurs et tout ce que Hegel plaçait sous le titre de la substance éthique, de la *Sittlichkeit*, préalable à toute *Moralität* d'ordre réfléchi, prennent ainsi le relais des codes génétiques⁶².

Avec les propos de Merleau-Ponty et de Ricœur nous retrouvons la thèse conductrice de ce qui précède, c'est-à-dire la conviction que c'est forcément dans l'après-coup et dans le retard qu'on peut rendre compte de ce qu'on appelle le transcendantal, les catégories cognitives et tout ce qui, en général, rentre dans la sphère du signifiant et du symbolique. La conviction que tout cela échappe à une explication psychogénétique et que pour comprendre le fonctionnement du mental et de ses contenus (langage, constitution du sens, savoir du temps, savoir de soi, *problem solving*, *know-how*, *know-what*, etc.), il ne suffit pas d'ouvrir le cerveau ou de le modaliser par machine interposée est désormais partagée aussi par les sciences cognitives et les neurosciences. Andy Clark, directeur du *Cognitive*

⁶¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 167 et 168.

⁶² P. Ricœur, *Temps et Récit*, *op. cit.*, tome 1, p.115-116.

Science Program à l'Université de l'Indiana,⁶³ par exemple, soutient les mêmes thèses que Merleau-Ponty lorsqu'il affirme que, pour rendre compte de ce que, par abstraction, l'on appelle penser, connaître, intelligence ou raison, il faut se référer à la totalité du corps tout d'abord et à son positionnement dans l'espace par la suite. Mais puisque la position du corps dans l'espace n'est jamais donnée une fois pour toutes dans la mesure où c'est l'espace lui-même qui se transforme par l'action de l'homme, il est aussi nécessaire de faire référence à des choses telles que les modèles culturels, les sédimentations historiques et les dynamiques sociales de communication.

Dans le domaine de la neurologie, le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux, en parlant de l'écriture, explique, d'une part, que son apprentissage se traduit dans une inscription neuronale et que la malléabilité de l'organisation cérébrale est telle qu'une invention culturelle comme celle-là, très récente dans l'histoire de l'humanité, a pu trouver sa place dans la connectivité neuronale en termes de traces mnésiques, et reconnaît cependant, de l'autre, que ces traces ne se transmettent pas génétiquement et que le sujet doit les réactiver à partir d'un support externe d'où il enchaîne son travail cognitif. Avec le développement de l'écriture, écrit-il Changeux,

une mémoire extra-cérébrale fixe images et concepts dans des matériaux plus stables que neurones et synapses. Elle consolide et complète un ensemble déjà grand d'événements et "objets culturels", de symboles, de coutumes et traditions réappris à chaque génération et perpétués sans être inscrits dans les gènes. Images mentales ou concepts acquièrent de ce fait une durée de vie bien supérieure à celle du cerveau qui, un beau jour, en quelques secondes les a produits. Comment s'effectue cette mise en mémoire culturelle ? La réponse touche au domaine fascinant mais encore trop peu exploré des liens qui unissent les neurosciences à l'anthropologie sociale et à l'ethnologie⁶⁴.

Le fait de savoir que les critères et les catégories ne se trouvent pas dans le cerveau et ne sont pas un a priori de la raison appartenant à notre bagage génétique ne rend pas le problème de leur constitution plus facile à résoudre, mais vient, en quelque sorte, le compliquer. Schématiquement, nous pouvons toutefois

⁶³ A. Clark, *Natural-born Cyborgs*, Mit Press, 2003.

⁶⁴ JP. Changeux, *L'homme neuronale*, Paris, Fayard, 1983, p. 341.

imaginer un scénario où à une vie caractérisée par la totale coïncidence avec son environnement et cadencée par la rythmique biologique (veille et sommeil, faim et satiété, croissance et maturité, naissance et mort), vient s'ajouter, à travers le processus de l'extériorisation technique, une rythmique socialement et culturellement instituée qui brise cette indifférenciation entre sujet et objet.

La référence à l'instrumentalité technique est nécessaire même dans ce cas, car si l'on admet, avec Ricœur, que les codes culturels doivent être compris en tant que programmes, alors le premier programme non biologique est certainement l'outil qui est, comme Leroi-Gourhan l'a montré, mémoire de l'expérience passée, dans le sens que, dans chaque outil, est inscrite une série d'actes, « *organisés en chaîne par une véritable syntaxe qui donne aux séries opératoires à la fois leur fixité et leur souplesse. La syntaxe opératoire est proposée par la mémoire et naît entre le cerveau et le milieu matériel*⁶⁵. » L'ensemble des objets techniques présents à une époque donnée fait système et constitue, pour Leroi-Gourhan, le niveau socio-ethnique de la mémoire. Ce niveau agit de manière programmatique et les individus, dès leur naissance, doivent apprendre à se l'approprier, mais à la différence du programme génétique, qui ne permet pas à l'individu animal de s'affranchir de ses contraintes, le programme socio-ethnique, en étant externe au corps, laisse toujours ouverte à l'individu humain la possibilité, quoique jusqu'à un certain point, de transformer les contraintes socio-ethniques.

6. Métron, Orthos et différence

Dans le scénario que nous avons imaginé, il y aurait donc une interaction entre le rythme d'écoulement du flux vital de l'individu avec celui d'un substrat matériel composé par des objets et des outils de toutes sortes à travers lesquels, dans la banalité et l'oubli de leur existence, nous voyons, sentons, mangeons, nous mouvons et pensons. Bien que composé, pour la plupart, d'objets maniables, ce substrat matériel ne doit pas être appréhendé uniquement sous la catégorie

⁶⁵ Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, op. cit., tome 1, p. 164.

d'objets : il s'agit, plus en général, du milieu technique et technologique qui, dans toute société, est constitué aussi par des savoir-faire, des savoir-calculer, des savoir-dire, etc. Du premier outil en silex à l'ordinateur, l'histoire évolutive des milieux technologiques s'étale sur des millénaires et la constitution, à l'intérieur de cette histoire, de ces *connecteurs cosmiques* établissant la cardinalité et la calendarité dont nous parle Ricœur a sûrement été une étape fondamentale pour la formation d'une rythmique socialement construite, superposée à la rythmique biologique. Ces critères temporels et spatiaux, déjà plutôt complexes, présupposent cependant des pratiques plus originaires et, en général, le fait de segmenter des actions et des gestes dans un ordre séquentiel, une pratique qui est à la base de toute forme de calcul et de tout système de mesure. La mise en séquence, le fait de calculer et de mesurer, à travers la création de systèmes opératoires solidifiés dans le corps social, sont des procédures qui dessinent le cadre d'une phénoménalité singulière, laquelle constitue également un horizon spécifique du temps (la notion de *temps réel*, d'ailleurs, n'est que la forme actuelle du calcul rendu possible par le langage binaire de l'informatique) et qui rendent "objectif", parce que intersubjectif, un certain partage du monde. Le calcul et la mesure, en se basant sur des unités discrètes et stables à l'intérieur d'un système, permettent et favorisent la répétition du même au sein du multiple de l'expérience, et offrent à la conscience individuelle un repère essentiel et socialement partagé, un hameçon qui accroche la potentialité amorphe de la raison à une situation concrète dotée de forme. Déjà Aristote d'ailleurs, dans un célèbre passage de l'*Éthique à Nicomaque*, observait que, là où il y a cette différenciation régulée qui s'appelle *Cité*, il y a aussi un *métron*, une unité de mesure, car « *il ne saurait y avoir communauté sans l'échange, ni échange sans égalité, ni enfin égalité sans commensurabilité*⁶⁶. » Aristote se réfère à la monnaie, mais c'est la notion de commensurabilité, comme condition pour le vivre-ensemble, qui est ici importante et qu'il reprend des mathématiques ainsi que des recherches de l'époque autour du statut épistémique et ontologique du *métron*, de l'unité de

⁶⁶ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, 1133b.

mesure⁶⁷. Il n'en demeure pas moins que l'argent aussi est une unité de mesure et nul ne doute que cet *équivalent général*, capable de traiter et d'interpréter toute chose sous le registre de la valeur numérique, est aujourd'hui une grille catégorielle fondamentale structurant nos vies et notre rapport au monde. Mais au-delà de l'argent, ce que nous voulons souligner c'est le fait que la rythmique sociale (le programme socio-ethnique), se construit toujours à travers des systèmes de calcul et de mesure qui constituent le cadre normatif et catégoriel sur lequel la raison individuelle doit enchaîner pour pouvoir s'orienter dans le monde.

Ce cadre catégoriel, qui implique des pratiques opératoires et des gestes, n'est jamais une élaboration purement linguistique, mais est toujours contenu dans une série d'objets techniques et d'outils, il colle à eux, tout comme la loi colle à la page écrite, sans laquelle il n'y aurait pas de loi. Ne s'agissant pas d'une mémoire génétique, l'intériorisation et l'adoption de ces catégories se réalise à travers l'apprentissage et l'éducation, ce qui pour chaque nouveau-né signifie, en grande partie, apprendre à reconnaître et à utiliser les objets qui forment son monde : apprendre à utiliser une fourchette, un stylo, un ordinateur, un téléphone. Malgré leurs profondes différences, le programme génétique et le programme socio-ethnique sont également un fait d'héritage : le cadre catégoriel donnant un rythme spécifique à la société provient d'une réalité pré-individuelle qui, comme le langage, est toujours déjà-là avant notre naissance. Ce rythme est une sorte de montre qui active le processus d'individuation, car c'est forcément sur sa cadence que chacun de nous enchaîne le travail d'une raison encore en formation. Mais c'est justement parce que la montre est externe et objectivée dans le social que l'enchaînement de la raison individuelle ne signifie jamais une totale coïncidence. Bien au contraire, c'est précisément dans une alternance de synchronie et de diachronie par rapport au rythme socialement institué que l'individu expérimente le fait d'avoir une raison autonome et exerce sa faculté de juger et d'interpréter.

⁶⁷ Sur la relation entre *metron*, monnaie et langage chez Aristote, des études très approfondies sont proposées par Franco Lo Piparo. Cf. : Lo Piparo, *Le théorème de Pythagore dans la linguistique grecque*, « Histoire Epistémologie Langage », XXII, 1, 2000, p. 51-67 et Lo Piparo, *Aristotele e il linguaggio*, Rome, Laterza, 2003.

Le fait que le programme socio-ethnique soit externe au corps implique que sa transmission au fil des générations doive aussi se réaliser à travers des supports externes de mémoire, et l'écriture, comme nous le disions, est la technologie qui par excellence a rempli cette fonction. C'est surtout dans les textes que la mémoire de l'expérience passée et le savoir sont stockés et c'est uniquement en ayant appris à lire et à écrire que nous pouvons accéder à cette mémoire. Mais en tant que technique procédurale complexe, l'apprentissage de l'écriture requiert du temps et beaucoup d'exercice, et aussi des maîtres et des lieux consacrés à son enseignement. Initialement limitée aux élites du pouvoir théologico-politique, la culture instrumentale de l'écriture s'élargira par la suite à des segments de populations de plus en plus importants, pour devenir la mnémotechnique fondamentale et le lieu, objectivement et collectivement reconnu, de la mémoire et du savoir. Les étapes de cette évolution sont bien connues. Facilitée par l'invention de l'imprimerie et motivée par des exigences économiques et sociales, la transmission du savoir devient, à partir de la Renaissance mais surtout après la révolution industrielle, système éducatif. Ce système généralisé deviendra un programme géré par les États avec une augmentation progressive des masses scolarisées et alphabétisées. La fonction principale du système éducatif est celle d'organiser et de partager le savoir tout en le dotant de critères d'orientation ; ces critères sont supposés permettre le travail de l'analyse et de la synthèse et présupposent idéalement un usage public de ce même savoir où peut s'exercer la critique et l'interprétation. L'alphabétisation, c'est-à-dire l'apprentissage de la technique permettant l'accès aux lettres, sera, en même temps, la condition pour le développement des pays en voie d'industrialisation et pour la formation d'une communauté de citoyens, du sentiment d'un *Nous*, national ou idéal comme le *Nous* de la communauté des savants.

Avec le développement des sociétés industrielles et des systèmes nationaux d'éducation, l'écriture devient la modalité essentielle d'accès au déjà-là du monde et en apprendre la technique sera, pour les sociétés en question, un droit-devoir qui comporte l'adoption et l'intériorisation de cette synthèse passive (synthèse parce qu'il s'agit d'une mise en séquence, passive parce qu'elle est faite avant

moi) comme condition pour accéder aux formalisations successives des savoirs. Au-delà de toute idéalisation de l'éducation entendue comme *Bildung*, ce dur apprentissage, commençant dès le jeune âge, structure l'accès au monde et offre au sujet les conditions pour se reconnaître comme individu. Nous reprenons ici des idées développées par Bernard Stiegler, qui écrit :

L'école organise la conscience d'identité du flux du Nous comme système de production de ce flux selon des principes (scientifiques, républicains ou religieux) de montage et de sélection par réactivation de flux de consciences contractantes passées : les consciences de ceux qui surent et dont le savoir se souvient. Comme système d'orientation dans l'histoire du Nous intellectif, le système éducatif devait être aussi le lieu d'intériorisation de la formalisation des modalités de constitution du flux du Je et par là même de la formation de ce Je en tant que flux cohérent – en premier lieu à travers l'analyse des éléments du discours de celui-ci. L'analyse grammaticale ouvre l'accès à l'analytique du flux de la conscience à travers sa parole et du flux du Nous à travers ses règles d'usage et dans ses dimensions formelles, qui permet ensuite l'accès à l'analyse logique et aux jugements synthétiques et analytiques constitutifs des disciplines⁶⁸.

La situation que nous venons de décrire caractérise encore, formellement, nos sociétés actuelles, dans le sens que l'éducation y est toujours institutionnellement gérée par des systèmes étatiques et que l'écriture continue à y être la principale mnémotechnique d'accès aux savoirs. Il y a toutefois un sentiment généralisé de crise et d'inadéquation de l'école, attestée par les nombreux et inépuisables débats sur le sujet, qui, au-delà des causes souvent évoquées (crise économique et manque de fonds, délitement du contexte familial, immigration etc.), est la conséquence directe d'une "crise" des modalités de transmission, des critères de partage entre les savoirs et entre le savoir et le non-savoir, du statut de la mémoire collective et du sens et de la valeur sociale des sciences. Cette dévalorisation touche le savoir dans son ensemble, mais elle concerne de manière plus accentuée les sciences humaines et en particulier, pour des raisons que nous essayerons d'analyser dans la section suivante, le champ littéraire.

⁶⁸ B. Stiegler, *La technique et le temps*, op. cit., tome 3, p. 223.

Si nous avons soulevé dans ces lignes la question de l'école, c'est parce que le thème général de l'éducation est indissolublement lié à celui des catégories et des critères d'orientation de la raison, et donc à la question d'où nous sommes parti, celle de savoir si, dans le contexte actuel, certains facteurs feraient obstacle à l'activité interprétative. Les catégories et les critères qui établissent un partage et une différence dans le déjà-là du monde peuvent être soumis à une révision et à une critique, comme cela devrait être, à la seule condition qu'ils soient publics, et le lieu consacré à leur apprentissage est surtout l'école. Mais, et nous citons encore un passage très éclairant de Stiegler,

Le dispositif rétionnel global et publiquement administré qu'est le système éducatif est un dispositif d'orientation qui ne peut fonctionner qu'à la condition d'incarner – à travers les professeurs en tant qu'êtres mus et émus par le souci du savoir et leur confiance en lui, une confiance qui n'est précisément ni négative ni positive, mais interrogative même devant les plus jeunes consciences –, qu'à la condition d'incarner, disions-nous, la différence et la conjonction du savoir et du non-savoir, et finalement, l'expérience toujours vive d'une différence qu'il faut apprendre à faire et à conjuguer, aussi fragile qu'elle puisse et doive être, qu'il faut pratiquer soi-même pour pouvoir la transmettre, qui doit en effet être transmise et reçue parce qu'elle n'est pas faite spontanément, et qui rencontre, dans les consciences à élever et à former, ce que Kant appelait un principe subjectif de différenciation qu'il s'agit de faire croître en le pratiquant.

La motricité de ce dispositif qu'est le système éducatif moderne suppose l'affirmation constante de cette différence qui trouve plusieurs expressions, et qui pose par exemple que si $a = a$, a est différent de non- a , ou que ce qui est vrai est différent de ce qui est faux, ou que le droit tire son autorité de sa différence radicale d'avec le fait. Cette motricité, sans laquelle le dispositif ne fonctionne plus, suppose l'affirmation que l'apprentissage de cette différence (qui n'est pas, elle non plus, une simple opposition) consiste en disciplines mettant en œuvre des critères, eux-mêmes toujours exposés à la critique⁶⁹.

Or, ce dispositif rétionnel et d'orientation qu'est le système éducatif a du mal à fonctionner aujourd'hui à cause de multiples raisons qui dépassent largement le sujet de notre discours. Parmi ces raisons, il y en a toutefois certaines qui méritent d'être indiquées parce qu'elles affectent directement la possibilité d'exercer l'activité interprétative. La première considération à faire est que, si depuis toujours il y a eu un lien étroit entre savoir et pouvoir, la mnémotechnique

⁶⁹ B. Stiegler, *La technique et le temps*, op. cit., tome 3, p. 229.

en tant que telle gardait une certaine indépendance par rapport aux autres systèmes techniques de production car elle n'avait jamais suscité l'intérêt direct de l'activité économique. Aujourd'hui, par contre, les mnémotechniques (ce que Pierre Lévy appelle les *technologies de l'intelligence*⁷⁰) constituent le secteur principal d'une activité industrielle qui se charge, simultanément, de la production des dispositifs rétentionnels (d'interfaces fonctionnant à la fois comme critères de mémorisation, d'orientation et donc de production du savoir), des modalités techniques de transmission et des contenus mêmes du savoir. Il s'agit d'un système mnémotechnique mondial qui fonctionne en parallèle et tend à entrer en collision avec les systèmes nationaux de transmission et d'éducation.

Une deuxième considération concerne la synchronisation. Les systèmes nationaux d'éducation impliquent, évidemment, une synchronisation des consciences, mais cette synchronisation, basée sur la mnémotechnique de l'écriture, s'imprime à travers un flux informationnel dont le rythme de transmission et de réactivation est celui du différé typique de l'écriture. Un rythme et un temps qui est essentiellement diachronique. Diachronie qui est elle-même la condition nécessaire pour l'émergence d'un jugement capable de relever des contradictions dans le discours, d'opérer des analyses ou des synthèses et de faire tout cela en retournant sur les textes ou en les reproduisant pour les autres « lecteurs ». C'est cette diachronie qui tend à être supprimée par le temps réel de l'information, sans cesse mobilisée. Considérer cette mobilisation de l'information en tant que telle comme une conquête de l'esprit sans prendre aussi en considération les difficultés qu'elle cause, c'est un leurre. On peut observer, par exemple, que les caractéristiques temporelles de l'hypertexte du Web accentuent la parataxe, mais mortifient l'hypotaxe du texte ; elles amplifient énormément les possibilités de connexion entre textes, mais les critères de recherche et d'orientation ne permettent pas d'établir des liens basés sur le contraste ou l'analogie.

⁷⁰ P. Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, Paris, La Découverte, 1990.

Il y a aussi un troisième facteur qui intervient pour modifier la nature de notre rapport au savoir. La mnémotechnique de l'écriture suppose une isonomie telle que, dans la transmission d'un énoncé, les deux figures de l'encodeur et du décodeur coïncident respectivement avec celles de l'émetteur et du récepteur. Les deux, émetteur et récepteur, doivent disposer de la même habileté instrumentale. Or, avec les technologies numériques, cette isonomie n'existe plus : l'encodage et le décodage sont faits par des programmes dont on peut ignorer complètement le fonctionnement. Il est sûrement extraordinaire de pouvoir – une possibilité qui est de toute manière encore limitée à une minorité de la population mondiale – accéder à un énorme dépôt de mémoire et de savoir avec un simple clic de souris. Mais la facilité de l'accès, le fait que celui-ci ne demande aucune culture instrumentale sauf le mouvement du doigt, ne signifie pas nécessairement une démocratisation du savoir. Il signifie, le plus souvent, l'assimilation du destinataire de l'énoncé au simple usager-consommateur qui choisit les données de mémoire comme il choisit une marque de pâte dentifrice. Les critères d'orientation, de sélection et de rétention du savoir sont des programmes qu'il fallait autrefois apprendre, maîtriser et pratiquer, et qui nécessitaient un temps d'intériorisation ouvrant le jeu de la différence et *le travail du concept*. Avec le transfert de la mémoire sur des supports et des banques de données numériques, ces programmes sont produits industriellement. Privé d'une partie de ses facultés, le sujet reçoit sur l'écran de l'ordinateur des unités pré-sélectionnées de mémoire sans contexte dont le contenu n'est pas fait pour être relu ou réinterprété comme l'ont été les textes des époques précédentes. Il s'agit en effet d'une mémoire qui est traitée et stockée en termes d'unités numériques d'information et qui en respecte la loi fondamentale : plus une information est vieille, plus elle perd de la valeur. La mémoire numérique des réseaux médiatiques est, par sa nature-même, en évolution continue et ses données ne sont pas faites pour durer ou pour être associées dans des configurations relativement stables de sens. Il est vrai que continuent à exister plusieurs parcours et rythmes d'accès au savoir, que les livres continuent à être publiés et que les bibliothèques continuent d'exister, mais cela ne modifie en rien le problème de fond : la connaissance et la mémoire sont

soumises, de la même manière que la marchandise, à une dynamique de métamorphose permanente. Cette métamorphose permanente de la connaissance empêche au savoir de se constituer comme un pôle d'identification possible et rend presque obsolète la tâche de fixer un critère public et social de partage entre savoir et non-savoir.

La permanente instabilité du savoir et l'existence de cette immense mémoire planétaire, vendue ou diffusée quotidiennement avec ses critères d'accès incorporés (interfaces, programmes, logiciels, antennes, etc.), implique que le processus de transmission de la mémoire et du savoir est, lui aussi, de plus en plus dépendant de l'industrie. Ce sont donc les autres instances sociales consacrées à la transmission, et notamment les systèmes nationaux d'éducation, qui perdent en grande partie leur rôle. Tout enseignant constate, de fait, que les critères d'orientation et de rétention qu'il essaye de transmettre n'ont aucune prise et tournent en rond. Lui-même dépassé par le progrès et le changement continu des savoirs, il n'est plus sûr que ce qu'il est en train de transmettre ait un sens. Il s'aperçoit que la fonction de l'école nationale, plus que de la transmission d'un savoir, s'approche de celle de garderie d'enfants et d'une mise en attente pour des milliers de jeunes destinés au chômage ou alors à un travail différent de celui pour lequel ils ont étudié.

Après ce que nous venons de voir en parlant de l'éducation, nous croyons pouvoir répondre affirmativement à la question de savoir si le contexte actuel pourrait être un obstacle à l'activité critique et interprétative. La simultanéité, l'immédiateté, le temps réel et l'innovation permanente constituent des facteurs qui risquent, en effet, de court-circuiter le retard de la pensée et de la raison face au déjà-là du monde, qui est sa condition structurelle et la source de sa capacité critique et interprétative. Cela non pas dans le sens, comme certains semblent le croire, que les technologies digitales et le Web réaliseraient une paradisiaque coïncidence absolue entre l'esprit et ses créations, une intelligence collective absorbant toute contradiction, équivalente au stade hégélien de l'esprit en soi et

pour-soi⁷¹. Le retard de la pensée est une condition qui ne peut pas être dépassée, et c'est seulement dans la contingence absolue qu'elle n'existe pas. Un chat qui croise notre chemin, une avalanche en montagne, un accident de la route, sont des faits qui justement *arrivent*, inséparables de *l'hic et nunc*, et dont la raison peut seulement constater, sans retard, qu'ils se sont produits. Dans la vie sociale et politique, par contre, l'absence du retard coïncide avec la suspension de l'État de Droit, car c'est uniquement la proclamation d'un état d'exception, par une autorité déterminée, qui peut annuler le retard structurel entre la promulgation des normes et des lois façonnant la vie communautaire et leur application. Si dans une démocratie une telle situation est justement exceptionnelle, prévue pour des cas d'extrême gravité, c'est en revanche dans une rigide dictature qu'elle devient normale.

Pour pouvoir exercer n'importe quelle activité critique ou interprétative, il faut de la stabilité et de la répétition, il faut du retard et un écart entre le flux temporel de la conscience et le rythme de transformation des choses du monde. La fluidification de toute chose dans la pure dynamique du devenir ne signifie aucunement l'émancipation de la pensée par rapport à la condition du retard, mais au contraire une drastique limitation de ses facultés. Dans un contexte où, en paraphrasant Héraclite, vaudrait la norme "on ne s'assiéra pas deux fois sur la même chaise et on ne lira pas deux fois le même texte", nous serions engloutis dans la pure contingence sans jamais pouvoir interpréter quoi que ce soit. Il s'agit, bien évidemment, d'un scénario extrême, mais il est indéniable que le temps réel des réseaux médiatico-informatiques et l'innovation permanente tendent à réduire les possibilités de répétition et de relecture, en réduisant par là-même la source productrice de toute différence. Tout enseignant de lettres, et en général de toute discipline, sait que la vraie compréhension d'un texte ou d'un contenu du savoir implique la capacité de le répéter et de le réécrire de manière non machinale. C'est

⁷¹ C'est, par exemple, la conviction de Pierre Lévy qui, en critiquant la catégorie métaphysique du sujet cognitif et rationnel, à la question *Qui pense ?*, répond ainsi : "Il n'y a plus de sujet ou de substance pensante, ni matérielle, ni spirituelle. Ça pense dans un réseau où des neurones, des modules cognitifs, des humains, des institutions d'enseignement, des langues, des systèmes d'écriture, des livres et des ordinateurs s'interconnectent, transforment et traduisent des représentations." P. Lévy, *Les technologies de l'intelligence*, op. cit., p. 156.

la raison pour laquelle, depuis l'antiquité, on étudie, on cite, on compare les œuvres du passé en écrivant à leur propos des explications, des interprétations, des dissertations, des résumés. Et c'est aussi pour cela que celui qui pense, pour savoir tout à fait ce qu'il pense, doit passer par la pensée des autres et qu'en lisant nous nous découvrons nous-mêmes. S'orienter dans le monde signifie faire la différence, signifie savoir *lire* ses divisions et son partage, signifie l'interpréter et avoir du recul par rapport à ses contenus. Sans cela, tout risque de se diluer dans quelque chose de semblable aux *Nuées* célestes d'Aristophane, ces

grandes divinités des hommes oisifs, qui nous suggèrent pensée, parole, intelligence, charlatanisme, loquacité, ruse, compréhension. [...] Ce sont elles qui nourrissent une foule de sophistes, des devins de Thourion, des empiriques, des oisifs à bagues qui vont au bout des ongles et à longs cheveux, des fabricants de chants pour les chœurs cycliques, des tireurs d'horoscopes, fainéants, dont elles nourrissent l'oisiveté, parce qu'ils les chantent⁷².

Lorsque tout se dilue de cette manière, et que nous n'arrivons plus à distinguer le contexte ou la source, chaque contenu ressemble à l'autre et le doute méthodique, que nous avons posé à la base de l'activité interprétative, se transforme en scepticisme radical, dans la mesure où il n'y a plus de démarcation possible entre le vrai ou le faux, le juste ou l'injuste. Ce genre de scepticisme, déterminé par le manque de critères, a pour conséquences la désorientation et le mal-être.

Faire la différence et savoir *lire* les partages et les divisions du monde ne peuvent se faire qu'à partir de critères et de catégories – de sélection, de lisibilité, de reconnaissance –, qu'il faut, comme nous le disions, apprendre et pratiquer dans des lieux et des moments "spéciaux", soustraits au flux ininterrompu des informations et de la contingence de la vie. Tout au long de ces pages nous avons insisté sur le rôle constitutif du support instrumental et il ne s'agit donc nullement de considérer les technologies digitales comme un mal en soi, mais de souligner que le fait d'avoir à disposition, à portée de main d'un simple clic de la souris, une masse impressionnante de données de mémoire ne signifie pas, forcément, plus de

⁷² Aristophane, *Théâtre complet*, tome 1, *Les nuées*, versets 314-355, tr. fr. de Victor-Henry Debidour, Paris, Folio, 1987.

savoir et d'intelligence collectifs ou plus de différence. En réalité, à bien voir, ce à quoi nous assistons aujourd'hui dans plusieurs pratiques culturelles, des habitudes alimentaires à celles vestimentaires, c'est un aplatissage des différences plutôt que leur affirmation. Et si nous analysons le domaine linguistique, il est utile de rappeler, par exemple, que, comme la théoricienne de la littérature Spivak le dénonçait il y a déjà quelques années et comme d'ailleurs l'a récemment montré une étude du Centre de Recherche Européenne META-NET, avec les interfaces digitales, plusieurs langues sont en train de disparaître⁷³. À propos de l'homogénéisation linguistique, d'autres considérations peuvent être faites en observant le mode de fonctionnement de Google, le moteur de recherche qui désormais monopolise mondialement la porte d'entrée du Net et gère ainsi la sélection et l'indexation de ses contenus. Son énorme succès tient en deux algorithmes : le premier, qui permet de visualiser des pages répondant à certains mots, l'a rendu populaire ; le deuxième, qui attribue aux mots une valeur marchande, l'a fait devenir riche. Le chercheur suisse Frédéric Kaplan qui, dans ses analyses, utilise la suggestive expression de "*capitalisme linguistique*"⁷⁴, explique que le second algorithme se base sur un véritable jeu d'enchères sur des mots-clés. Le mécanisme est plutôt simple : à chaque requête de la part de l'internaute, Google propose une série de petites annonces publicitaires, mais c'est aux entreprises de choisir le mot ou l'expression auxquels associer leur publicité. Les annonceurs ne paient que lorsqu'un internaute clique sur le lien de l'entreprise, et le prix payé par l'entreprise varie en fonction de deux calculs : la valeur d'audimat du mot lui-même et le score de qualité de la publicité que Google mesure en calculant le nombre de clics. Ce deuxième calcul détermine aussi l'ordre d'apparition des différentes publicités sur la page. La "valeur" monétaire des mots n'est pas fixe, et s'il y a des termes, du genre "sexe", "amour", "jeu", où la concurrence est toujours forte, pour d'autres, la fluctuation dépend de plusieurs

⁷³ Cf. G. C. Spivak, *Death of a Discipline*, Columbia University Press, 2003, tr. it., *Morte di una disciplina*, Meltemi, 2003 ; META-NET, *Livre blanc*, disponible sur la page du site <http://www.meta-net.eu/>

⁷⁴ F. Kaplan, *Nos langues à l'heure du capitalisme linguistique*, texte disponible sur la page web de l'auteur <http://fkaplan.wordpress.com/page/2/>. Dernière consultation le 30 janvier 2015.

facteurs, la saison par exemple (le mot "montagne" a plus de valeur en hiver, "plage" plus en été) ou l'actualité. L'aspect le plus important mis en relief par les analyses de Kaplan est toutefois autre. Il nous explique, en effet, que

Quand le moteur de recherche corrige à la volée un mot que nous avons mal orthographié, il ne fait pas que nous rendre service : le plus souvent, il transforme un matériau sans grande valeur (un mot mal orthographié) en une ressource économique directement rentable. Quand Google prolonge une phrase que nous avons commencé à taper dans la case de recherche, il ne se borne pas à nous faire gagner du temps : il nous ramène dans le domaine de la langue qu'il exploite, nous invite à emprunter le chemin statistique tracé par les autres internautes. Les technologies du capitalisme linguistique poussent donc à la régularisation de la langue. Et plus nous ferons appel aux prothèses linguistiques, laissant les algorithmes corriger et prolonger nos propos, plus cette régularisation sera efficace. Pas de théorie du complot : l'entreprise n'entend pas modifier la langue à dessein. La régularisation évoquée ici est simplement un effet de la logique de son modèle commercial. Pour réussir dans le monde du capitalisme linguistique, il faut cartographier la langue mieux que n'importe quel linguiste ne sait le faire aujourd'hui⁷⁵.

La situation que Kaplan décrit est un état de fait, mais cela ne signifie pas que le Web doit nécessairement fonctionner ainsi. Un tel fonctionnement dépend uniquement du critère de rentabilité qui tend à niveler les informations et les langues, ou du moins celles qui survivent au formatage des interfaces digitales, parce qu'il doit les soumettre à des processus de calculabilité qui reposent sur la suppression des opacités et des différences. Ce qui est certain, c'est que le contexte actuel ne favorise pas l'activité interprétative, bien au contraire, il rend encore plus difficile son exercice.

Dans ces pages nous nous sommes occupés de l'interprétation de manière générique et nous avons évoqué des facteurs faisant obstacle à l'activité interprétative et qui sont surtout en rapport avec la dimension économique et politique de nos sociétés. Il faut toutefois reconnaître que le support numérique a une spécificité qui modifie les conditions de lisibilité, de stockage et de transmission de la mémoire que l'écriture sur papier et ce que Jack Goody appelait

⁷⁵ *Ibidem.*

la *Raison graphique* avaient déterminées. Le rapport à la textualité et l'activité interprétative ne peuvent plus être les mêmes après la naissance de l'informatique (qui est une nouvelle écriture du monde unifiant dans un seul code, pour la première fois dans l'histoire, paroles, images et sons) et de cet hypertexte mondial qu'est le Web. Tout cela, contexte socio-économique et écriture numérique, a des effets profonds sur le champ de la textualité nommée littérature, jamais plus fluide qu'aujourd'hui, que ce soit au niveau de sa production ou à celui de la critique et de l'interprétation qui en sont proposées. C'est à ce thème que nous allons dédier le prochain chapitre.

CHAPITRE QUATRE

Savoir et interprétation littéraires

Ce qui distingue la poésie de la parole machinale, c'est que la poésie justement nous réveille, nous secoue en plein milieu du mot.

Ossip Mandelstam

1. La consistance de la littérature : entre nominalisme et essentialisme

Dans ce dernier chapitre de la première partie, c'est enfin la littérature en tant que telle qui sera au centre de notre réflexion. Si nous y arrivons à la fin d'un parcours qui s'est attardé sur plusieurs autres thèmes c'est parce que ce que l'on appelle "littérature" est, en réalité, un nœud problématique où se croisent inextricablement des questions d'ordre social, historique, politique et technologique. Nous devons avouer qu'il y a aussi quelque chose de paradoxal dans le fait de dire que nous allons réfléchir sur la littérature "en tant que telle", car affirmer cela suppose que l'on puisse définir son essence immanente, ce qui est bien loin d'être le cas. A la question "qu'est-ce que la littérature ?" nous pourrions répondre à la manière de Saint Augustin à propos du temps : « *Si personne ne m'interroge, je le sais ; si je veux répondre à cette demande, je l'ignore*¹ ». Cette

¹ Saint Augustin, *Les confessions*, Livre XI, chapitre 14. Comme d'ailleurs Christophe Mileschi nous rappelle justement, dans l'essai intitulé *Qu'est-ce que la littérature ?*, il est rapidement

apparente condition paradoxale, déterminée par le fait de réfléchir et de raisonner autour d'une entité dont on ne saurait définir l'essence ou la dénotation exacte, ne concerne pas uniquement la littérature. C'est une condition qui se reproduit avec beaucoup de termes que nous utilisons quotidiennement et qui indiquent des entités bien réelles sans qu'elles soient empiriques, telle, par exemple, toute une série de notions abstraites comme la beauté, la liberté, la justice, etc. qui font partie du lexique courant sans que personne, interrogé sur le sens précis de l'un de ces termes, puisse en donner une définition précise. Cette condition paradoxale est celle-là même que nous retrouvons pour des notions telles que "l'art". Qui serait capable, en effet, avec une précision absolue, de définir ce qu'est l'art ? Et pourtant, malgré la fluidité sémantique de tous ces termes, personne ne pourrait un seul instant songer à la possibilité de les éliminer du dictionnaire ou de les considérer inutiles et vides de sens. Disons donc que le paradoxe et la fluidité sémantique, liés à l'usage de ces termes, n'ont rien de scandaleux et ne sont pas le signe d'une irrationalité de l'esprit endémique. L'impossibilité de fournir une définition ultime et absolue de ces notions dépend du fait qu'elles indiquent des entités qui n'existent pas de la même manière qu'existent des arbres ou des chats ; elles consistent et présupposent toujours des relations, des médiations, qui sont sociales, politiques, historiques et qui sont donc forcément changeantes. Le vrai paradoxe réside plutôt du côté de ceux qui, tout en niant que ces notions, parmi lesquelles celle de littérature, expriment quelque chose d'effectivement unitaire, écrivent des essais pour argumenter autour de ce dont ils nient l'existence. Le fait qu'il soit impossible de prononcer le dernier mot sur l'essence a-temporelle de la littérature ou même d'en établir des critères normatifs, également absolus et a-temporels, faisant la démarcation entre les textes "littéraires" et ceux qui ne sont pas dignes de ce nom, ne conduit pas nécessairement à l'idée que ce qui existe soit uniquement un ensemble d'œuvres individuelles sans aucun trait distinctif commun entre elles et que ce que l'on nomme "Littérature" soit une catégorie

évident que Sartre ne répond pas à la trop vaste et ambitieuse question soulevée par le titre, mais illustre une certaine conception, historiquement circonscrite et idéologiquement orientée, de la littérature – en somme, comme c'est inévitable, un cas particulier.

dépourvue de sens². De manière analogue, le fait de savoir que l'interprétation ou la compréhension ultimes d'une œuvre d'art ne seront jamais définies ne nous oblige pas à en conclure que, par conséquent, l'œuvre en question n'a aucun sens. A propos de la légitimité de l'usage de la notion de littérature comme catégorie, nous trouvons particulièrement pertinentes les thèses soutenues par Terry Eagleton dans son dernier essai, *The Event of Literature*³. La référence à Eagleton se révèle d'autant plus intéressante si l'on tient compte du fait que, de l'aveu même de l'auteur, ces thèses ont profondément changé par rapport à celles qu'il avait formulées lui-même, trente ans plus tôt, dans *Literary Theory : An Introduction*⁴. Dans un style fluide et ironique, Eagleton revient à la vieille querelle philosophique et théologique sur les universaux qui opposait, au sein de la scolastique médiévale, nominalistes et essentialistes ou réalistes, pour montrer qu'entre ces deux positions extrêmes, une troisième voie est toujours non seulement possible, mais aussi rationnellement nécessaire. Nous ne sommes pas obligés de choisir entre un refus catégorique de tout concept universel, fondé sur le principe que seules les singularités existent, ce qui nous conduirait à ne plus avoir une base commune pour communiquer, et un essentialisme insoutenable qui attribue aux êtres des propriétés immanentes et immuables. La troisième voie proposée par Eagleton consiste en une forme faible d'essentialisme qui permet de concevoir les catégories ou les concepts universels à l'intérieur de la dynamique générale appliquée aux variations historiques ou culturelles. On pourrait ainsi assimiler cette position à celle d'un kantisme historicisé. Il y a une certaine analogie, écrit-il, entre le nominalisme médiéval et une bonne partie de la

² L'idée que la notion de littérature, entendue comme catégorie, soit dépourvue de sens est partagée par plusieurs auteurs, surtout dans le monde académique anglo-saxon. C'est notamment la thèse de Stanley Fish ou, avant lui, de E. D. Hirsch, et elle est largement reprise dans le contexte des *cultural studies*. En France nous retrouvons cette même idée, bien que différemment articulée, dans un essai récent de William Marx. Cf. W. Marx, *L'adieu à la littérature*, Ed. de Minuit, Paris, 2005 ; E. D. Hirsch Jr., *The Aims of Interpretation*, Univ. Chicago Press, 1967 ; Stanley Fish, *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge MA, Harvard Univ. Press, 1980, trad. it. C. Di Girolamo, *C'è un testo in questa classe? : l'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Turin, Einaudi, 1987.

³ T. Eagleton, *The Event of Literature*, Yale Univ. Press, 2012. Tous les travaux d'Eagleton sont disponibles gratuitement en ligne.

⁴ *Ibidem*, p. 19.

mouvance postmoderne qui, de manière erronée, considère tout concept ou principe général et toute catégorie comme une forme d'oppression dont il faut se débarrasser, et, parallèlement, considère toute forme de changement et d'innovation comme émancipatrice et toute forme de continuité comme réactionnaire⁵. Il est presque trivial de constater, nous rappelle Eagleton, que si nous comparons les écrits de Dante avec ceux de Samuel Beckett ou de Bret Easton Ellis, juste pour prendre des exemples, nous ne trouverons presque aucun trait commun qui puisse justifier leur classification dans une même catégorie. Mais, poursuit-il, y aurait-il davantage d'affinités entre les réflexions et les textes de Platon ou de Kierkegaard et ceux de Carnap ou de Frege ? Et pourtant nous continuons à classer comme philosophiques les écrits des uns et des autres sans que cela ne suscite la moindre résistance. Pour rendre compte de cette assimilation catégorielle entre des réalisations particulières, Eagleton fait appel à la notion d'"*air de famille*" formulée par Wittgenstein et qu'il considère comme la solution la plus convaincante au problème de l'opposition entre différence et identité⁶. Cette notion, que Wittgenstein expose dans le paragraphe 67 de *Recherches Philosophiques*, désigne le fait qu'il y ait, parfois, des ressemblances dont on ne parvient pas à établir l'élément qui permet de les ressentir. Dans ce passage, maintes fois cité, Wittgenstein nous invite à réfléchir sur ce que peuvent avoir en commun tous les jeux, pour conclure que, justement, ils ne partagent aucun élément et il compare cette situation aux affinités que l'on peut percevoir chez les membres d'une famille : les membres d'une même famille peuvent tous avoir un "air de famille" sans que l'on puisse pour autant déterminer ce qui fait qu'ils ont tous cet air de famille.

Eagleton s'appuie sur cette notion de Wittgenstein pour affirmer que les notions catégorielles ne doivent pas être forcément considérées comme le signe de l'exercice d'un pouvoir contraignant ou comme des impositions arbitraires conçues

⁵ *Ibidem*, p. 34, p. 50.

⁶ Bien que la plupart des auteurs interprètent la notion d'"air de famille", à l'instar d'Eagleton, comme une version faible des universaux ou comme un concept opératoire, cette interprétation ne fait pas le consensus. Voir sur ce point Sandra Laugier, *Wittgenstein. Le sens de l'usage*, Paris, Vrin, 2009.

dans le but de conserver le *statu quo ante* du monde, et que l'usage de ces catégories, comme par exemple celle de littérature, n'implique pas, par nécessité, la croyance en des essences immuables. Et Eagleton de poursuivre en proposant une série de caractéristiques que, à ses yeux, le sens commun utilise pour classer un texte comme littéraire. Il précise aussi que ces caractéristiques sont des principes empiriques et non théoriques car dérivés de l'observation quotidienne et non de la recherche logique sur le concept. Lorsqu'on qualifie de littéraire un texte, affirme-t-il, nous avons en tête une de ces cinq caractéristiques ou alors une combinaison entre elles :

[le texte en question] 1) est fictionnel, 2) offre des intuitions significatives sur l'expérience humaine, à la différence des textes qui ne véhiculent que des vérités empiriques, 3) utilise un langage élevé, figuratif ou introspectif, 4) n'a pas le même usage pratique que peut avoir la liste des courses pour le marché, 5) on lui attribue une haute valeur sociale en tant que texte. Nous pouvons aussi appeler ces facteurs comme : fictionnel, moral, linguistique, non-pragmatique et normatif⁷.

A ces cinq traits, il nous semble possible d'en ajouter un sixième : avec un texte littéraire on n'utilise pas le principe de vérité de la même manière que dans nos autres pratiques quotidiennes⁸. Toutes les caractéristiques attribuées au texte que nous avons énumérées n'ont rien de prescriptif et il s'agit, bien certainement, de caractéristiques très génériques. Tenter de décrire les propriétés de chacune d'entre elles pourrait ouvrir des analyses assez longues et complexes, mais c'est justement parce qu'elles sont génériques qu'elles ont une grande capacité descriptive, suffisante, selon nous, pour légitimer l'usage du terme "littérature" comme catégorie et pour constituer un bon point de départ pour des recherches

⁷ T. Eagleton, op. cit. p. 25. Nous reproduisons le passage original en anglais d'où nous avons tiré la citation: « *My own sense is that when people at the moment call a piece of writing literary, they generally have one of five things in mind, or some combination of them. They mean by 'literary' a work which is fictional, or which yields significant insight into human experience as opposed to reporting empirical truths, or which uses language in a peculiarly heightened, figurative or self-conscious way, or which is not practical in the sense that shopping lists are, or which is highly valued as a piece of writing. These are empirical categories, not theoretical ones. They derive from everyday judgements, not from an investigation of the logic of the concept itself. We may call these factors the fictional, moral, linguistic, non-pragmatic and normative.* »

⁸ Nous pourrions considérer ce trait comme une forme faible du célèbre principe qui, selon Coleridge, caractérise l'attitude générale face aux textes littéraires: la suspension volontaire de l'incrédulité (*the willing suspension of disbelief*).

plus approfondies. On pourrait peut-être reprocher à cette définition faible de la littérature que ce qu'elle décrit comme littérature n'est, en réalité, qu'un usage particulier du langage. Or, étant donné que toute expression langagière est un usage particulier du langage et que l'usage est la condition pour avoir des signes compréhensibles et significatifs à un niveau interindividuel, le fait que le terme "littérature" soit largement utilisé signifie, pour nous, qu'il est bien une réalité symbolique présente dans de nombreux esprits et que, pour cela même, il mérite d'être pris en considération en tant que légitime notion catégorielle.

Si avec ce qui précède nous nous sommes occupés du paradoxe lié à la possibilité que le terme même de littérature soit dépourvu de sens, il y a de fait un autre paradoxe, encore plus complexe à envisager, qui est depuis longtemps au centre du débat public et qui consiste à déclarer la crise ou la mort de la littérature. Le paradoxe ici est ardu car sa solution présuppose une définition de la littérature beaucoup plus précise que celle que nous avons indiquée en suivant Eagleton ; il exige en outre des critères normatifs très clairs. Cela est dû au fait que la production de textes publiquement classés comme littéraires n'a jamais été aussi florissante – la crise ne se résume donc pas à un problème de quantité – et que l'annonce émane de l'intérieur de ce qui, pendant longtemps, a été son noyau constitutif : les écrivains, les critiques, les théoriciens, l'académie.

A ce même propos, William Marx a donc raison de souligner que :

Depuis la fin du XIX^e siècle, la littérature n'a cessé de mettre en scène sa propre mort. [...] D'où le paradoxe, la mort de la littérature n'empêche pas la littérature d'avoir lieu. Et ce paradoxe a deux solutions non nécessairement incompatibles entre elles : soit cette mort est fictive, elle est jouée – et il importe alors de savoir comment elle l'est, par quel moyen, quels acteurs, sous quel maquillage, dans quelle lumière fantasmagorique – ; soit la littérature qui survit à sa propre mort n'est plus la littérature même, mais autre chose qui a pris sa place à l'insu de tous, son simulacre ou son fantôme encore ignoré⁹

William Marx tient à préciser que la mort, ou du moins la perte totale d'estime, ne concerne qu'un certain état de la littérature, celui que « *les écrivains*

⁹ W. Marx, *Adieu à la littérature*, op. cit., p. 18.

*concernés considéraient à tort comme LA littérature par excellence*¹⁰. » Cet état de la littérature s'exprimait à travers un concept qui n'est plus, et sur ce point W. Marx reprend l'idée de Rivière qui « *proclamait, déjà en 1924, "la crise du concept de littérature"*¹¹, » mais aussi, bien évidemment, à travers un dispositif normatif, constitué, en plus des écrivains eux-mêmes, par des instances institutionnelles (et donc l'expression d'un certain pouvoir), telles que l'académie, les médias, le poids social accordé à la critique et à la théorie etc.

Au travers d'un parcours dans l'histoire de la littérature qui traverse les trois derniers siècles et qu'il serait trop long de résumer ici, W. Marx décrit une courbe descendante en trois phases, où cette "vision" de la littérature est passée par un moment de grande *expansion* au sein des sociétés, puis par un moment *d'autonomisation* et de repli sur soi, pour en arriver à la phase actuelle de totale *dévalorisation*. La responsabilité majeure dans ce processus progressif et destructeur est surtout à chercher, selon W. Marx, du côté des écrivains eux-mêmes et de la tendance, qui s'affirme entre le XIX^e et le XX^e siècle, à se détacher de la vie sociale et à s'enfermer dans un langage autoréférentiel, ce qui leur a fait perdre de plus en plus le crédit et l'intérêt que la collectivité leur accordait. Cette tendance au repli, accompagnée par la conviction, typiquement moderne, d'une intransitivité de l'écriture et de la plus générale incongruence entre le langage et le réel, a donné lieu, selon W. Marx, à deux voies expressives dominantes, également suicidaires. Une voie concentrée sur le problème de l'indicible et de l'impuissance de la parole, qui a généré une "poétique du silence" où l'écrivain finit par se taire, et une deuxième voie engagée dans la recherche d'un extrême formalisme qui reflète la fascination pour le vide et dont les travaux des écrivains réunis dans le groupe de l'OULIPO constituent l'exemple le plus éclairant.

Le triomphe d'une conception formelle de la littérature est aussi à l'origine, selon W. Marx, du déclin de la critique, de son rôle public et de sa capacité à éclairer le rapport entre l'œuvre littéraire et le monde. A partir du moment où la littérature ne se rapporte plus à la réalité et fonctionne comme un objet fermé sur

¹⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹¹ *Ibidem*, p. 172.

soi, la critique ne peut que

se limiter à gloser l'œuvre d'un point de vue interne, de sorte qu'elle se condamne soit à redoubler inutilement l'œuvre et à redire autrement et moins bien ce que celle-ci disait déjà ; soit, dans le meilleur des cas, à ne rien dire qui ne se trouve déjà dans l'œuvre elle-même et qu'un lecteur suffisamment sagace ne puisse inventer à lui tout seul. Hors de la paraphrase réductrice et de l'amplification fantaisiste, il n'y a pas d'issue possible¹².

La littérature du repli face à la réalité, ou *littérature de l'adieu*, accompagnée par la fin de la critique qui en a été la victime, a progressivement déterminé *l'adieu à la littérature* au niveau universitaire où, malgré la survie de certaines pratiques, le savoir qui s'y réfère n'a plus de frontières précises et ne suscite plus aucune considération. En tenant compte de ce contexte, une possible issue pourrait être trouvée en suivant l'exemple des universités américaines, où les cours de littérature sont intégrés dans les départements de *cultural studies*. W. Marx reconnaît qu'entreprendre une telle voie suppose un prix à payer terriblement élevé,

à savoir la dilution de la littérature au sein de départements d'études culturelles où la bande dessinée, les parcs à thème, la télévision, le cinéma, le sport, la chanson sont traités au même rang que Dante, Shakespeare et Proust. » [Mais vaut-il mieux, demande-t-il], « maintenir coûte que coûte un enseignement spécifique de la littérature, en sachant qu'il a perdu toute valeur auprès du corps social, ou bien l'intégrer dans une approche global de la culture, où le peu de littérature qui subsistera représentera à nouveau quelque chose¹³ ?

Sur le thème de la crise de la littérature il y a désormais une longue série d'ouvrages et d'articles. Sur un ton nostalgique, ces travaux se limitent souvent à dénoncer le désastre de l'époque contemporaine et la dissolution d'un certain nombre de paradigmes appartenant à un passé perçu comme meilleur que le présent. Si nous nous sommes appuyé sur *L'adieu à la littérature* de W. Marx, c'est d'abord parce que le thème de la crise ne s'y accompagne pas d'une vision apocalyptique sur le monde, mais surtout parce que la perspective d'analyse choisie par l'auteur, que nous ne partageons pas entièrement, nous offre la

¹² *Ibidem*, p. 160.

¹³ *Ibidem*, p. 170.

possibilité de réfléchir autour de certaines questions que nous considérons aujourd'hui cruciales.

2. Les "cultural studies" et la critique de la critique

Commençons d'abord par les *cultural studies*. Il nous semble que ce que l'on appelle aujourd'hui les "études culturelles" sont quelque chose qui se situe du côté du problème plutôt que du côté de la solution. Comme nous le verrons par la suite, la réflexion critique qui est à l'origine de leur naissance a mis l'accent sur des aspects, en ce qui concerne la hiérarchie et l'organisation des savoirs, qui méritent d'être pris en considération. Toutefois, leur développement actuel en termes d'enseignement se résout, le plus souvent, en un magma généralisé où tout objet et toute expression de l'activité humaine sont indifféremment traités comme équivalents car ils sont tous, au même titre, des manifestations ponctuelles et singulières de la productivité culturelle et symbolique générale qui caractérise notre espèce¹⁴. Avec l'affirmation des *cultural studies*, qui se présentent désormais comme une hyper-discipline aux prétentions hégémoniques, le risque est non seulement la dilution de la littérature, mais aussi celle de l'activité critique, c'est-à-dire de cet exercice de la raison qui consiste à analyser, synthétiser, comparer, différencier et donc à élaborer des perspectives totalisantes ; un exercice qui est le produit d'une compétence, laquelle ne peut s'acquérir qu'à travers la pratique et l'enseignement. Si tout est culture et si aucun critère de différenciation, esthétique ou éthique, ne peut prétendre à une quelconque légitimité, ce qui reste n'est qu'opinion personnelle. Mais nous savons que les opinions et les croyances ne sont jamais totalement "personnelles" : elles se forment toujours dans le milieu Transindividuel des interactions humaines et sont le fruit d'une sélection qui présuppose des critères. Plus la compréhension et la connaissance de ces critères est effective et plus l'individu aura la possibilité de choisir de manière réfléchie et

¹⁴ Pour une critique des *cultural studies*, surtout au niveau des implications politiques, voir, en particulier, le dernier travail du sociologue américain Vivek Chibber, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, Londres, Verso, 2013.

autonome. La tendance extrême, typiquement postmoderne, à refuser les catégories générales et les concepts universaux, jugés en bloc comme des constructions arbitraires imposées par le haut, et à ne considérer que le particulier et l'individuel, anéantit théoriquement la possibilité de toute synthèse. Or, catégories et synthèses sont des composantes essentielles et non supprimables de l'activité cognitive ; et le fait que l'académie ou la recherche se déroben à la réflexion, nécessairement critique, à leur propos, risque de déléguer cette fonction au marché et à l'économie, qui serait donc dans la condition d'imposer leurs propres catégories et critères sans que les publics aient la capacité de les percevoir comme tels. Avec l'idée qu'en déconstruisant toute catégorie ou tout critère normatif on peut ainsi soustraire la littérature à la dimension du pouvoir, on obtient, en réalité, le résultat contraire, car on laisse le pouvoir exercer son contrôle, à travers les industries de la production et de la distribution culturelle, sur le désir de fictions, de récits et de littérature qui anime, encore et toujours, nos sociétés et dont la "consommation" continue, encore et toujours, à former les esprits.

Un autre aspect, dans l'essai de W. Marx, qui suscite en nous quelque perplexité c'est l'idée que la cause de la crise de la littérature est toute interne à la littérature elle-même et que l'autoréférentialité et le formalisme excessifs ont aussi déterminé la fin de la critique¹⁵. Il y a certainement une part de vérité dans cette reconstruction, mais il nous semble difficile d'attribuer aux seuls écrivains la responsabilité d'une crise – ou d'un bouleversement – qui ne touche pas uniquement la littérature, mais l'ensemble des savoirs et des systèmes de transmission, et qui est indissociable des profondes mutations politiques, économiques et technologiques survenues principalement au cours du XX^e siècle. W. Marx interprète la tendance au repli sur soi, au formalisme et à l'opacité – ce qu'il appelle la phase de l'autonomisation de la littérature –, comme le résultat

¹⁵ Une perspective absolument analogue a été avancée en Italie par Francesco Fiorentino. Selon Fiorentino la perte de centralité de la littérature n'est pas due à des facteurs externes, mais au développement auto-réflexif des savoirs littéraires eux-mêmes. Cfr, *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*, coll. sous la direction de F. Fiorentino, Macerata, Quodlibet, 2011.

d'une sorte d'égoïsme de la part des écrivains qui, grâce à la notoriété acquise dans la phase d'expansion, ont surévalué leur travail et leur position sociale. Le schéma interprétatif pourrait toutefois être renversé et l'on pourrait voir dans cette tendance, qui sans être la seule a été indéniablement très présente, un effet plutôt qu'une cause. Le repli sur soi et l'opacité seraient, dans ce cas, un mécanisme de défense mis en acte dans la tentative de préserver un monde, et peut-être même des privilèges, que l'on sentait se défaire¹⁶. La question de savoir si cette « stratégie » a été positive ou néfaste renvoie, bien entendu, à un tout autre genre de considération

Nous partageons toutefois avec W. Marx la conviction que la littérature a perdu sa centralité, qu'elle ne remplit plus les mêmes fonctions qu'autrefois et que ce que nous continuons à appeler littérature est peut-être quelque chose de différent de ce que ce terme indiquait aux siècles derniers. Nous croyons toutefois que cette crise se situe beaucoup plus au niveau des savoirs et des études littéraires qu'à celui de la création littéraire. Les deux sphères ne sont pas indépendantes, bien entendu, mais il est tout de même possible de les examiner de manière relativement distincte. Il paraît évident que la dimension de la création, pour être empiriquement observable, doit être considérée aux dimensions respectives de la production, c'est-à-dire de la publication effective, et de la diffusion. Production et diffusion sont effectivement de nos jours deux paramètres indissociables de l'édition car, dans le système économique actuel, les mêmes industries, souvent multinationales, se chargent simultanément des deux fonctions. Ce contexte modifie le cadre analytique qui pouvait valoir pour le passé, quand les choses, en effet, n'allaient pas exactement de la même manière. S'il est certain qu'il y a toujours eu une relation étroite entre le pouvoir et la "valeur" d'une œuvre, et plus en général entre le pouvoir et la production intellectuelle, il est vrai également qu'auparavant, disons jusqu'à la première moitié du siècle dernier, il existait une série de médiations dans l'articulation économique entre la production d'une œuvre, entendue non pas comme création

¹⁶ Cette position s'approche de celle proposée par Terry Eagleton qui élargit toutefois le discours à l'art moderne en général. T. Eagleton, *The Event of Literature*, op. cit., p. 180-185.

mais au sens strict et matériel du terme, d'une part, et sa diffusion au sein du corps social, de l'autre ; aussi bien que dans la temporalité du processus, et cela à deux niveaux : 1) comme intervalle entre le moment de la production et le temps, long, de la diffusion, 2) comme durée de la persistance de l'œuvre et de sa possible sédimentation ; une durée qui permettait à la collectivité, ou du moins aux individus concernés, d'en absorber le contenu et qui était parmi les conditions essentielles pour qu'à une œuvre soit attribué le statut de "classique" (la notion de "classique" est, en réalité, très complexe, mais nous l'utilisons ici comme synonyme d'exemplaire, de la même manière que la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci ou *Les Mille et une nuits*, par exemple, peuvent être considérées comme des œuvres classiques.)

Or, toutes ces médiations, pour des raisons qui sont à la fois technologiques et économiques, aujourd'hui n'existent plus. Il n'y a plus de distinction possible entre production et diffusion, soit parce qu'un seul pouvoir exerce les deux fonctions, soit parce que, grâce surtout aux technologies digitales, il n'y a plus d'intervalle entre les deux moments. Quant à la durée de la persistance, elle s'est généralement réduite à la consommation rapide de l'objet pour faire face à un rythme productif très rapide qui injecte du neuf de manière permanente. Dans ce contexte, où le temps de sédimentation est presque inexistant, le "classique" et l'exemplarité rencontrent vraiment beaucoup de difficultés à se constituer car survivre à travers les générations représente désormais pour tout objet une gageure. Nous pouvons certainement critiquer l'instance normative qui, dans le passé, avait un pouvoir effectif pour attribuer de la valeur aux œuvres et donc quant aux catégories qui servaient à cette fonction. Il s'agit d'une critique juste et même nécessaire, mais cette critique n'implique pas l'idée que la notion même de catégorie s'en retrouve, de fait, illégitime et qu'il faudrait donc considérer tout objet comme indifféremment équivalent à tout autre. Même en ayant une telle croyance, il faut bien reconnaître que le pouvoir normatif n'a pas disparu, il s'est simplement déplacé. Disons, juste pour schématiser au moyen d'une image spatiale, qu'avant, ce pouvoir était partagé entre deux lieux : les salles des Universités et les salles du pouvoir institutionnel et politique, qui, sans s'opposer

l'un à l'autre, interagissaient pourtant avec une certaine autonomie. Aujourd'hui, ce même pouvoir s'est concentré dans les salles où les grandes industries tiennent leurs conseils d'administration. L'image est probablement un peu simpliste, mais ce qui est certain, c'est que c'est aussi à la suite d'une décision, et donc d'un critère normatif, que la durée de vie des objets est très courte. Elle est en partie calculée et programmée à l'avance, et il s'agit là d'un critère qui s'applique aussi bien aux objets matériels qu'aux objets symboliques et culturels. Quant à l'attribution de "valeur", à entendre dans le sens économique du terme, les goûts et les opinions du public restent sûrement une variable indépendante, mais le monitoring digital permanent, de la part de ces mêmes industries, quant au taux de crédit ou discrédit accordé aux différents produits, leur permet de moduler les décisions productives et d'élaborer des stratégies pour obtenir une rentabilité maximale sur de courtes durées. Dans cette logique, il apparaît clairement que la règle de base à suivre pour obtenir une bonne rentabilité est de produire des objets culturels faciles et rapides à consommer, vécus surtout comme des moments de loisir et de distraction et donc facilement remplaçables par d'autres. Ce processus a logiquement des effets aussi au niveau de la création, car les écrivains et les artistes, qui doivent gagner de quoi vivre, adaptent leur activité créative en fonction de ce principe de rentabilité à court terme que les industries qui payent leurs travaux exigent de leur part. Nous pouvons aussi observer qu'au niveau économique, la stratégie fonctionne bel et bien et que, de ce point de vue, il n'y a pas eu de "dévalorisation" de la littérature, bien au contraire : la production de romans, de fictions, d'histoires en tous genres n'a jamais été aussi élevée et les industries en tirent des profits énormes. Malgré ce cadre peu favorable, il est toutefois indéniable qu'à l'intérieur de cette masse impressionnante d'objets produits, il y a aussi des créations authentiques, des écrivains ou des artistes qui réalisent des œuvres potentiellement capables de se transformer en quelque chose de "mémorable". Si cela ne se réalise pas, c'est justement parce que la norme économique tend à éliminer ou à réduire sensiblement le temps de sédimentation et cela empêche non pas la qualité, qui existe et – on peut l'espérer – continuera à exister, mais la possibilité qu'une œuvre s'inscrive dans la mémoire et devienne

exemplaire.

3. La valeur de l'œuvre littéraire ? Une simple question de calcul

Bien que sommaire, cette description du contexte actuel nous semble assez réaliste pour qu'on puisse en déduire quelques considérations générales. D'abord le fait que la "crise" de la littérature ne se situe pas au niveau de la création ou du manque de "qualité" ni encore moins au niveau de la production industrielle. Elle se situe beaucoup plus, comme nous le disions, au niveau des savoirs et des études littéraires, où il y a sûrement eu, et où il y a encore peut-être, une grande responsabilité interne dans cette opération de déconstruction ; mais si les études littéraires ont perdu autant de "valeur" et de crédit, c'est aussi parce qu'elles sont devenues peu rentables et peu utiles, d'autant plus que les critères normatifs sont établis ailleurs. La seconde considération part du constat que, malgré la crise du savoir *sur* la littérature, c'est-à-dire la crise d'une méta-littérature qui était à la fois histoire et théorie, il continue d'exister un pouvoir *de* la littérature sur le monde et un pouvoir normatif *sur* la littérature. Cela nous conduit à croire que le problème de la normativité ne devrait plus être posé en termes de déconstruction théorique de la notion, car une normativité effective, comme pouvoir, est et sera toujours là, mais en termes de processus à travers lesquels se construit le cadre normatif et des modalités pour partager ce pouvoir normatif dans des instances qui gardent une relative indépendance. Autrement dit, nous croyons que l'existence en soi d'un cadre catégoriel et normatif n'est pas une limite mais la condition pour l'expression et l'autonomie des individualités, car l'autonomie est une différence qui se construit dans une relation à un état existant des choses ; ainsi, lorsque tout est également singulier et particulier, l'autonomie et l'individualité deviennent invisibles. Le vrai problème qui se pose, théoriquement et pratiquement, est donc le fait de savoir comment et selon quelles instances ce cadre doit être établi, et il est évident, dans ce sens, que les instances consacrées à l'éducation, c'est-à-dire à la transmission de savoirs, sont un point de référence incontournable.

Essayer de sauver les universités en tant que lieux publics où se produit une

certaine codification du savoir, où est déposée une mémoire considérée comme digne d'être transmise et où, parmi les différents savoirs, il y a aussi un savoir littéraire auquel on attribue une spécificité propre, ne signifie pas simplement vouloir préserver des privilèges ou s'attacher de manière nostalgique à quelque chose qui est mort ; cela signifie bien davantage croire que la littérature, en tant que création, production et consommation de récits ou fictions, reste une activité importante et très sensible au sein des sociétés humaines et que les universités sont les lieux qui peuvent offrir les garanties majeures pour la construction d'une objectivité, et donc d'une normativité consensuelle. Ce sont des lieux où, grâce au travail de la réflexion et de la critique collectives, des œuvres peuvent sédimenter et se convertir, éventuellement, en œuvres exemplaires, et ce sont des lieux qui peuvent contribuer à la définition et à la mémorisation d'une culture publique et collective. L'élément qui, du moins en théorie, distingue ces lieux, et que selon nous il faut absolument sauver, est justement cette temporalité inscrite dans la durée et sur laquelle se base le travail de la réflexion et de la concentration ; une temporalité qui maintient l'écart temporel entre le moment de la création-production et le moment de la réception, qui dans les universités s'articule selon des procédures en grande partie codifiées, et qui contraste avec les temps courts, sans durée, adaptés à la consommation dans la distraction, que les industries programment.

Or, si les considérations que nous venons de faire peuvent avoir un sens au niveau du principe, elles n'éclairent pas la complexité d'une crise qui est certainement due à des facteurs externes – l'économie, les modifications sociales, les nouvelles technologies –, mais qui est vécue aussi à l'intérieur des savoirs et des études littéraires eux-mêmes, où règne une certaine confusion quant à la définition, aux catégories et à la systématisation de leur savoir. Il est utile ici de préciser que la séparation entre facteurs externes et facteurs internes n'a qu'une valeur conventionnelle, car dans la réalité des choses, le "dedans" et "le dehors" n'ont pas de limites précises, d'autant moins quand il s'agit de littérature, de textualité. Il n'y a pas non plus une relation de causalité mécanique entre le système matériel et le système symbolique. La littérature en particulier, au cours

de l'histoire, a toujours été à la fois *mimèsis* et *poiésis* ; à la fois effet, miroir ou confirmation d'un état de choses, à la fois création de narrations qui, à l'instar des croyances collectives, se transforment en actions et mouvements sociaux.

Après avoir clarifié le fait qu'il ne s'agit pas de proposer une explication causale fermée, nous pouvons toutefois observer que l'incertitude et la confusion internes aux savoirs littéraires sont dues aussi au fait que le monde a effectivement changé et qu'une série de catégories sont devenues obsolètes sans que d'autres viennent les remplacer. Les mutations profondes et globales des sociétés, survenues principalement au cours de ce dernier demi-siècle, ont été si rapides qu'une certaine désorientation est d'ailleurs présente dans plusieurs secteurs du savoir et non seulement dans le champ littéraire. A cela l'on pourrait ajouter le fait que les réformes perpétuelles des systèmes éducatifs et la réduction des dépenses publiques en faveur de l'enseignement et la recherche n'ont sûrement pas aidé à la construction d'un cadre épistémologique clair et cohérent. Ce qui est certain, et qui n'est pas forcément un mal, c'est qu'il est aujourd'hui absolument impensable de reproduire un modèle de littérature et une hégémonie des études littéraires, tels qu'ils étaient encore pratiqués au cours d'une bonne partie du siècle dernier.

La mort de ce paradigme est aussi le résultat, comme nous le disions, d'une activité de déconstruction théorique, interne aux savoirs littéraires, qui a eu le mérite de montrer l'inconsistance de certaines catégories ou du système spécifique de valeurs, implicite et inavoué, que ces catégories, considérées comme objectives, présupposaient. A l'intérieur de l'histoire centenaire de la littérature il y a eu, en effet, plusieurs ruptures ou modifications du paradigme, qui ont agi surtout au niveau des structures formelles, des styles, des innovations linguistiques. La naissance du roman moderne, avec la mise en prose du langage littéraire, a été sûrement une de ces ruptures majeures ; un événement qu'il faut lire en parallèle, d'ailleurs, avec d'autres événements fondamentaux, comme la naissance du grand public et d'une littérature pensée pour les masses, la distinction entre culture populaire et haute culture (La Littérature par exemple), et aussi la

naissance des esprits nationaux, véhiculés et coagulés par les narrations littéraires. L'impact de ruptures de ce genre est toutefois incomparable à la radicalité de la remise en question qui depuis presque un siècle caractérise les savoirs et les créations littéraires. Il s'agit donc d'un long processus, qui a été en même temps effet et origine de profonds bouleversements sociaux au XX^e siècle, et qui a fait éclater, en quelque sorte, la notion même de littérature et l'idée qu'il puisse exister un cadre normatif, universellement valide, duquel faire dériver l'attribution de valeur à une œuvre.

Ce processus constitue, en réalité, un moment extrêmement riche de l'histoire de la pensée, qui présente des orientations distinctes et que nous ne pouvons pas reprendre dans ses multiples expressions. Nous nous limiterons à indiquer ce que nous considérons comme les nœuds théoriques cruciaux de ce parcours, c'est-à-dire les orientations qui, de manière parfois convergente et parfois divergente, ont marqué les directions de la réflexion. Le premier nœud, celui qui a le plus grand nombre de ramifications et qui a, en même temps, des origines très anciennes, nous pouvons l'appeler *Le Tournant Linguistique* (*The Linguistic Turn*), en utilisant, de manière beaucoup plus élargie, l'expression forgée par Richard Rorty en 1967¹⁷. En effet, avec cette expression, nous pensons non seulement à l'affirmation de l'herméneutique comme trait essentiel de la réflexion contemporaine, une orientation qui a parmi ses sources principales une certaine lecture de Nietzsche et la pensée de Heidegger, mais à une tendance plus générale, en quelque sorte une vision paradigmatique, qui fait du langage et du signe l'absolu autoréférentiel de ce que l'on appelle la réalité. Cette tendance se conjugue en différentes trajectoires, parfois très éloignées, que nous pouvons résumer en indiquant trois grands courants : le structuralisme et le post-structuralisme, le formalisme, la philosophie analytique anglo-saxonne. Au *Tournant Linguistique*, il faut ajouter un deuxième nœud, constitué par la mouvance très hétérogène qui prend le nom de postmodernisme et que, toujours en simplifiant, nous pouvons partager en deux directions de recherche distinctes :

¹⁷ R. Rorty, *The Linguistic Turn. Recent essays in Philosophical Method*, Chicago-London, Chicago Univ. Press, 1967.

une première plus théorique et une deuxième plus centrée sur les médias et les nouvelles technologies. C'est surtout au sein de cette deuxième direction que se développe la conception hypertextuelle de la littérature et de la narration dont nous nous sommes occupé dans le chapitre initial de cette première partie. Pour compléter ce cadre général, il faut inclure deux autres nœuds théoriques qui ont sûrement marqué la réflexion des dernières décennies : les études post-coloniales et les études culturelles.

L'extrême simplification en quatre points que nous avons proposée (*Tournant Linguistique ; Postmodernisme ; Études post-coloniales ; Études culturelles*) cache, en réalité, la richesse et la complexité d'un parcours qui, particulièrement au niveau des savoirs littéraires¹⁸, a aussi signifié une grande prolifération des concepts et des approches distinctes. Cette prolifération, jointe au développement de méthodes d'analyse faisant de chaque œuvre un objet langagier clos sur lui-même, n'est pas pour rien dans l'idée, avancée par plusieurs auteurs¹⁹, que les études littéraires sont responsables, en grande partie, de leur propre crise. Or, si d'une part il est peut-être vrai qu'une application pondérée du principe méthodologique connu comme *Rasoir de Occam* pourrait favoriser une meilleure cohésion des études littéraires, nous ne partageons pas l'idée que la crise de la littérature soit à interpréter comme une conséquence de sa propre théorisation ou de son excessif enfermement autoréférentiel. Dire cela ne signifie pas nier la nécessité, impérative, de revoir l'organisation des études littéraires qui (nous faisons surtout référence au contexte éducatif italien que nous connaissons mieux), en essayant de répondre à une crise d'une manière qui ne fait que contribuer à l'aggraver, se retranchent dans une idée de littérature conçue comme Histoire et comme patrimoine. Une stratégie qui, non seulement éloigne les élèves

¹⁸ Une rétrospective historique bien documentée sur les différents courants qui ont marqué les études littéraires pendant ces cinquante dernières années est présentée dans : Giuliana Benvenuti et Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologne, Il Mulino, 2012.

¹⁹ C'était notamment la thèse soutenue par George Steiner et que nous retrouvons chez plusieurs auteurs, aussi bien en France qu'en Italie. Voir, par exemple : Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005 ; Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007 ; Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

de la lecture, mais qui les prive également de l'expérience directe des textes et ne leur offre aucun instrument analytique pour interpréter de manière réfléchie, au lieu de simplement consommer, la masse de textes, des histoires et des images dont ils sont constamment bombardés. Ce qui est certain, c'est qu'aucun projet de révision des études littéraires ne peut aujourd'hui faire abstraction du développement théorique et méthodologique qui s'est produit, dans son hétérogénéité, à partir du siècle dernier et à la remise en question de certaines catégories qui étaient, jusqu'à ce moment-là, opératives.

4. Les raisons des "cultural studies"

Une contribution importante dans cette remise en question a été sans doute donnée par les études post-coloniales et les études culturelles. Malgré les limites que nous avons soulignées plus haut, liées surtout à leur développement actuel, et les ambiguïtés contenues dans un discours qui, ne voyant que des singularités culturelles, risque d'accréditer ou bien toute revendication identitaire ou alors le multiculturalisme relativiste de la logique néolibérale, il faut reconnaître que, dans leur approche critique, ces deux courants de pensée ont mis l'accent sur des points de non-retour.

Historiquement, les *cultural studies* naissent vers la fin des années 50' dans l'université de Birmingham où se concentre l'activité d'importants chercheurs en sciences sociales tels que Stuart Hall, Richard Hoggart, Raymond Williams. En s'appuyant sur une théorie critique de la société (marxisme et École de Francfort), ces auteurs élargissent le sens de la notion de culture, appréhendée et étudiée surtout au niveau de ses rapports avec l'idéologie et des processus de formation et de diffusion des modèles culturels. Après la création en 1964 d'un département de recherche autonome, les études culturelles conquièrent un territoire toujours plus étendu dans les universités anglo-saxonnes et en particulier aux États-Unis, où elles deviendront une sorte de méta-discipline avec plusieurs ramifications et spécialisations. Les études post-coloniales, aujourd'hui considérées comme une

composante des études culturelles, se développent plus ou moins au même moment aux États-Unis autour de deux grandes figures de la culture mondiale, à savoir Edward Saïd et Frantz Fanon, dont la recherche portait sur la construction politique de stéréotypes comme celui de race, d'ethnie ou de nation et sur l'exploitation, de la part des colonisateurs, des cultures des colonisés²⁰.

Il paraît significatif d'observer que, parmi les noms que nous avons cités, la majorité de ces chercheurs sont de formation littéraire et la littérature sera, en effet, le domaine principal sur lequel se fondera le travail critique de ces orientations de recherche. Cela s'explique facilement d'ailleurs, si l'on considère le fait que, pour les sociétés européennes et occidentales, la littérature a servi comme paramètre fondamental dans la notion de culture et, en même temps, comme base pour la définition des identités nationales. Ce que les études culturelles et post-coloniales remettent profondément en cause, c'est le présupposé que la distinction entre haute culture et culture populaire repose sur des critères universels et intemporels. Cette remise en cause implique non seulement une notion de la culture qui intègre des pratiques et des activités quotidiennes, mais une approche différente dans l'étude de la "culture", visant à montrer l'autonomie productive des groupes subalternes et leur rôle actif dans la construction de la réalité sociale et culturelle. Il s'agit d'une perspective de pensée qui n'est pas complètement nouvelle et qui a ses antécédents illustres : Gianbattista Vico, par exemple, qu'Edward Saïd mentionne parmi ses héros²¹ ou Antonio Gramsci, qui constitue une référence incontournable pour les études culturelles, et auxquels nous pourrions ajouter, en nous limitant au contexte italien, Pier Paolo Pasolini, Ernesto De Martino ou Italo Calvino. La nouveauté réside justement dans le fait que, à travers les études culturelles et post-coloniales, cette perspective s'élargit au point de rendre nécessaire une révision générale de la grille conceptuelle et catégorielle

²⁰ Pour un cadre exhaustif et bien documenté sur l'histoire et les différentes dérivations des *Cultural studies*, il existe une page web en italien, créée par plusieurs chercheurs au sein du Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, à l'adresse : <http://www.studiculturali.it/dizionario/dizionario.html>. Voir aussi : A. Mattelart et E. Neveu, *Introduction aux Cultural studies*, Paris, La Découverte, 2003.

²¹ E. Saïd, *Representations of the Intellectual*, London, Vintage, 1993 ; trad. it. M. Gregorio, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milan, Feltrinelli, 2005, p. 71.

qui constituait l'ensemble des sciences humaines.

Or, il est clair qu'une telle évolution doit être lue en parallèle avec les grandes transformations géopolitiques de la deuxième moitié du XX^e siècle, dont la fin du système colonial constitue un élément majeur. C'est à partir de là, en effet, que devient visible une narration et une littérature du "tiers monde" qui s'exprimait selon des modalités et un usage de la langue – la langue de colonisateurs – qui ne correspondaient pas aux critères fixés par la tradition occidentale. Comme le montre le cataclysme, au vrai sens du terme, provoqué au sein des savoirs littéraires par la publication en 1978 de *Orientalism* de Edward Saïd, c'est une nouvelle manière de concevoir les choses qui s'impose. L'idée fondamentale qui y est mise à mal est celle que les "classiques", ceux que l'Académie juge comme tels, expriment effectivement une valeur immanente et universelle. Ce que les sociétés occidentales ont toujours considéré comme universel n'est, en réalité, que le produit d'une vision partielle et myope du monde. Or, répétons encore une fois que reconnaître l'incontestable vérité de ce que les études culturelles d'une part et les études post-coloniales de l'autre ont mis en évidence n'est pas en contradiction avec une prise de position critique contre leur dérive actuelle. Une telle prise de position est présente, d'ailleurs, dans les écrits de Edward Saïd lui-même qui, contre l'idée d'une totale incommensurabilité entre phénomènes sociaux ou culturels, souligne la nécessité de ne pas perdre de vue les dynamiques politiques ou économiques. Saïd critique, en particulier, la banalisation que la pensée de Derrida ou de Foucault ainsi que les théories littéraires développées en Europe pendant les années 60 ont subie dans leur voyage vers l'Amérique. Le potentiel de rupture que ces réflexions contenaient se serait en effet perdu au long du trajet pour se transformer, selon Saïd, en « *labyrinthe de la textualité*²² », c'est-à-dire dans une pratique interprétative qui isole le texte de l'histoire, des circonstances, des événements et des conditions matérielles qui l'ont rendu possible en tant que résultat du travail humain. Bien que les analyses partent d'une perspective différente, la similitude entre cette

²² E. Saïd, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1983.

critique de Saïd et celle contre l'enfermement autoréférentiel des études littéraires avancée par les auteurs que nous avons mentionnés plus haut semble évidente.

5. Sur la notion du "classique"

Avant de poursuivre nos réflexions, il nous semble nécessaire ouvrir ici une petite parenthèse autour de la notion, effectivement très problématique, de "classique", qui a d'ailleurs suscité de grands débats bien avant la critique avancée par les études post-coloniales. Bien qu'il soit possible de distinguer un usage plus descriptif – lorsqu'on fait référence, par exemple, à la Grèce classique – et un usage plus normatif, le concept contient une ambiguïté difficile à dissiper car, dans un cas comme dans l'autre, il évoque une autorité transhistorique. Peut-être l'un des derniers à avoir employé le terme sans hésitations est-il Hegel, selon lequel, justement, « *est classique ce qui est à soi-même sa propre signification et, par là-même, sa propre interprétation*²³. » Il serait vraiment difficile, de nos jours, de se reconnaître pleinement dans une telle conception et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle Hans-Georg Gadamer, en voulant défendre la légitimité scientifique du concept, se sent obligé d'expliquer et clarifier sa position²⁴.

En passant par une histoire du concept, Gadamer montre ainsi que l'idée de concilier l'aspect normatif et l'aspect historique, qui domina à l'époque du classicisme allemand et qui avait commencé avec Herder, fut abandonnée par la réflexion successive. Cette idée se basait sur la conviction qu'une phase précise du devenir historique de l'humanité aurait également réussi à dégager la forme de l'humain dans sa maturité et son accomplissement. Le terme "classique" acquiert, depuis, la valeur d'une notion purement descriptive pour indiquer un style unitaire et spécifique à l'intérieur de l'histoire de l'art. Mais même cette conception n'a jamais obtenu de résultats satisfaisants car, malgré les efforts encourus, la

²³ Hegel, *Esthétique*, II, 3.

²⁴ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 2 tomes, Tübingen, 1960, 1986 ; tr. it. Gianni Vattimo, *Verità e Metodo*, 2 tomes, Milan, Bompiani, 2001, tome 1, p. 334-340.

définition de ce style classique supposé unitaire se révélait impossible. Aujourd'hui le terme sert principalement comme critère chronologique pour classer, dans différents domaines, certaines périodes historiques. Et pourtant, nous dit Gadamer, il faut reconnaître que l'aspect normatif contenu dans le concept n'a jamais disparu de son usage et cela dépend du fait que, sans renvoyer à l'idée d'une valeur intemporelle, le concept de "classique" est une vraie notion historique qui indique beaucoup plus qu'une période spécifique ou un style. C'est une notion qui ne caractérise pas de phénomènes historiques déterminés, mais une modalité d'être de l'historicité en tant que telle, c'est-à-dire la "conservation", qui est le fait de garder en vie un certain aspect de la vérité à travers sa vérification toujours renouvelée. Le refus de la vision téléologique de l'histoire, affirme Gadamer, n'invalide pas la légitimité du concept. Au contraire, le jugement de valeur, implicite dans le concept, acquiert une nouvelle justification : le "classique" est ce qui garde sa validité à l'égard de la critique historique parce que sa puissance, qui dure et se transmet, précède toute réflexion historique et se justifie en elle. Ce qui est classique se soustrait aux changements du temps et à la variation des goûts, car lorsque nous attribuons à quelque chose la notion de "classique" nous le faisons sur la base d'une conscience de permanence et d'indestructibilité, en lui reconnaissant une signification qui est indépendante du temps. Une œuvre définie "classique" communique directement son sens pour une durée illimitée car le "classique" est une sorte de présent hors du temps, contemporain à tout présent. Ce qui s'appelle "classique" n'a pas besoin de vaincre d'abord la distance historique : cette victoire, il l'accomplit lui-même en une médiation constante.

Contre les thèses de Gadamer sur le concept de "classique" s'exprime très durement Hans Robert Jauss²⁵ qui voit dans cette conception les résidus d'une vision platonicienne ou hégélienne. La permanence des grandes œuvres dans le temps ne peut s'expliquer, selon Jauss, que comme une stabilisation provisoire de la dynamique de la réception. Malgré la brève réplique que Gadamer dédie à cette

²⁵ H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Francfort, 1970 ; Cette ouvrage réuni plusieurs conférences tenues par Jauss dans les années 60 ; tr. it. P. Cresto-Dina, *Storia della letteratura come provocazione*, Turin, Bollati Boringhieri, p. 50.

critique²⁶, en affirmant qu'une pareille interprétation est un malentendu puisque l'intention était de faire valoir le concept de "classique" en tant que catégorie historique et non pas comme une sorte d'idéal platonicien, il n'en est pas moins indéniable que ses thèses sur le concept de "classique" ne sont pas trop éloignées de la pensée de Hegel. D'autre part, comme très justement Ricœur nous le fait noter, Jauss lui-même, en acceptant la référence à une histoire de la réception, est bien obligé de reconnaître implicitement l'existence d'un principe d'unification²⁷. Cette circularité paradoxale de la pensée est le signe, selon nous, de l'extrême difficulté à s'émanciper totalement de tout substrat platonicien ou hégélien car, comme Ricœur se le demande, « *si l'on récuse toute téléologie de type hégélien, comme tout archétype de type platonicien, comment éviter que l'historicité caractéristique de la chaîne des innovations et des réceptions ne se dissolve pas dans la pure multiplicité²⁸ ?* »

Jauss refuse les deux extrêmes qui opposent d'un côté l'unification systématique de la littérature sur la base d'un idéal platonicien transcendantal et, de l'autre, la totale multiplicité hétérogène. Il pense donc à une articulation interne à l'histoire littéraire comme effet de l'histoire de la réception des œuvres, qui est ce qui constitue, pour l'observateur actuel, la continuité organique de la littérature dans le passé et, en même temps, son unité dans le présent. Mais, comme Ricœur l'observe, de cette manière on ne fait que déplacer le problème sans le résoudre car, même en introduisant une histoire de la réception, la nature du principe qui unifie cette histoire reste un mystère. « *Peut-être, conclut-il, faut-il tenir pour inassignable, faute d'un rassemblement "conceptuellement pensé", le principe de cette continuité organique²⁹.* »

Nous nous sommes attardés sur la notion de "classique", en mentionnant quelques auteurs qui s'en sont préoccupés et qui ne représentent qu'un faible

²⁶ A la critique de Jauss, Gadamer ne dédie, en effet, qu'une petite note en bas de page dans le deuxième tome de *Wahrheit und Methode*, tr. it. *Verità e metodo*, op. cit., tome 2, p. 215.

²⁷ P. Ricœur, *Temps et récit*, op. cit., tome 3, p. 314-316.

²⁸ Sur ce point voir les réflexions que nous avons développées au chap. 3 à propos de l'aporie de Ménon et, en nous référant à Derrida, sur le retard comme condition structurelle de la pensée.

²⁹ P. Ricœur, *op. cit.*, note 1, p. 316.

échantillonnage de tous ceux qui se sont attardés sur la question, pour montrer que, en effet, la critique des études culturelles et post-coloniales met l'accent sur des nœuds théoriques et épistémologiques cruciaux. La réflexion autour de ce concept, de fait, renvoie directement à une interrogation générale sur le statut du savoir littéraire, sur le contenu de son histoire et sur la possibilité d'établir un cadre normatif de démarcation entre le littéraire et le non littéraire. Il s'agit d'un concept qui pourrait servir de charnière entre deux alternatives théoriques : refuser totalement l'idée qu'il puisse y avoir des œuvres de référence, avec une force transhistorique significative et capable de toucher les esprits, signifierait vider de sens, outre la réalité d'une histoire littéraire, la notion même de littérature ; admettre la légitimité de cette idée implique, par contre, la définition de certains critères, une tâche extrêmement complexe qui toutefois ne peut pas, surtout dans le contexte actuel, être résolue en faisant appel, comme Ricœur le suggère, à un *principe inassignable*. La réflexion critique élaborée par les études culturelles et post-coloniales a creusé en profondeur l'aspect problématique et indissolublement lié à la dimension politique de ce genre de questions.

Un des problèmes qui se pose aujourd'hui, dans un monde où même les systèmes et les programmes éducatifs tendent à devenir globaux, concerne la nécessité de dépasser la vision strictement historiciste qui conçoit la littérature uniquement en termes de patrimoine national, où serait déposée l'identité de la nation et, en même temps, la vérité ou la pureté de la langue. Une telle conception de la littérature est non seulement totalement insensée pour la grande majorité des pays du monde, mais elle devient difficilement viable aussi dans nos sociétés de plus en plus multiethniques. Pour faire face à ce problème, une solution avancée par plusieurs chercheurs³⁰ résiderait dans l'idée de constituer une littérature mondiale, une idée que, sous le nom de *Weltliteratur*, Goethe avait été le premier à formuler³¹ et qui, dans les intentions de ses défenseurs, devrait reformuler sur de nouvelles bases le type d'études, surgies au XIX^e siècle et que l'on appelait

³⁰Voir, parmi d'autres, Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999 ; Franco Moretti, *Opere mondo*, Turin, Einaudi, 2003.

³¹Goethe emploie la notion dans plusieurs occasions, surtout dans ses échanges épistolaire avec Eckermann.

"littératures comparées". L'idée d'une littérature mondiale, en soi plutôt ambiguë et vague, ouvre en réalité plus de problèmes que ceux qu'elle voudrait résoudre. Reste ouverte, par exemple, la question, énorme, de savoir sur la base de quel canon sélectionner un corpus d'œuvres formant la littérature mondiale. Le problème du canon, indissociable du problème de la valeur et donc de celui du "classique", est absolument central car, comme nous le rappelle la chercheuse italienne Lidia Curti, le canon a toujours été un dispositif qui

ha occultato e messo sotto silenzio le voci altre, emarginando ciò che sta tra le righe e in disparte rispetto all'irresistibile flusso delle narrazioni esplicite, legittimate dalla lingua dominante, dalla madre patria, dalla voce patriarcale, nella cornice del mondo coloniale e post³².

Il s'agit de problèmes réels, que l'émergence des littératures post-coloniales a rendus explicites et auxquels il faudrait donner des réponses. Après la période coloniale, en effet, plusieurs auteurs des pays colonisés ont pu soumettre au grand public des narrations qui démolissaient les représentations des pays colonisateurs, qui s'approprièrent leurs langues de manière originale et qui parfois reformulaient des œuvres classiques ou des genres littéraires³³. Cela signifiait une remise en question du cadre normatif classique, avec tout ce que cela présupposait, et ce point constitue, d'ailleurs, l'un des arguments centraux des études culturelles et post-coloniales. Face à ce genre de problèmes, l'idée d'une littérature mondiale ne semble pas en mesure d'apporter des réponses. Avant tout pour des raisons d'ordre pratique : la sélection des œuvres, par la force des choses, serait décidée dans des pôles universitaires situés dans les pays riches, où la recherche scientifique est concentrée, et donc pour la plupart dans des pays occidentaux. Le problème majeur serait toutefois lié à la possibilité d'accès aux œuvres : presque uniquement les œuvres écrites ou traduites dans les grandes langues transnationales (c'est-à-dire l'anglais, le français et, en partie, l'espagnol ; l'arabe

³² L. Curti, *La voce dell'altra : scritture ibride tra femminismo e post-coloniale*, Rome, Meltemi, 2006, p. 167.

³³ A propos de l'appropriation de la langue, le métissage est le phénomène le plus courant : il a été théorisé par l'écrivain Edouard Glissant (voir en particulier *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990) et il est souvent pratiqué aujourd'hui par la littérature issue de l'immigration. Un exemple célèbre de réécriture d'œuvres classiques est, par contre, la version de la *Tempête* de Shakespeare, racontée par Aimé Césaire.

constituant un horizon éditorial soit autonome soit linguistiquement subalterne) pourraient être prises en considération. L'accès réels aux œuvres ne serait donc possible que pour un ensemble d'objets déjà sélectionnés à l'avance et sur la base de critères extra-littéraires tels que les politiques de traduction et le marché éditorial.

Ces limites d'ordre pratique rendent effectivement problématique l'idée d'une littérature mondiale, mais à ces difficultés s'ajoute une critique de nature théorique avancée par plusieurs théoriciens des études culturelles et post-coloniales. Ainsi, le principe même qui régit l'idée d'une littérature mondiale, c'est-à-dire la croyance dans un comparatisme qui sur la base de certains schémas totalisants prétendrait classer et systématiser une production mondiale qu'il ne connaît, pour la plupart, que de manière indirecte et après une longue série de médiations, est vigoureusement contesté. Contre ce principe s'exprime très durement, parmi d'autres, Gayatri Chakravorty Spivak, qui dans un ouvrage intitulé *Death of a Discipline* annonce la fin des approches comparatistes et écarte l'idée d'une littérature mondiale. Croire dans un tel projet, dont « *l'ambition serait de créer une élite de chercheurs chargés d'organiser un savoir collecté par l'intermédiaire des petits groupes d'informateurs natifs* », signifie croire en un système où, selon Spivak, « *Tandis que les autres se chargent de nous fournir les informations, nous connaissons le monde entier*³⁴. » Spivak insiste sur le fait qu'il faut sauvegarder les langues locales, progressivement englouties par la globalisation et l'hégémonie de l'anglais, et que le projet d'une littérature mondiale ne ferait qu'accélérer ce processus de disparition. Contre l'idée d'une littérature mondiale il y a aussi une autre critique qui est peut-être encore plus pénétrante. Elle souligne le fait qu'un accès aussi indirect aux œuvres ne permet pas de lire le texte dans ses implications avec l'expérience vécue, dans ses choix linguistiques, dans les techniques d'écriture employées. Des aspects qui sont essentiels et qui, si on les perdait de vue, finiraient par engendrer la perte de la littérature elle-même³⁵.

³⁴ G. C. Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia Univ. Press, 2003 ; tr. it. V. Fortunati, *Morte di una disciplina*, Rome, Meltemi, 2003, p. 49.

³⁵ C'est la critique avancée par C. Prendergast dans *Debating World Literature*, London-New

Dans les propos de Spivak et d'autres, la littérature doit être un espace où peuvent et doivent s'exprimer les différences, mais sans que celles-ci soient aplaties par une approche comparatiste qui, dans la logique du relativisme multiculturel, transforme tout à l'identique. Ces propos contiennent aussi des critiques contre la dérive vers le relativisme suivie par les études culturelles et post-coloniales, mais en revendiquent le point de départ : la littérature comme espace privilégié pour faire résonner la voix des sans-voix, des subalternes et des victimes. Or, si l'idée d'une littérature mondiale est en effet assez problématique, il nous semble que même cette perspective contient des aspects contradictoires. Le potentiel "politique" de la littérature, qui est certes réel, risque de se dissoudre dans une nouvelle forme de relativisme si donner la voix aux sans-voix signifie simplement l'exposition sérielle de typologies distinctes et décontextualisées de victimes ou de dissidences.

Yves Citton nous montre parfaitement les risques contenus dans une pratique intellectuelle et académique consacrée, selon la définition qu'il reprend de Wlad Godzich, « à faire résonner le cri/pleur des victimes³⁶. » L'intellectuel engagé dans cette pratique, par contraste envers l'engagement des générations antérieures d'intellectuels, « ne donne pas de leçons, ni ne dispense de conseils, encore moins énonce-t-il des directives, car cet intellectuel ne s'attache pas à universaliser sa position, mais à inventer des façons de faire résonner le cri dans les fissures d'un système dont il fait intimement partie³⁷. » Citton observe qu'une telle pratique situe l'intellectuel dans une position difficile car il se trouve dans

l'entre-deux-chaises d'un intérieur du système (une appartenance aux classes sociales privilégiées, une position stable dans l'institution universitaire, un pouvoir exercé dans les comités éditoriaux), et d'un extérieur dont il tente d'assumer la dissidence (la souffrance des sans-voix, le combat des sans-part, un corpus négligé, une méthodologie calomniée)³⁸.

On pourrait peut-être objecter que cette condition inconfortable et un peu

York, Verso, 2004.

³⁶ Y. Citton, *Lire, Interpréter, Actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Ed. Amsterdam, 2007, p. 169.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

paradoxale est la même condition où se trouve tout intellectuel qui, occupant un rôle institutionnel, élabore, en même temps, un discours critique à l'égard du fonctionnement de la société. Disons que, sans jamais pouvoir résoudre entièrement cette ambiguïté structurelle, la critique peut garder une relative autonomie seulement si l'espace où elle se développe – l'école et l'université – reste un lieu public, soustrait à des intérêts particuliers ou à la logique de la rentabilité immédiate. Mais bien davantage qu'en raison de cette condition inconfortable de l'intellectuel, les limites d'une pratique consacrée à faire *résonner les cris des victimes*, résident, selon nous, dans le fait que réduire la littérature au lieu où déposer les cris des exclus, et aux intellectuels qui travaillent à relayer leur parole, signifie perdre le potentiel critique, voire même subversif, des études littéraires. Ce potentiel, qui ne s'active pas à partir d'un catalogue énumérant les formes, multiples, de la discrimination et de l'exclusion, se réveille surtout à travers un travail d'interprétation critique des textes. Dans ce sens, une lecture critique de *Mein Kampf*, juste pour donner un exemple extrême, peut être plus subversive que celle du récit d'un noir dénonçant le racisme. Il ne s'agit pas de nier à la littérature la fonction de faire entendre la voix des sans-voix, bien au contraire. Il s'agit plutôt d'éviter que ces voix soient perçues comme de simples manifestations de la diversité humaine, dans la conviction que la vraie contribution politique des études littéraires consiste, ou devrait consister, à créer, chez les étudiants, une conscience critique autonome et réfléchie, laquelle se forme dans une interlocution dialectique où les contrastes et les oppositions sont une dimension essentielle. Un autre aspect qu'il faut toujours considérer, et que Citton ne manque pas de souligner, concerne le statut irréductiblement paradoxal de la voix dissidente ou minoritaire. D'un côté, si elle s'exprime dans une dissonance et une agrammaticalité totale, son message reste du bruit incompréhensible et elle échoue dans sa visée revendicatrice ; de l'autre, si la voix « parvient à être articulée en une démonstration reconnue comme rationnelle, elle remplit sa visée, mais au prix de perdre sa nature et surtout sa force de cri³⁹. »

³⁹ *Ibidem*, p. 170-171.

Il est important d'observer aussi que tout phénomène d'agrammaticalité peut acquérir le statut d'expression rationnelle, et dépasser donc la condition de bruit incompréhensible, selon deux modalités distinctes. Soit il peut être intégré au sein de la "normalité" rationnelle en vigueur en tant qu'exception à la règle et comme cas particulier à l'intérieur d'une plus vaste rationalité/normativité ; soit c'est le phénomène d'agrammaticalité lui-même qui provoque une révision générale du paradigme de la rationalité. Cette dynamique entre le "dedans" et le "dehors", le "normal" et "l'anormal", ne concerne pas uniquement la littérature ou le domaine artistique, bien entendu. Elle agit aussi aux niveaux de l'éthique, de la morale, de la science et de plusieurs habitus quotidiens telles les pratiques vestimentaires ou alimentaires. Contrairement à nos ancêtres quelques siècles en arrière, nous savons aujourd'hui que la frontière entre rationnel et irrationnel, normal et anormal, n'est pas donnée une fois pour toutes car elle est historique et culturelle, et nous savons aussi que les processus qui définissent, à chaque fois, cette frontière sont reductibles à des dispositifs du pouvoir. Nous savons cela grâce aux multiples sortes de traces déposées dans l'Histoire, parmi lesquelles il y a aussi, bien évidemment, des textes et des livres, qui constituent un témoignage de première importance. Ce savoir, qui nous montre le caractère évolutif du partage entre normal/anormal, juste/injuste, beau/laid, nous oblige à reconnaître que ce partage en question est arbitraire, car aucun principe absolu capable de le fonder n'existe, et que toute forme de dissonance, d'agrammaticalité ou d'exclusion ne se définit pas en elle-même mais toujours par rapport à un système déjà établi. Mais ce même savoir nous montre aussi que si les contenus du cadre catégoriel sont historiques et se transforment avec le temps, la présence d'un tel cadre au sein des sociétés est, par contre, une réalité transhistorique qui ne cesse jamais d'exister. Or si, comme nous venons de voir, le remplissage de ce cadre avec des contenus spécifiques relève toujours d'un système de pouvoir, cela veut dire que le problème des critères et de l'attribution de la valeur est un problème éminemment politique. Justement parce qu'il n'y a pas un fondement transcendantal et parce que la question de la valeur, esthétique et cognitive, n'est jamais une affaire exclusivement individuelle, il serait erroné de croire qu'elle peut être réduite à la

simple pulsion de dire ou de cliquer "j'aime" et "je n'aime pas". Pour les profondes implications qu'elle comporte, la question de la valeur est tellement fondamentale qu'elle ne peut être traitée de manière significative qu'au sein d'un travail collectif de la raison et sur la base d'un ensemble de principes épistémologiques communs.

6. La nécessité d'un cadre catégoriel

Après les considérations qui précèdent, notre insistance sur la nécessité de sauvegarder des instances publiques où les problèmes du cadre normatif, du canon et de la valeur sont critiquement et collectivement débattus apparaît clairement. Défendre cette idée ne signifie pas croire, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, que face à ce genre de questions puissent exister des réponses définitives ou établies par avance, mais bien que prendre acte du fait qu'une attitude entièrement déconstructiviste, visant à montrer la relativité de toute catégorie, non seulement n'élimine pas l'efficacité normative des catégories, mais risque en outre de déléguer leur définition à l'intérêt marchand de l'économie et des grandes industries. La position que nous défendons refuse, par contre, la logique qui identifie la notion de culture, et par conséquence celle de littérature, à la manifestation générale de l'expressivité humaine et à tout phénomène de prise de parole, détruisant ainsi la possibilité même de la théorie et de la distance critique pour succomber à une dictature du présent absolu et de la contingence qui empêche la sédimentation d'une mémoire collective. Or, s'il est tout à fait possible et légitime de critiquer le cadre normatif traditionnel des études littéraires, tâche à laquelle les études culturelles et post-coloniales se sont à juste titre consacrées, il serait toutefois absurde de ne pas considérer comme référence ce qu'une tradition et une histoire séculaires de la littérature ont classé sous la catégorie de "classique" et de ne pas admettre qu'une base de critères épistémologiques en ce qui concerne la lecture et l'interprétation d'un texte existe bel et bien. A ce propos,

les indications exposées par Umberto Eco dans *Les limites de l'interprétation*⁴⁰ constituent, selon nous, un apport essentiel, car la démarcation proposée entre interprétation textuelle acceptable et interprétation inacceptable intègre et articule des approches herméneutiques distinctes et normalement considérées en conflit entre elles.

La position défendue dans *Les limites de l'interprétation* devient particulièrement intéressante si l'on tient compte du fait que cet ouvrage prolonge une réflexion, commencée lors d'essais précédents, et en particulier dans *L'œuvre ouverte* et dans *Lector in fabula*, que la critique avait interprétée en assimilant la perspective de Eco au relativisme et à la "pensée faible" de Gianni Vattimo, une assimilation toutefois rejetée par l'auteur, qui est d'ailleurs intervenu à plusieurs reprises pour mieux expliquer sa position⁴¹. En posant des "limites" aux interprétations légitimes d'un texte, la perspective de Eco implique, certes, une dimension normative, mais elle ne peut en aucune manière être considérée comme conservatrice ou ancrée dans une vision traditionnelle de l'histoire littéraire et de la culture. La normativité indiquée consiste en effet, comme le suggère Eco, dans une sorte de principe de falsification poppérien qui ne sert pas à légitimer les bonnes et ultimes interprétations d'un texte, mais à invalider les mauvaises. Cette position repose sur la conviction que tout texte

doit être pris comme paramètre de ses propres interprétations (même si toute nouvelle interprétation enrichit notre compréhension de ce texte, c'est-à-dire même si tout texte est la somme de sa propre manifestation linéaire et des interprétations qui en ont été données)⁴².

Il y a une objectivité de la textualité, écrite ou verbale, banalement descriptible par le fait que la phrase "le chat est *sur* la table" ne peut nullement être interprétée dans le sens "le chat est *sous* la table", et c'est cette objectivité qui

⁴⁰ U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, tr. fr. Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

⁴¹ Notons que pour ce qui est de *L'œuvre ouverte*, la critique appuyait également cette assimilation en se référant à un autre texte de Eco, *L'antiporfirio*, qui faisait partie d'une anthologie éditée par Gianni Vattimo et Aldo Rovatti en 1983 et intitulée *Il pensiero debole*. Contre une telle interprétation de sa pensée, Eco s'exprime dans plusieurs articles et, en particulier, dans le dernier chapitre du livre *Dall'albero al labirinto*, au titre approprié « Il pensiero debole vs i limiti dell'interpretazione ».

⁴² U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, op. cit., p. 43.

nous oblige à reconnaître que tout acte de liberté du lecteur vient après et non avant le texte, lequel, en tant qu'objet fini, impose des restrictions et des contraintes à ses interprètes. Il s'agit donc d'une normativité, minimale, qui agit pour ainsi dire en négatif et qui, en positif, laisse ouverte la chaîne, potentiellement infinie, des interprétations possibles. Les limites qui circonscrivent les interprétations acceptables de celles inacceptables se trouvent à l'intérieur de cette horizon ouvert et elles peuvent être décrites en indiquant trois instances, trois *intentions*, selon la terminologie de Eco : 1) *l'intentio auctoris* 2) *l'intentio operis* 3) *l'intentio lectoris*.

1) Une interprétation qui se concentre sur *l'intentio auctoris* consiste à « chercher dans le texte ce que l'auteur voulait dire⁴³ », qui ne coïncide pas forcément avec ce que le texte dit effectivement ou avec le sens que les interprètes antérieurs lui ont attribué. Même à ce niveau, la recherche de ce que l'auteur avait *vraiment* voulu dire peut rester ouverte et indéterminée quant à ses possibles solutions. Dans cette attitude interprétative on peut inclure aussi les approches se basant sur la psychanalyse et celles que, depuis une trentaine d'années, on appelle "critique génétique des textes". Le principe de cette critique, comme Pierre-Marc de Biasi l'explique, est, en effet,

celui d'une attention aussi grande que possible au travail de l'écrivain, à ses gestes, ses émotions, ses incertitudes : ce qu'elle propose, c'est de redécouvrir le texte de l'œuvre à travers la succession des esquisses et des rédactions qui lui ont donné naissance et qui l'ont conduit à sa forme définitive. [Son but est de] mieux comprendre l'œuvre, connaître de l'intérieur sa composition, les intentions cachées de l'écrivain, ses procédés, la manière dont il invente⁴⁴.

2) L'attitude interprétative la plus habituelle est toutefois celle basée sur *l'intentio operis*, qui amène le lecteur « à chercher dans le texte ce qu'il dit, indépendamment des intentions de son auteur, [...] en référence à sa propre cohérence contextuelle et à la situation des systèmes de significations auxquels il

⁴³ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁴ P.M. de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.

réfère. »⁴⁵ Ce niveau relève d'un donné objectif indéniable, qui est le fait empirique du texte lui-même, « fût-ce sous la forme de traces grammatologiques insignifiantes pour qui n'en devine pas l'origine⁴⁶. » Cette objectivité pose des contraintes, en autorisant certains paramètres de lecture et en en excluant d'autres, mais n'enferme pas l'interprétation dans une direction univoque. Dans cette approche du texte,

L'initiative du lecteur consiste à émettre une conjecture sur "l'intentio operis". L'ensemble du texte – pris comme un tout organique – doit approuver cette conjecture interprétative, mais cela ne signifie pas que, sur un texte, il ne faille en émettre qu'une seule. Elles sont en principe infinies, mais à la fin, elles devront être testées sur la cohérence textuelle, laquelle désapprouvera les conjectures hasardeuses⁴⁷.

3) La troisième instance est celle de l'*intentio lectoris* qui consiste dans le fait « de chercher dans le texte ce que le destinataire y trouve en référence à ses propres systèmes de significations et/ou en référence à ses propres désirs, pulsions, volontés⁴⁸. » Il s'agit, en effet, d'une attitude indissociable de l'acte interprétatif lui-même, qui, étant toujours incarné dans des individus concrets, se réalise forcément selon des modalités historiques distinctes, en fonction des moyens mis à disposition par l'encyclopédie de l'époque où l'interprétant opère et en fonction aussi de sa sensibilité singulière, de ses compétences et de la culture qui lui est propre. Nous ne lisons pas aujourd'hui le *Decameron* de la même manière qu'à l'époque de Boccaccio ; sa lecture susciterait des réactions différentes selon qu'elle soit faite dans une école en Italie plutôt qu'au Congo et, même en restreignant le contexte de lecture à un espace homogène, tel que le milieu académique italien, nous en obtiendrions à chaque fois des interprétations différentes. L'initiative du lecteur, stratifiée sur plusieurs niveaux, intervient toujours dans l'acte interprétatif, en faisant sensiblement varier les solutions interprétatives d'un texte. Reconnaître cela ne signifie pas, pour autant, contredire l'idée que l'*intentio operis* exige le respect de la cohérence textuelle, mais plutôt

⁴⁵ U. Eco, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 29-30.

qu'il existe, comme Eco l'affirme, « *une oscillation incontournable, ou [une sorte] d'équilibre instable, entre l'initiative de l'interprète et la fidélité à l'œuvre*⁴⁹ ».

Or, ces trois attitudes interprétatives décrites par Eco et que nous venons de résumer ne sont pas à considérer comme étant nécessairement conflictuelles l'une par rapport à l'autre. Outre qu'elles sont également légitimes, ces trois approches du texte coexistent souvent dans le même acte interprétatif et, surtout en ce qui concerne l'*intentio operis* et l'*intentio lectoris*, sont difficilement distinguables. Il est toutefois vrai que, historiquement, ces approches s'identifient avec des traditions herméneutiques et théoriques qui se sont présentées comme alternatives et qui peuvent donc être analysées séparément. A une perspective herméneutique centrée sur l'*intentio operis*, qui regroupe, en gros, plusieurs écoles de pensée telles que le structuralisme, le formalisme, le post-structuralisme et même le déconstructivisme, il est certes possible d'opposer une perspective centrée sur l'*intentio lectoris*, qui est liée, toujours sommairement, à l'herméneutique de Gadamer, aux théories esthétiques de Roman Ingarden et aux théories de la réception apparues au sein de l'école de Constance. A ce propos, Eco a sûrement raison d'observer que

Les théories de la réception sont nées comme réaction : (i) au durcissement de certaines méthodologies structuralistes qui prétendaient pouvoir analyser l'œuvre d'art ou le texte dans son objectivité d'objet linguistique ; (ii) à la rigidité naturelle des sémantiques formelles anglo-saxonnes qui visaient à faire abstraction de toute situation, circonstances d'emploi ou contexte dans lesquels les signes ou les énoncés étaient émis [...] ; (iii) à l'empirisme de certaines approches sociologiques⁵⁰.

Eco observe aussi que le changement de paradigme des études littéraires produit à partir des années 60 par les théories de la réception « *apparut comme une revalorisation d'une tradition précédente jusqu'alors délaissée*⁵¹. » En effet, l'idée que l'interprétant ou le lecteur n'est pas le simple récepteur passif d'un message qui arrive d'une source active est très ancienne. Formalisée à l'époque contemporaine par Heidegger à travers la notion de "cercle herméneutique", l'idée

⁴⁹ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁵¹ *Ibidem*.

qu'entre texte et lecteur s'instaure une relation dynamique où les deux pôles de la relation participent à la construction significative du sens remonte déjà aux premiers siècles de l'ère chrétienne, lorsque le problème était celui de l'exégèse biblique, et on la retrouve, en particulier, dans les écrits de Grégoire le Grand qui datent du VI^e siècle. Entre l'ancienne herméneutique biblique et les théories modernes de la réception il y a certes une profonde différence, mais ce que nous voulons souligner c'est que le principe général selon lequel ce qu'Eco appelle *l'intentio lectoris* joue un rôle essentiel dans toute activité interprétative fait aujourd'hui l'objet d'un consensus unanime. Ce principe est désormais considéré valide non seulement en ce qui concerne l'interprétation littéraire, mais il est aussi à la base, surtout après les acquis des recherches pragmatiques sur les actes de langage, de la linguistique théorique. La référence incontournable pour la formulation théorique de ce principe réside toutefois dans la notion irréductiblement triadique du signe élaborée par Peirce, selon lequel toute activité sémiotique consiste dans une coopération de trois sujets – le signe, son référent et son interprétant – qui ne peut en aucun cas se résoudre dans une action entre couple.⁵² C'est à partir de cette conception triadique du signe, formulée presque au même moment où De Saussure pensait le signe en termes du couple signifiant/signifié, que Peirce élabore sa théorie de la sémiosis illimitée. La théorie peircéenne du signe et de la sémiosis illimitée constitue un instrument efficace pour considérer le lecteur/interprétant comme une instance constitutive de tout acte interprétatif et pour concevoir comme potentiellement infinie la chaîne des interprétations d'un texte, mais nous partageons la conviction de Eco, dont la pensée est d'ailleurs largement fondée sur la sémiotique de Peirce, que cette théorie ne peut pas être « *évoquée pour établir, à l'instar de Derrida, une théorie de l'interprétation comme dérive et déconstruction. Il y a un sens des textes, ou alors il y en a plusieurs, mais on ne peut pas soutenir qu'il n'y en a aucun, ni que*

⁵² La pensée de Peirce, à la base de la sémiotique et de la linguistique théorique contemporaines, n'est pas facilement accessible en raison surtout de sa formulation non systématique. La majorité de ses textes a été publiée après sa mort dans plusieurs volumes sous le titre de *Collected Papers*. Nous faisons référence à une sélection de ces textes contenus dans C. S. Peirce, *Semiotica*, tr. it. M. Bonfantini, Turin, Einaudi, 1980.

*tous sont également bons*⁵³. »

En nous appuyant sur les réflexions de Umberto Eco et sur sa tripartition de l'activité interprétative en trois "intentions", à notre avis très éclairante, nous sommes arrivé à établir que l'*intentio lectoris* est une dimension irréductible de la pratique interprétative. Nous avons vu aussi que admettre cet aspect n'implique pas nier, pour autant, l'existence d'une *intentio operis* et que l'initiative du lecteur, bien que libre et autonome, est toujours circonscrite par des contraintes et des restrictions posées par le texte lui-même. Traduire une telle perspective dans la pratique concrète des études littéraires comporte, certes, un redimensionnement des orientations structuralistes et formalistes qui faisaient de l'œuvre un univers clos et autoréférentiel, mais cela ne veut pas dire que ces approches méthodologiques sont à écarter totalement ou qu'elles n'offrent pas d'instruments efficaces d'un point de vue heuristique. A titre d'exemple emblématique, il est intéressant de rappeler l'utilisation faite en Italie par Gianni Rodari des études de Vladimir Propp sur la morphologie du conte. Dans la *Grammatica della fantasia*⁵⁴, Rodari propose ainsi une série de procédures pour décomposer et composer des histoires en se basant justement sur l'idée structuraliste de personnages ou situations archétypales : le héros, le méchant, le duel, l'interdiction etc. La méthode proposée par Rodari, qui a été différemment utilisée dans plusieurs écoles et collèges, est un instrument pédagogique très efficace pour activer l'imagination et pour élaborer des histoires ayant des connexions logiques ou causales entre les événements et les personnages. Il ne s'agit donc pas de nier la contribution que les approches centrées sur l'*intentio operis* peuvent apporter, mais plutôt de reconnaître qu'aucune œuvre littéraire ne se laisse enfermer dans une structure ou une forme rigide car l'ouverture vers des interprétations nouvelles appartient à sa nature même.

Il peut être utile, à ce propos, de revenir aux *Limites de l'interprétation* où Eco, expliquant dans les premières pages du livre sa position et la structure de

⁵³ U. Eco, *op. cit.*, p. 67. Voir aussi le chapitre *Derrida à propos de Peirce* et le chapitre suivant in *ibidem*, p. 374-383.

⁵⁴ G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Turin, Einaudi, 1974.

l'essai, revendique la validité des thèses qu'il avait exposées dans ses travaux précédents, et en particulier dans *L'œuvre ouverte*. De ce livre, il reprend, d'ailleurs, certains passages, dont celui-ci, qui, affirme-t-il, avait été écrit au début des années 60 dans un climat encore présémiotique et inspiré par la théorie de l'information :

si la transmission de signes conçus selon un code rigoureux et s'appuyant sur une riche redondance pouvait à la rigueur s'expliquer sans recours à l'intervention, à l'interprétation du "récepteur", lorsqu'il s'agit d'analyser la transmission d'une suite de signes dont la redondance est faible et le taux d'improbabilité très élevé [c'est ainsi que se définissait alors en termes informationnels le texte artistique], il devient nécessaire de prendre en considération les attitudes et les structures mentales en vertu desquelles le récepteur sélectionne le message et y introduit une probabilité qui s'y trouve certes, mais parmi beaucoup d'autres, dans le respect d'une liberté de choix⁵⁵.

Si dans *L'œuvre ouverte* l'œuvre d'art était définie comme « un "message" fondamentalement "ambigu", une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant⁵⁶ », après le développement de la théorie de la réception, cette définition pourrait être formulée de manière plus subtile en utilisant l'idée de Wolfgang Iser, reprise par Eco, selon laquelle « les signes littéraires sont une organisation de signifiants qui, au lieu de servir à désigner un objet, désignent des instructions pour la production d'un signifié⁵⁷. » Malgré les différents lexiques utilisés, ce qui reste constant dans toutes ces définitions est le fait d'attribuer aux textes littéraires une spécificité qui les distingue des autres types de textes et qui leur confère une ouverture particulière sur de multiples possibilités interprétatives. Nous retrouvons la même idée, présentée de manière peut-être plus intuitive que le lexique informatique utilisé par Eco, chez Yves Citton qui, quant à lui, s'appuie sur les travaux du linguiste argentin Luis J. Prieto⁵⁸.

⁵⁵ U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, op. cit., p. 27. Eco reproduit un passage de *L'œuvre ouverte*, tr. fr. Chantal Roux de Bézier, Paris, Seuil, 1965, p. 94.

⁵⁶ U. Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 9.

⁵⁷ U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, op. cit., p. 28.

⁵⁸ Y. Citton, *Lire, Interpréter, Actualiser*, op. cit., p. 111 et suivantes.

7. Le message connotatif du texte littéraire

Pour résumer les points principaux de l'argumentation de Citton, nous pouvons partir du constat que toutes les langues naturelles sont essentiellement polysémiques et que les signes dont elles sont composées se prêtent à désigner plusieurs sens possibles. En considérant la polysémie comme une caractéristique générale des langues et en utilisant de manière très simplifiée les deux notions de *dénotation* et *connotation*, qui sont à la base de plusieurs théories sémantiques et dont la définition varie sensiblement selon le type d'approche⁵⁹, nous pouvons aussi indiquer deux manières par lesquelles les signes désignent leur signifié. Il est possible de distinguer entre un usage dénotatif des signes, lorsqu'ils sont utilisés pour indiquer directement un signifié, et un usage connotatif, lorsque les signes servent à indiquer non pas le signifié dénotatif, mais des attributs qu'on lui associe. Et ainsi, par exemple, le terme "cœur" indique, de manière dénotative, l'organe physique qui est responsable de la circulation sanguine et puis, de manière connotative, peut servir pour indiquer la qualité d'un homme, le centre d'un problème, l'amour. C'est en gros sur cette potentialité de la langue que se fonde la formation de toute métaphore, des plus courantes et conventionnelles aux plus originales et poétiques. Or, en se basant sur la notion de De Saussure du signe comme composé de deux faces, le signifiant et le signifié, le premier apport de Luis J. Prieto consiste, selon Citton, à préciser que signifiant et signifié ne sont pas à considérer comme des objets singuliers mais comme des "classes" d'objets. Cette distinction en termes de classes nous permet de décrire le fait qu'une phrase peut avoir non seulement des sens différents selon le contexte, mais que la même information aurait pu être transmise en utilisant d'autres signaux. Et ainsi, par exemple, l'information contenue dans la phrase "Paolo arrive" pourrait aussi être véhiculée à travers d'autres signifiants comme "Il arrive", "Le vainqueur du concours arrive", etc. C'est sur cette reformulation en termes de classes de la

⁵⁹ Il existe, en effet, une réflexion très articulée autour de ces deux notions, qui, sans coïncider, se croisent avec les notions de *intension* et *extension*, déjà utilisées dans la logique aristotélicienne. Reprises par plusieurs auteurs au cours de l'histoire, ces notions deviennent centrales dans la logique et la philosophie du langage entre la fin du XIX et le début du XX siècle, grâce surtout aux travaux de Frege, Russell et Carnap.

dichotomie saussurienne entre signifiant et signifié que Prieto articule la distinction entre dénotation et connotation, qui, dans cette perspective, constituent deux façons de concevoir un même acte de communication. Si l'acte est considéré d'un point de vue fonctionnaliste selon le but visé par le message énoncé, ce qui compte est l'aspect dénotatif ; si, par contre, l'acte est considéré d'un point de vue des signes sélectionnés pour transmettre le sens visé, c'est alors l'aspect connotatif qui importe. Étant donné la possibilité, offerte par toute langue naturelle, de choisir entre plusieurs signes pour transmettre une même information, Luis J. Prieto caractérise cette propriété des langues en disant que les signes, selon les cas, peuvent entretenir entre eux des relations logiques d'*inclusion* avec leurs signifiés (ce qui est le cas de la phrase "Paolo arrive", incluse dans la phrase "Il arrive"), d'*intersection* (ce qui est le cas de la phrase "Paolo arrive" avec la phrase "Le vainqueur du concours arrive" si Paolo est, en même temps, le vainqueur du concours), ou alors d'*exclusion*, quand un seul signe se révèle apte à transmettre le sens visé (ce qui est le cas dans la phrase "Le vol AF1285 atterrit à 14h.15"). Choisir entre utiliser un registre plus dénotatif ou plus connotatif et choisir entre les différents signes mis à disposition par le code linguistique relève, certes, de l'initiative du locuteur, de son tempérament aussi bien que de ses compétences, mais le choix dépend aussi de la situation communicative. Citton, d'ailleurs, ne manque pas d'observer que

La communication "normale", à finalité informative ou injonctive, s'efforce de faire taire cette multiplicité virtuelle en ne sélectionnant qu'un seul des sens possibles inclus dans le signifié, et s'efforce d'exclure tous les autres pour ne pas tomber dans des ambiguïtés et des mécompréhensions. La communication littéraire repose au contraire essentiellement sur l'exploitation simultanée de ces virtualités connotatives⁶⁰.

Comme nous pouvons le voir, ces considérations de Citton sont équivalentes à celles du passage de *L'œuvre ouverte* cité plus haut, où, au lieu de distinguer entre dénotation et connotation, Eco distinguait entre haute redondance et code rigoureux d'une part, redondance faible et taux d'improbabilité élevé de l'autre. La nécessité de réduire la potentialité significative des signes à un seul signifié, et

⁶⁰ Y. Citton, *Lire, Interpréter, Actualiser*, op. cit., p. 123.

d'utiliser le langage dans un sens dénotatif ou exclusif, c'est bel et bien le principe sur lequel se base toute science, qui pour définir son objet doit avant tout définir un langage avec un code très rigoureux, au point que parfois il faut, comme en mathématique, créer des langages artificiels et spécifiques. Dans ce cas, s'il y a une connaissance partagée du code, la codification et la décodification tendent à coïncider et l'initiative de l'interprétant pour remplir de contenus les signes du texte est largement réduite : lorsque nous voyons écrit $3 + 4$ ou H_2O , notre interprétation de ces signes est presque immédiate et sans effort. L'*exactitude* du langage est distribuée à plusieurs niveaux dans la vie sociale et à des degrés très variables, s'adaptant aux multiples cas où il faut exploiter le pouvoir dénotatif du langage. Dans plusieurs autres contextes de la vie quotidienne, toutefois, le pouvoir dénotatif entre en alternance (voire en concurrence) avec le pouvoir connotatif de la langue, également puissant. Dans ce cas, c'est l'initiative des interprétants, à travers leurs prédispositions, le milieu d'où ils proviennent etc., qui, tout en partageant le code, interviennent activement pour attribuer aux signes des valeurs différemment modulées. Ces deux registres du langage, pouvoir dénotatif et pouvoir connotatif, sont souvent superposés dans la réalité sociale, et ils n'existent pas dans une forme pure, mais force est de reconnaître que l'univers de la fiction et l'univers de la littérature fondent leur existence principalement sur le pouvoir connotatif de la langue. En suivant ce genre d'argumentations il est donc difficile de ne pas souscrire à l'idée de Citton selon laquelle : « *L'interaction littéraire se sert de la forme vide d'une dénotation "dé-fonctionnalisée" pour tisser des liens, à l'aide de résonances connotatives, entre des domaines d'expérience que nos pratiques fonctionnalisées tendent à considérer comme séparés*⁶¹. »

Comme nous l'avons suggéré plus haut, le fait de tisser des liens entre des domaines d'expérience habituellement tenus pour séparés, et donc d'exploiter le pouvoir connotatif d'une langue, est l'action spécifique de la métaphore, terme impossible à définir de manière précise et qui, justement par ses capacités de créer

⁶¹ *Ibidem*, p. 125.

des nouvelles configurations du sens, constitue un thème central de toute réflexion portant sur la signification et sur le rapport du langage avec le réel. Malgré ce possible rapprochement, il reste indéniable que le terme de "métaphore" a un champ d'application beaucoup plus restreint que celui de connotation. Luis J. Prieto, d'ailleurs, comme Citton nous en rend compte, considère « *la connotation le propre, non seulement des pratiques littéraires, mais de l'ensemble des pratiques artistiques*⁶² ». Ce qui est certain, c'est que c'est surtout au niveau des langues naturelles que le terme de connotation, comme modalité et registre de la signification, acquiert sa pleine intelligibilité : la dimension connotative est le moteur principal qui fait de toute langue vivante un processus évolutif et les textes littéraires sont le lieu privilégié où cette virtualité de la signification peut être expérimentée, aussi bien sur le plan de la création que sur celui de la réception. Mettre l'accent sur la dimension connotative, c'est-à-dire sur le tissage d'un réseau significatif où plutôt que les choses, ce sont leurs qualités et attributs qui sont mis en relation, signifie, en même temps, prendre en considération les façons dont nous percevons, imaginons et interprétons le monde dans lequel nous vivons. Ces façons connotatives de concevoir la réalité, véhiculées par la langue, varient sensiblement, bien entendu, en fonction de l'univers culturel et linguistique auquel nous appartenons et cela explique pourquoi la majorité des problèmes de traduction relèvent essentiellement de la connotation. La variation de l'univers culturel et linguistique dépend aussi bien de l'espace que du temps et si la traduction d'un texte littéraire d'une langue à une autre peut se révéler difficile ou parfois impossible, le problème se pose aussi, sur le plan de l'interprétation, lorsqu'on approche un texte ancien. A ce propos, Citton observe pertinemment que, en théorie du moins, on peut distinguer deux types d'approche centrés sur les propriétés connotatives d'un texte ancien :

un mode "historique" qui solliciterait "uniquement" les connotations disponibles dans ce qu'on peut connaître de l'état de langue propre à l'époque de l'auteur, et un mode "anachronique", qui s'ouvrirait à "toutes" les résonances et à "tous" les doubles-sens que peut percevoir le lecteur ultérieur dans les mots du texte.

⁶² *Ibidem*, p. 128.

[Formulé en termes de principe général, cela peut s'exprimer en disant que]

La littérarité émane d'une certaine façon d'accommoder l'attention sur les virtualités connotatives présentées par un texte, et d'exploiter les diffractations polysémiques que nous suggère soit a) l'état de langue dont disposait l'auteur au moment de rédiger son texte, soit b) l'état de langue dont dispose le lecteur au moment de l'interpréter⁶³.

La dimension connotative, qui, comme nous le disions, comprend la métaphore et qui, en tissant des éventuels liens significatifs dans le réel pose, en général, un "comme si" hypothétique et possible, pourrait être décrite comme une sorte de soupe primordiale où réside la signification dans son état virtuel et à partir de laquelle, nécessairement, émerge la réalité actuelle de nos langues et de nos existences concrètes. En reprenant des idées développées dans le premier chapitre, disons que c'est justement la considération de cet aspect qui nous a conduit à voir une puissance performative dans les récits de fiction et dans les narrations littéraires. La dimension connotative, telle que nous l'avons décrite comme signification à l'état virtuel ou force performative en puissance, ne s'active pas à travers des procédures déterministes. Son activation, qui dépend d'une multiplicité de facteurs et de variables, reste en grande partie aléatoire, mais la condition nécessaire, bien que non suffisante, est l'initiative d'un interprétant, d'un lecteur. Celui-ci, se trouvant confronté à de nouvelles configurations du langage et de la signification, s'efforce justement d'interpréter, en doutant de la bonne direction prise par ses propres interprétations, en se trompant, en étant en syntonie ou en désaccord avec les propos tenus par le texte. C'est cette dynamique générale propre à l'explication de texte qui fonde la raison pour laquelle l'œuvre littéraire reste ouverte à un nombre illimité d'interprétations possibles. Comme nous l'avons soutenu dans le troisième chapitre en nous appuyant sur la pensée de Wittgenstein, l'activité interprétative suppose le doute, mais le fait de s'engager dans une telle activité dépend aussi, de manière contraignante, de la nature des signes auxquels nous sommes confrontés. Face à des signes tels que $3 + 3$ ou "la température est de 35 degrés", nous n'interprétons rien, car la compréhension de ces signes se situe à un niveau qui est proche de celui de la simple perception. Ce

⁶³ *Ibidem*, p. 129.

petit exemple est déjà suffisant, selon nous, pour démonter les thèses provocatrices de Stanley Fish un auteur auquel Citton fait référence à plusieurs reprises, et qui, de par sa notoriété, peut être considéré comme représentant emblématique d'une certaine tendance de pensée.

8. Terry Eagleton vs Stanley Fish

Dans un texte de 1980 devenu célèbre, *Is there a text in this class ?*⁶⁴, pour démontrer sa théorie, Fish part d'une expérience réelle vécue en tant que professeur de littérature. A la fin d'un cours, ayant écrit sur le tableau les noms de cinq linguistes l'un au-dessous de l'autre, il eut l'idée de garder l'inscription pour le cours successif et de la présenter comme s'il s'agissait d'un poème. Les noms évoquaient vaguement des symboles religieux et le cours portait sur la poésie religieuse anglaise du XVII^e siècle. Il proposa donc aux étudiants d'interpréter le "faux" poème et il obtint un bon nombre d'interprétations parfaitement plausibles. Aux yeux de Fish, cette expérience signifie essentiellement deux choses : que les textes définis comme littéraires n'ont rien de spécifique en soi qui puisse les distinguer des autres types de textes et que le fait de leur conférer le statut de textes littéraires repose uniquement sur le type d'attitude et de procédures qu'un certain cadre institutionnel a mis en place.

Sans partager l'extrémisme de ses thèses, Citton affirme qu'il « *serait bien dommage de liquider [la situation expérimentale proposée par Fish] comme relevant d'un simple sophisme* », car elle nous permet de saisir que « *la littéarité d'un texte est produite par le regard du lecteur (au moins autant que par l'intention de l'auteur)* »⁶⁵. Or, sur ce point en particulier nous ne suivons pas l'avis de Citton et cela pour plusieurs raisons. On pourrait commencer par observer que les théories de la réception avaient déjà illustré la manière dont le

⁶⁴ Stanley Fish, *Is There a Text in this Class, The Authority of Interpretive Communities*, Harvard UP, 1980, tr. it. C. Di Gerolamo, *C'è un testo in questa classe ? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Turin, Einaudi, 1987.

⁶⁵ Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, op. cit., p. 59.

regard du lecteur constitue une dimension constitutive de l'expérience littéraire et que donc la situation expérimentale proposée par Fish ne constitue qu'une confirmation à des théories bien consolidées et articulées. Le vrai problème réside toutefois dans le fait que ce que Fish entend affirmer en nous proposant l'histoire du "faux poème" va bien au-delà des thèses développées par les théories de la réception. C'est surtout la notion d'interprétation qui régit sa perspective de pensée qui nous semble très problématique. Fish épouse l'idée qu'il n'y a pas de faits dans le monde, mais uniquement des interprétations et que pour constituer les faits, et parmi eux le fait littérature, ce sont des "communautés interprétatives" qui établissent les normes programmant les individus appartenant à ces communautés, et qui donc les incitent à voir les choses d'une manière plutôt que d'une autre et, par conséquence, à faire ceci plutôt que cela.

Or, il ne s'agit pas de nier une évidence, à savoir le fait que notre rapport à la réalité s'inscrit, dans une large mesure, dans une pré-compréhension du monde qui est celle que nous recevons en héritage par la communauté sociale et culturelle où il nous est arrivé de naître. Cela est valable aussi, bien entendu, pour le phénomène littérature. Dans ce sens, nous partageons entièrement l'idée de Citton selon laquelle

Derrière l'expérience personnelle de la lecture (et de ses métamorphoses), il n'est pas besoin de creuser très loin pour trouver des conditionnements sociaux, qui nous poussent – ensemble – vers telle interprétation plutôt que vers telle autre. [...] La singularisation qui se joue dans mes pratiques de lecture est toujours à réinscrire dans le cadre des communautés interprétatives qui m'auront aligné sur tel ou tel mode de lecture et d'interprétation⁶⁶.

Mais cette idée est toutefois différente de celle qui affirme, comme Fish paraît le faire, que ce qu'on nomme littérature est *uniquement* le résultat d'une interprétation et que nos manières de lire et d'interpréter les textes résultent *uniquement* de l'exécution mécanique de pratiques inventées par la communauté interprétative à laquelle nous appartenons. Les critiques avancées par Terry Eagleton aux thèses de Fish nous semblent, à ce propos, très incisives et

⁶⁶ Y. Citton, article "Métamorphoses du cerveau lecteur en esprit d'interprétation", disponible sur le web à l'adresse: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-05-0006-001>.

convaincantes. Avec le style ironique qui lui est propre, Eagleton observe d'abord que le lecteur conçu par Fish, qui extrait du texte seulement ce que la communauté interprétative, dans ce cas l'institution littéraire, lui a dit de remarquer, ressemble à « *l'homme des Recherches Philosophiques de Wittgenstein, qui se passe de l'argent d'une main à l'autre et croit avoir fait une transaction économique*⁶⁷. » Fish décrit une situation où le lecteur individuel n'est qu'une fonction de la communauté interprétative. Tout fait est une interprétation, mais c'est la communauté qui interprète tandis que l'individu ne fait qu'appliquer l'interprétation communautaire.

Du point de vue de la communauté, observe Eagleton, tout dans le monde est une interprétation ; du point de vue de l'individu, par contre, rien ne semble l'être. Par ironie du sort, Fish voit de l'interprétation là où il n'y en a pas et il ne la voit pas là où elle se trouve⁶⁸.

Eagleton remarque aussi qu'une telle perspective, outre le fait de présenter une série de contradictions logiques, implique une vision totalement déterministe où il devient impossible de se demander d'où viennent nos croyances parce que la réponse serait déterminée par ces mêmes croyances. Nous ne pouvons pas réfléchir autour de nos préjugés parce que c'est grâce à eux que nous pensons⁶⁹.

Il nous semble effectivement que la logique déterministe et un peu myope de Fish n'arrive pas à expliquer comment se réalise le choix entre certaines œuvres plutôt que d'autres et comment certaines œuvres peuvent susciter, parfois, des interprétations collectives qui excèdent largement le code de lecture préétablie par l'institution littéraire ou alors des interprétations contrastantes à l'intérieur de la même communauté interprétative. La vision de Fish, ici en accord avec une tendance très répandue dans la pensée contemporaine, fait de l'interprétation et de la trace un absolu. Une telle vision ne perçoit que la suite, ininterrompue, des interprétants et quant aux traces, par contre, et n'en décèle plus aucune substance, ni aucun sujet, ni aucun objet ; l'individuation et la singularisation ne sont que des

⁶⁷ T. Eagleton, *The Event of Literature*, op. cit. p. 65.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 68.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 102.

instants transitoires entre la mort et la naissance d'autres interprétants et d'autres traces. Dans cette logique radicalement dé-substantialiste, la littérature est parmi les premiers "objets" à être dé-substantialisés : faite de mots, de langage et de traces, il semble logique d'en conclure que sa spécificité supposée ne repose sur aucun fondement et qu'elle n'a aucune finalité particulière sinon celle de faire circuler ces traces.

Nous ne suivons pas cette logique et nous pensons, par contre, en accord avec Eco et Citton, que l'œuvre littéraire est, en même temps, une structure et un événement, un fait et un acte, une relation entre deux pôles qui sont, tous deux, constitués-constituants, actifs-passifs, dans une interaction où les codes textuels et les codes du lecteur se croisent sans cesse ; l'œuvre n'existe pas sans l'actualisation d'un lecteur, mais cette activité n'est pas auto-déterminante. Pour introduire un terme de Simondon dans la définition de Eco, nous pourrions dire qu'*entre initiative de l'interprète et fidélité à l'œuvre existe un équilibre métastable*. Sans être totalement prescrite, l'activité interprétative agit à l'intérieur de certaines contraintes que la nature du texte impose, une nature déterminée, tout d'abord, par la technologie employée, laquelle programme, dans une large mesure, les modalités de codification, de transmission et de décodification de l'objet textuel. Comme nous l'avons soutenu au début de ce chapitre en signalant la différence entre le verbe "exister" et le verbe "consister", la littérature est une réalité qui *consiste* ; une réalité pour laquelle il n'y a pas ni fondation ultime ni définition assertive, mais une réalité tout de même. Les traits généraux indiqués par Eagleton et la notion de connotation, dans le sens que Citton confère à ce terme, sont des critères qui selon nous permettent de définir, sans pour autant poser de limites rigides, la spécificité de la réalité "littérature" et donc des études qui en font l'objet de leur travail et de leur pratique. Le fait de voir dans la connotation une caractéristique propre à la littérature a aussi l'avantage de nous faire comprendre dans quel sens l'œuvre reste ouverte, bien que dans le cadre de certaines contraintes, à une série illimitée d'interprétations possibles et, en même temps, dans quel sens les études littéraires constituent une énorme ressource sociale. Leur savoir a pour objet une activité qui se pratiquait, se pratique et se

pratiquera toujours, celle de la narration et de l'affabulation, qui est, en effet, la matière qui compose, dans une large mesure, le tissu social. Les ramifications de cette pratique se propagent à tous les niveaux et, en termes de mémoire et d'histoire, l'héritage est immense : il nous a été légué au long de millénaires et à travers l'apport de multiples civilisations. Il s'agit d'une réalité démesurée pour laquelle, plus que d'une définition précise, qui n'existe pas, nous avons besoin de critères d'orientation, lesquels ne peuvent qu'être publics, dans le sens aussi de partagés par une communauté interprétative, laquelle, à la différence de la communauté pensée par Fish, n'est pas la source de son propre objet d'étude car l'objet existe indépendamment d'elle. L'approche de cet objet, de cette réalité langagière qui exploite les potentialités connotatives de la langue, est d'emblée, selon les termes de Gadamer, expérience de l'altérité, et cela dans le sens concret du terme car la lecture signifie « *laisser qu'en moi s'ouvre une voix qui est en contraste avec moi sans qu'il y ait quelqu'un qui l'affirme "contre" moi*⁷⁰ ». Sans faire de l'autre et de l'altérité des notions métaphysiques, ce qui est certain, c'est que la voix du texte favorise une attitude interprétative qui remet en mouvement l'ordre des certitudes, des habitudes mentales, du partage catégoriel du sensible.

L'idée que nous venons d'énoncer reprend, en effet, la même perspective que celle défendue par Jacques Rancière ou par Yves Citton et que nous pouvons retrouver, dans des formulations différentes, chez plusieurs auteurs. Dans les termes de Citton, l'interprétation et la lecture littéraires sont une pratique qui active un processus de *reconfiguration* ou de *réagencement*, lequel agit aussi bien dans la dimension esthétique qu'au plan de l'éthique. C'est une pratique qui reconfigure nos perceptions de la réalité qui nous entoure et déstabilise le partage catégoriel habituel du sensible et qui, en conséquence, affecte fortement la façon dont le lecteur est amené à se percevoir lui-même⁷¹. A travers les mécanismes d'identification, d'immersion, d'imitation ou de transfert affectif que l'approche de la fiction littéraire engendre, le lecteur se remet en cause lui-même car il est forcé *de prendre une certaine distance face au système de valeurs hérité de manière*

⁷⁰ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, tr. it. *Verità e Metodo*, op. cit., p. 417.

⁷¹ Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, op. cit., cfr. p. 131-161.

passive de la communauté à laquelle il appartient. Parmi les multiples auteurs qui ont relevé cette portée éthique de l'expérience littéraire, on trouve aussi le philosophe de la science Hilary Putnam qui observe comment cette expérience « *amplifie notre répertoire conceptuel et perceptif en nous donnant ainsi des critères descriptifs que nous n'avions pas auparavant*⁷². »

Reconfiguration, réagencement, amplification, sont des processus cognitifs qui peuvent être associés à l'expérience artistique en général, mais il est aisé de comprendre que les formes expressives basées sur la parole et qui organisent leurs signes de manière narrative ont une capacité majeure d'affectation sur l'interprétant. Une notion qui peut contribuer à la description de ce type d'expérience est celle de *défamiliarisation* ou d'*étrangéisation* indiquée par Victor Chklovski⁷³. Comprise au sens large du terme, la notion de défamiliarisation indique un état d'étonnement face à la réalité, une surprise face à l'émergence d'une signification inattendue et possible. Or, c'est justement dans l'étonnement, l'émerveillement, que la pensée grecque ancienne voyait l'essence même du philosopher, c'est-à-dire de l'activité dédiée à la recherche du savoir. Pour Aristote et pour Platon avant lui, le *Thaumazein*, c'est-à-dire le fait de s'étonner, de s'émerveiller, est la vraie source de tout savoir. C'est ainsi que Platon, par l'intermédiaire de Socrate, exprime l'idée :

THÉÉTÈTE: Par les dieux, Socrate, je suis perdu d'étonnement quand je me demande ce que tout cela peut être, et il arrive qu'à le considérer, je me sente véritablement pris de vertige.

SOCRATE: Je vois, mon ami, que Théodore n'a pas mal deviné le caractère de ton esprit ; car c'est la vraie marque d'un philosophe que le sentiment d'étonnement que tu éprouves. La philosophie, en effet, n'a pas d'autre origine, et celui qui a fait d'Iris la fille de Thaumaz n'est pas, il me semble, un mauvais généalogiste⁷⁴.

Pour revenir à un lexique plus actuel et à l'idée de la littérature comme celle

⁷² H. Putnam, *Ethics without Ontology*, Harvard UP, 2005, tr. it. di Eddy Carli, *Etica senza ontologia*, Milan, Mondadori, 2005, p. 130.

⁷³ V. Chklovski, « L'art comme procédé », dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 76-97.

⁷⁴ Platon, *Théète*, 155d. Aristote, quant à lui, exprime la même idée dans la *Métaphysique* (982a) : « *c'est seulement en s'étonnant (dia to thaumazein) que les hommes se sont mis à philosopher.* »

d'une pratique capable d'agiter nos repères habituels, nous pouvons reprendre les mots de Eagleton :

La littérature, [écrit-il] comme toute forme de langage, intègre un monde en son sein, mais elle le fait d'une manière spécifique, propre à nous permettre d'aborder nos formes de vie et nos jeux de langage avec une vigilance et une attention plus grandes que d'habitude⁷⁵.

L'interaction littéraire, telle que nous l'avons découverte à travers Citton, exploite la dimension connotative de la langue et cela favorise, chez le lecteur/interprétant, une reconfiguration ou remise en question de ses repères esthétiques et éthiques, car le lecteur est amené à prendre une certaine distance face aux catégories passivement héritées. C'est dans ce type d'interaction langagière que réside la force critique, et donc le rôle éminemment politique, de la littérature et des études littéraires, c'est-à-dire dans cette capacité à mettre en mouvement un certain état du monde, une certaine perception de soi, pour les reconformer ou, éventuellement, pour les transformer. Malgré les profondes transformations sociales en cours touchant le champ "littérature" à différents niveaux, la relation aux textes littéraires et de fiction reste une pratique largement répandue au sein de la communauté humaine. Nous partageons donc entièrement la conviction de Citton selon laquelle

Les métamorphoses à venir de nos façons de lire sont à imaginer au sein d'un univers de lectures en expansion. Les vraies questions touchent moins à la quantité des textes lus qu'à la qualité de ces textes, ainsi qu'à la qualité de nos modes de lecture. Autant qu'apprendre à lire beaucoup et à lire vite, il est essentiel de promouvoir les conditions nécessaires à cultiver un esprit d'interprétation qui est au cœur de l'aventure humaine, telle qu'elle se déploie au fil des siècles. C'est dans les vacuoles ouvertes à l'interprétation (et protégées à cet effet) que se jouera l'orientation à venir des communautés humaines et de leurs formes de vie. Face aux pressions croissantes d'un "développement" productiviste désorienté, la revendication d'une réelle culture de l'interprétation relève de l'impératif de survie⁷⁶.

⁷⁵ T. Eagleton, *The Event of Literature*, op. cit., p. 101

⁷⁶ Y. Citton, « Métamorphoses du cerveau lecteur en esprit d'interprétation », art. cit.

8. Yves Citton et les bienfaits de la lecture en commun

Dans le bel ouvrage intitulé *Lire, interpréter, actualiser*, Citton nous montre de manière convaincante pourquoi un travail d'interprétation et de lecture en commun, et donc dans le cadre de l'école, constitue une grande ressource collective qu'il faut, aujourd'hui plus que jamais, préserver et promouvoir. A la différence de l'approche des textes réalisée en solitaire, chacun face à son livre, le travail collectif d'interprétation, tel qu'il peut avoir lieu dans le contexte public de l'école, favorise et enrichit « *les processus d'individuation symbolique qui permettent à chacun de constituer, de renforcer et de raffiner sa singularité [en développant ainsi] une acculturation commune s'enrichissant de façon conviviale des singularités qu'elle cultive*⁷⁷ ». Ce n'est qu'une vision étroite basée sur la logique de la rentabilité à court terme qui peut juger comme "improductives" les études littéraires. Tout comme les études de philosophie, les études littéraires sont à considérer comme « *le lieu commun d'une réflexion collective sur le modèle d'ensemble de la nature humaine que notre société se donne d'elle-même*⁷⁸ ». Ce lieu commun représente un *bien commun*, car il endosse la fonction d'une vraie *agora* où mûrissent des énergies innovantes et où se déploie une réflexion, essentielle pour la société avant même que la question de l'emploi ou celle de la productivité puissent être posées, et qui peut définir ce à quoi elle veut employer ses forces, en vue de quelles finalités et de quels buts.

En tant que pratique de réflexion et de lecture, écrit Citton, les études littéraires travaillent au cœur de ce qui "fait société", puisque les collectivités humaines peuvent se définir comme des collections de collections d'individus partageant une certaine lecture commune des choses singulières qui les entourent et les constituent⁷⁹.

Nous trouvant en totale syntonie avec cette conception de la littérature et des études littéraires, nous ne pouvons que considérer très valide et logiquement conséquente la pratique de l'interprétation que Citton propose à travers la notion de *lecture actualisante*. Une telle théorisation de l'approche des textes se fonde,

⁷⁷ Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, op. cit., p. 216-219.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 229.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 264.

avant tout, sur un donné empirique, c'est-à-dire le fait qu'« un texte littéraire ne continue à exister que pour autant qu'il "nous parle", et qu'il ne nous parle que "par rapport" à nos pertinences actuelles⁸⁰ ». À ce titre nous pouvons essayer d'imaginer les pensées d'un immigrant en lisant les aventures de Karl Rossman, le personnage de Kafka qui débarque en Amérique sans papiers, sans connaître la langue, sans aucune tutelle. Difficile de savoir quel effet interprétatif cette lecture pourrait susciter chez l'immigré, mais il est également difficile d'imaginer l'effet qu'elle pourrait avoir sur nous, si jamais le fantôme de Karl Rossman, à travers la lecture, commence à habiter dans nos esprits en tant qu'interlocuteur ou alors en tant que destin possible. En outre, sur la base de l'évidence empirique, Citton intègre en guise de soutien à ses *lectures actualisantes* l'apport théorique de plusieurs moments importants de la réflexion contemporaine, comme l'herméneutique de Gadamer ou la pensée philosophique de Gilbert Simondon et de Paolo Virno. Une possible définition de *lecture actualisante*, écrit-il, pourrait être celle-ci :

Une interprétation littéraire d'un texte ancien est actualisante dès lors que a) elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes de ce texte, b) afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, c) sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais d) en exploitant, lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques (leur langue, leur outillage mental, leurs situations socio-politiques) pour apporter un éclairage dépaysant sur le présent⁸¹.

Cette perspective n'est pas très éloignée, nous semble-t-il, de celle envisagée par Fredric Jameson, convaincu que la pratique interprétative est à concevoir comme une herméneutique politique, au sens large du terme,

capable de libérer les énergies logées dans les récits du passé, et orientée vers les potentialités futures du collectif. [...] Le rapport aux textes du passé, et la connaissance afférente qui en découle, dépend des intérêts révisables que nous tissons avec eux en vue du futur, et ne peut donc se figer dans un "fétichisme" culturel qui sanctuarise un ensemble d'œuvres sous le traits d'un

⁸⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁸¹ *Ibidem*, p. 265.

"canon" stabilisé⁸².

Malgré l'évidente similitude, la position de Citton diffère de celle de Jameson, non seulement par leurs références théoriques respectives, mais aussi en ce qu'elle est peut-être plus large. A la différence de la perspective plus nettement marxiste de Jameson, l'actualisation proposée par Citton ne prétend pas dire "le texte, c'est cela", mais "le texte peut nous dire quelque chose comme cela". La *lecture actualisante* n'exclut nullement la validité d'une approche des textes de type historique ; elle ne suppose aucune méthodologie technique en particulier, mais elle privilégie, sans refuser la forme monologique des cours magistraux, la dynamique dialogique de l'interaction. C'est l'interaction, en effet, qui, en favorisant une maïeutique, pousse à l'approfondissement argumentatif et à l'acceptation, au moins en principe, du postulat de l'égalité des intelligences. Une telle manière de concevoir l'interaction littéraire intègre le postulat sémiotique et phénoménologique selon lequel l'interprétant, le lecteur, est partie active dans le processus interprétatif. Sans nier, comme le disait Eco, l'action et les contraintes de l'*intentio operis*, l'*intentio lectoris* est à considérer comme un facteur également déterminant. La *lecture actualisante* intègre aussi l'idée que l'œuvre reste un objet ouvert à de multiples interprétations possibles et pense que les études littéraires, plus qu'un savoir définitif sur les textes, sont des lieux où l'on devrait produire non pas *une* méthode mais une attitude et une pratique interprétatives. C'est en cela que réside la portée sociale et politique de la littérature, aussi, et peut-être surtout, en termes d'émancipation collective. Dans cette perspective, nous dit Citton,

Les études littéraires apparaissent non seulement comme un lieu de vivification des textes hérités du passé, mais comme un opérateur de transduction dans le déploiement historique des formes de vie – c'est-à-dire comme un facteur d'individuation (personnelle et collective)⁸³.

Actualiser les textes du passé, lointain ou proche, ne signifie pas trahir l'objectivité des œuvres et leur cohérence interne, c'est au contraire une attitude

⁸² Olivier Quintyn, "Postface : L'inconscient politique et l'herméneutique marxiste de Fredric Jameson : contexte, opérations, usages" dans F. Jameson, *L'inconscient politique*, tr. fr. Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions Théoriques, 2012, p. 446.

⁸³ Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, op. cit., p. 278.

qui permet aux textes de fonctionner en tant qu'interlocuteurs et de nous interpeller au présent. Une telle conception de la pratique interprétative, en outre, sans récuser totalement la notion de classique et l'idée d'une unité transhistorique de la littérature, permet d'intégrer, dans son exercice, certaines approches critiques des études culturelles et post-coloniales, telles que nous les avons présentées plus haut.

C'est uniquement à la fin de cette première partie qu'il nous semble possible d'entamer la lecture de Calvino, c'es-à-dire après avoir exposé et montré le genre de questionnement que ses œuvres ont pu susciter. Nous avons conclu cette première partie en faisant référence à la *lecture actualisante* théorisée par Citton parce que la notion est effectivement capable de représenter l'activité concrète que nous avons menée et parce qu'elle synthétise assez bien les convictions et les positions théoriques défendues dans ces pages. Il s'agit maintenant de re-lire Calvino sur la base de tout ce qui précède et c'est ce que nous essaierons de faire en utilisant la figure du labyrinthe comme figure emblématique : le labyrinthe comme une sorte de chronotope, pour reprendre le terme forgé par Bakhtine, c'est-à-dire une dimension qui est à la fois temporelle et spatiale, et qui peut servir de cadre pour concentrer, à travers une seule image, l'ensemble de son œuvre. La figure du labyrinthe s'adapte à cette fonction d'autant mieux qu'elle présente un certain dualisme entre le sens positif du défi et le sens négatif de la perte de soi et de la défaite.

Deuxième partie

Les histoires d'Italo Calvino et les nôtres

CHAPITRE CINQ

Calvino et le labyrinthe : le défi et la défaite

La question de savoir comment justifier un travail de réflexion autour d'un auteur à qui ont été dédiés des milliers d'essais critiques c'est une question à laquelle il est impossible d'échapper. Plus qu'une question, il s'agit d'une injonction à répondre qui implique aussi, dans le contexte actuel, le questionnement plus général sur le sens ou la légitimité des études et de la critique littéraires. A vrai dire, c'est surtout pour essayer de répondre à ce genre de questions que nous avons cru utile de montrer, dans toute la première partie, le processus de pensées, de réflexions, d'approfondissements discursifs et théoriques que la lecture de Calvino a eu la force de déclencher. L'intérêt de cette exposition réside, plus que dans le contenu spécifique des idées que nous avons pu avancer, dans le fait de voir les effets phénoménologiques que l'activité interprétative et l'interlocution littéraire en tant que telles ont mis en acte. C'est en cela, il nous semble, qu'on peut trouver une réponse à la question de savoir pourquoi Calvino et pourquoi des études littéraires. Avec Calvino, en effet, nous avons un exemple clair de la manière dont, à partir d'une œuvre littéraire, peut se constituer toute une chaîne interprétative qui relie entre eux, dans la différence, plusieurs individus et comment ensuite les interprétations singulières peuvent se répercuter, directement ou indirectement, sur la manière collective de concevoir, interpréter ou envisager la réalité. C'est justement dans cette capacité à remettre en mouvement le sens que s'expriment la valeur et la légitimité des études littéraires,

et de toute discipline basée sur la pratique de la compréhension et de l'interprétation, distincte de la pratique épistémologique de l'explication telle qu'on la pratique dans les sciences naturelles.

Ce discours présente, certes, une certaine circularité, car on prétend démontrer la valeur de la chose par la chose elle-même, mais cette circularité n'est pas vicieuse, elle est structurelle et c'est la même circularité qui est à l'œuvre dans le cercle herméneutique et dans la pensée en général : pour être à même de penser, nous avons besoin de la pensée et de la parole des autres car c'est surtout grâce à la langue dont nous héritons que nous pouvons penser ; par rapport à la langue et à la pensée, chacun de nous est simultanément constitué/constituant. De ce processus, où nous sommes tous passifs et actifs en même temps, il n'existe pas de point source : le commencement absolu est inexprimable et impensable. Mais plutôt qu'à travers la figure plate du cercle, trop enfermée en elle-même, ce processus se représente mieux à travers la figure tridimensionnelle de la spirale, ouverte au développement et déployée dans le temps. Ainsi comme nous l'imaginons, cette spirale n'est pas l'équivalent figuratif d'une sorte d'esprit absolu hégélien ; il s'agit d'une figure qui peut schématiquement représenter la totalité de l'histoire humaine, mais dont la multiplicité des lignes divergentes ou convergentes qui la composent ne se laisse pas expliciter de manière linéaire. Ce qui est certain, c'est que la pratique interprétative a toujours constitué le principal moteur de son mouvement et que, de cette pratique, nous disposons d'une infinité de traces et de témoignages qui remontent assez loin dans le temps. De cette immense mémoire qui nous constitue, la littérature, en tant qu'ensemble de textes, de narrations, de fictions et de commentaires qui en découlent, est une dimension essentielle à travers laquelle l'homme a toujours imaginé et imaginera toujours les possibilités à venir de son être et de son monde. Malgré les transformations scientifiques ou technologiques, la conviction de Hannah Arendt selon laquelle « *le caractère révélateur de l'action [se manifeste toujours] comme faculté de produire des récits et de devenir historique qui, à eux deux, forment la source*

d'où jaillit le sens, l'intelligibilité, qui pénètre et illumine l'existence humaine¹ » reste valable. Cela a été vrai dans le passé et le sera dans le futur, sans ou avec l'institutionnalisation de la littérature comme forme du savoir qui, lorsqu'il existe, ne peut qu'être conçu que comme lieu public où se réalisent collectivement une réflexion et une pratique de l'interprétation, c'est-à-dire l'essence même de toute politique. La réflexion autour de ce genre de thématiques est aujourd'hui d'une actualité extrême et l'œuvre de Calvino, étant donné la spécificité de son parcours, nous offre un immense réservoir d'idées, de "pré-textes", pour remettre en mouvement le sens et pour nous interroger sur des questions centrales concernant notre époque.

Avant nous, les écrits de Calvino ont interpellé beaucoup d'auteurs et probablement en interpellent beaucoup d'autres à l'avenir, mais cette multiplicité de lectures, qui pourrait sembler une limite par rapport à la possibilité de découvrir des choses inconnues, a l'indéniable avantage de nous faire plonger dans une réflexion et un débat collectifs particulièrement vifs et ramifiés. Ce qui est certain, c'est que, en tenant compte de cet état de fait quant à la lecture de son œuvre, nous n'avons pas la prétention de proposer des approches critiques révolutionnaires. Encore moins présent, dans nos intentions, est le désir de vouloir trancher entre les formules diverses que la critique a employées pour situer son œuvre. Néoréalisme, réalisme féérique, conte philosophique, utopie, art combinatoire, récits hypothético-déductifs, nihilisme et pensée faible, néoplatonisme, aristotélisme, structuralisme, sémiologie, postmodernisme, sont autant d'étiquettes que la critique, selon les approches ou les textes analysés, a attribuées à Italo Calvino. Loin de les considérer comme inappropriées, nous les trouvons toutes également adéquates à saisir tel ou tel autre aspect de son œuvre, qui suit, en effet, plusieurs trajectoires². Un enseignement qu'il nous paraît opportun de suivre avant tout autre dans notre lecture est celui de Mario

¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, tr. fr. G. Fraider, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 403.

² La conviction que l'œuvre de Calvino peut favoriser plusieurs perspectives de lecture est partagée par un grand nombre de critiques, Mario Barenghi en particulier : *Italo Calvino, Le linee e i margini*, Bologne, Il Mulino, 2007.

Lavagetto, lorsqu'il nous dit que :

In realtà, di fronte a bibliografie tanto sterminate [...] non c'è che un'alternativa al silenzio: mettersi in strada con un'attrezzatura leggera, tale in ogni caso da non impedire di raggiungere il testo e di misurarsi con quello, cercandovi e trovandovi il più implacabile dispositivo di controllo³.

En terminant la première partie de ce travail, nous avons aussi exprimé notre syntonie avec le type d'approche des textes qu'Yves Citton indique comme *lecture actualisante*, une perspective au sujet de laquelle nous avons cru voir des analogies avec celle défendue par Fredric Jameson. Nous pouvons ajouter qu'il s'agit d'une approche qui n'est pas très éloignée non plus, nous semble-t-il, de la méthode didactique proposée par Romano Luperini dans les études littéraires, laquelle intègre la critique thématique défendue par Remo Ceserani avec une herméneutique matérialiste⁴. La difficulté majeure que la critique thématique rencontre est celle de préciser le sens qu'il faut attribuer à la notion de thème, qui est très floue et qui peut en effet renvoyer à la fois à la notion d'argument, de sujet, d'idée-guide, de symbole, de *topos* ou de *motif*. A ce propos, Luperini précise que le "thème" ne doit pas être confondu avec le *topos*, tel qu'Ernst Robert Curtius l'avait conçu, et qu'il faut le distinguer du *motif*, à entendre comme une unité sémantique plus petite qui s'articule à l'intérieur du *thème*, c'est-à-dire un organisme symbolique plus grand, d'où un ou plusieurs motifs acquièrent leurs sens. Comme déjà Citton l'avait précisé à propos des *lectures actualisantes*, Luperini affirme qu'une critique thématique ne doit pas faire abstraction de l'histoire. L'approche thématique peut se révéler avantageuse surtout d'un point de vue didactique, car si l'étude de la littérature ne doit pas éliminer la singularité de chaque texte, le passage d'un texte à un autre peut se réaliser en utilisant des parcours thématiques, sans que cela suscite l'oubli de la perspective historique. Il faut reconnaître, affirme Luperini, que la tendance à une approche moins technique ou philologique de la littérature mais davantage interdisciplinaire est désormais irréversible et que la critique thématique va à la rencontre de cette

³ M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Turin, Einaudi, 2005, p. 7.

⁴ R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Naples, Guida, 2008, p. 33-66.

tendance. En se référant à H. Weinrich⁵, en outre, Luperini souligne le fait que, si l'on considère les dynamiques de la mémoire et de l'oubli après la lecture d'un texte, on se rend compte que toute mnémotechnique se fonde sur une thématique et que l'approche thématique s'avère donc être une bonne stratégie pour permettre à la mémoire littéraire de lutter contre l'oubli. Défendre la critique thématique ne signifie pas, bien entendu, réduire la littérature à un simple support subsidiaire pour la documentation d'un thème. Luperini soutient l'idée, en partageant une conviction largement répandue, que la littérature présuppose, dans son statut épistémologique, la constante confrontation à l'Autre et que cela dépend aussi du fait que les études littéraires impliquent, dans leur activité, l'interdisciplinarité et le recours à d'autres champs épistémologiques, tels l'histoire, la psychanalyse, la philosophie, la sociologie. Luperini ajoute à cet égard que rendre effectives la confrontation et l'ouverture à l'Autre est toutefois le travail de traduction qui est présupposé dans toute approche textuelle, non seulement lorsqu'il s'agit de lire un auteur étranger mais aussi quand on actualise une œuvre du passé.

En essayant de définir ce qui, plus qu'une méthode interprétative rigidement déterminée, est l'attitude de lecture que nous avons suivie en voyageant à travers l'œuvre de Calvino, nous pourrions dire que cette lecture s'est réalisée dans une approche qui a été à la fois actualisante et thématique. Elle a été actualisante parce que nous avons été effectivement guidé par ce que Citton considère justement comme une évidence empirique, à savoir le fait qu'« *un texte littéraire ne continue à exister que pour autant qu'il "nous parle", et qu'il ne nous parle que par rapport à nos pertinences actuelles*⁶ ». L'approche a été aussi thématique, parce que les textes de Calvino, comme l'observait Luperini, "nous parlent" et continuent à rester en notre mémoire surtout sous la forme de thématiques, c'est-à-dire de questionnements profonds qui nous interpellent et qui nous poussent à réfléchir sur notre présent, en cherchant des réponses au-delà du contenu de ses écrits – et parfois même à leur rencontre. L'approche que nous venons de décrire,

⁵ H. Weinrich, *Memoria e letteratura*, dans U. M. Olivieri, *Le immagini della critica*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003, p. 73-82.

⁶ Nous reprenons ici des aspects développées dans le dernier chapitre de la première partie, don't la citation de Citton. Idem, *Lire, Interpréter, Actualiser*, op. cit., p. 26.

qui intègre en effet les théories de plusieurs écoles herméneutiques, semble totalement située du côté de ce que Eco synthétise avec l'expression de "*intentio lectoris*". En réalité, comme nous l'avons vu dans la première partie, l'activité du lecteur n'est pas en contraste, mais est au contraire occasionnée et rendue possible par "*l'intentio operis*", avec ses règles et ses contraintes⁷.

Alors que nous nous approchions des écrits de Calvino, nous terminions la première partie de cette étude sur l'idée que la figure du labyrinthe pouvait servir à caractériser l'ensemble de son œuvre. Tout lecteur de Calvino sait que cette hypothèse n'a rien d'original, étant donné la constante présence de cette figure dans ses textes, laquelle figure est, d'ailleurs, centrale dans la littérature et la pensée contemporaines. Mais au delà de la mise en scène et de la théorisation que Calvino en fait, et donc du labyrinthe utilisé en tant que *motif*, la figure peut valoir aussi en tant que *thème* et servir de cadre général où se tissent plusieurs dimensions interprétatives et plusieurs questionnements.

1. Le Self et le labyrinthe

Le mot labyrinthe est tellement complexe et chargé de sens qu'à son sujet existe une très vaste littérature. La complexité de la parole relève aussi du fait qu'elle se réfère à une figure qui peut être appréhendée à la fois en tant que symbole, que métaphore ou même qu'archétype. Sans nous perdre dans de longues réflexions, pour les finalités de notre discours nous trouvons particulièrement efficace la synthèse proposée par Umberto Eco⁸, qui distingue trois types de labyrinthes.

1) Le premier type est celui classique, comme par exemple le labyrinthe de Knossos, qui est « *unicursal* », c'est-à-dire qu'il prescrit un seul bon parcours. Dans ce genre de labyrinthe, comme nous dit le mythe, c'est un fil (le fil d'Ariane)

⁷ Voir sur ce point ici-même p. 217-221.

⁸ U. Eco, *Dall'albero al labirinto*, op. cit., p. 58-61.

que nous permet de nous orienter.

2) Le deuxième type est « *maniériste* » ou *Irrweg*, il est construit comme un arbre dont les branches bifurquent vers plusieurs directions, mais toutes, sauf une, aboutissent à une impasse. Dans un labyrinthe ainsi conçu, les erreurs de parcours peuvent être multiples et il faut à chaque fois reprendre le chemin.

3) Il y a enfin le troisième type de labyrinthe, dont le modèle est à concevoir comme un réseau ou à travers la métaphore du rhizome. Un tel labyrinthe ne se laisse pas représenter de manière linéaire car, à la différence des autres deux types, qui sont des lieux où l'on rentre et d'où l'on sort, celui-ci est extensible à l'infini et n'a ni "dehors" ni "dedans". Un labyrinthe de ce genre évolue en permanence, à travers les connexions créées par tous ceux qui le traversent, et cela signifie que pour le voyageur singulier, il n'y a jamais de vraie issue, la forme du labyrinthe changeant devant ses yeux. Pour s'y orienter, le voyageur ne peut que procéder à tâtons, par conjectures, et son point de vue ne lui permettra jamais de se représenter l'ensemble de la forme, dans la mesure où il ne peut l'observer que de l'intérieur.

Or, tandis que le premier et le deuxième types de labyrinthes constituent un défi pour la raison, le labyrinthe en réseau représente la défaite et la perte de soi, ou alors, dans le meilleur des cas, la condition d'un esprit qui ne voit que les détails et qui ne cherche plus d'issue, de vision d'ensemble ou de possibles synthèses, car il sait que le labyrinthe ne se laisse enfermer dans aucune mappe. C'est le cas, par exemple, du labyrinthe-prison d'*IF*, où Calvino enferme le comte de Montecristo dans le récit de *Ti con zero*. D'un point de vue symbolique, à travers ces différents types de labyrinthes, nous avons en effet deux attitudes face la vie et deux perspectives temporelles largement opposées : d'un côté l'élan de quelqu'un qui perçoit ce qui l'entoure en termes de questions et de défis et qui est projeté vers un dehors à venir, c'est-à-dire vers un futur imaginé meilleur ; de l'autre quelqu'un qui ne peut concevoir aucun dehors et aucun futur parce qu'il est plongé dans un présent où tout change continuellement et où toute prévision ou projection devient impossible. D'un côté, une attitude positive, optimiste,

dynamique et évolutive, de l'autre une attitude hésitante, pessimiste, engloutie dans la contingence des événements qui se succèdent et incapable de se tracer des parcours à suivre. C'est cette double dimension du labyrinthe, l'une positive et l'autre négative, qui est le plus à même, selon nous, de caractériser l'œuvre de Calvino. Cette double dimension signifie la présence constante d'un dualisme, d'une ambivalence, et parfois d'un contraste entre deux manières de regarder la réalité et de vivre dans le monde. Entre la possibilité de tracer des cartes, des mappes cognitives, et d'intervenir dans le cours de l'histoire d'une part, et l'inintelligibilité absolue du réel et donc l'inutilité de tout projet d'action de l'autre ; entre la possibilité d'un sens ou alors le chaos total, dominé par le hasard et la contingence. Deux pôles opposés qui agissent dialectiquement tout au long de l'œuvre de Calvino, mais qui peuvent être vus aussi, du moins en partie, comme les deux extrêmes d'un parcours diachronique, commencé avec enthousiasme, espoir et positivité pour s'achever dans un pessimisme de plus en plus accentué.

Chez Calvino, le labyrinthe est toujours métaphore ou allégorie du monde et non pas de la conscience, mais il s'agit d'une métaphore qui est double et qui peut servir pour représenter alternativement la possibilité ou l'impossibilité de lire la réalité et d'attribuer au monde un sens ou une cohérence possibles. A la différence de ce qu'affirme Giorgio Bertone, selon lequel « *il labirinto è (sempre stato) in Calvino, si sa, la figura del controllo e dell'addomesticamento del caos e del caso*⁹ », c'est surtout l'ambivalence, le côté positif et négatif du labyrinthe, qui caractérise à nos yeux son œuvre, et qui d'ailleurs rend encore plus riche l'éventail d'interrogations que ses écrits suscitent. Un argument intéressant à prendre en considération est celui de Mario Barenghi, lorsqu'il observe que :

il labirinto, non è affatto una figura originaria della "imagery" calviniana : è solo la degenerazione, la proliferazione patologica dell'intrico, che antecede sul piano logico e storico. [Selon Barenghi, la structure fondamentale chez Calvino n'est pas le labyrinthe, mais] il reticolo, l'intrico, il quale a sua volta

⁹ G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Turin, Einaudi, 1994, p. 146. En désaccord également sur ce point avec Bertone, nous pouvons citer Ulla Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni et postmoderni nell'opera di Calvino*, Rome, Bulzoni, 1996, p. 76.

è frutto dell'elaborazione intellettuale di un'attitudine percettiva¹⁰.

La figure qui résume l'ensemble de son œuvre serait donc plutôt celle de la mappe, à entendre en termes de projets et de programmes d'actions à suivre, car le vrai principe qui régit son parcours est l'idée d'une primauté du *faire* et de l'*agir* sur l'*être*, une idée héritée de Pavese et Vittorini, deux de ses grands maîtres, et par ailleurs titre qu'il attribua à son essai sur Pavese (*Pavese : essere e fare*), écrit en 1960. Le labyrinthe, selon Barengi, est la figure, négative, qui se trouve seulement à la fin du parcours et qui représente le manque de perspectives historiques.

Le labyrinthe, écrit-il encore, exprime « *lo smarrimento crescente circa la natura stessa del reale, un dubbio angoscioso che investe il proprio medesimo essere. Se soltanto nel "fare" l'uomo si realizza, è inevitabile che una paralisi operativa comporti una perdita d'identità*¹¹ ». Les considérations de Barengi, que nous partageons, nous semblent particulièrement intéressantes, surtout en ce qu'elles établissent un lien entre "projet" et "identité", conçue comme une construction qui se fait, en grande partie, à travers des programmes d'actions et la projection dans le futur. Sollicité par certains écrits de Calvino, nous avons dès lors dédié un chapitre entier au thème de l'identité et, avec l'aide de plusieurs auteurs (Arendt, Ricoeur, Citton, Stiegler, Simondon), nous avons vu que l'unité de la personne, son identité, est à concevoir comme une mise en intrigue, une narration, qui synthétise une mémoire passée (la mémoire propre à la personne et celle héritée de la communauté) pour pouvoir projeter et imaginer une vie possible demain. Nous avons vu aussi, dans une perspective sociologique (Sennett en particulier) et anthropologique (De Martino), que la totale flexibilité du monde du travail, avec l'instabilité générale des conditions de vie qui en dérive, jointe à la totale fluidification productive des objets culturels et matériels, sont des obstacles à la construction identitaire, car les possibilités d'imaginer le futur se réduisent profondément. Dans ce contexte, l'individu peut réagir en assumant une identité rigide et totalement enfermée sur elle-même, ou alors se laisser guider par un

¹⁰ M. Barengi, Italo Calvino, *Le linee e i margini*, op. cit., p. 43, 44.

¹¹ *Ibidem*, p. 47.

mouvement dont il ne comprend pas la logique, sur lequel il n'a aucune prise et qui paralyse toute imagination et programmation d'un possible. Une réalité vécue et perçue de cette manière est un labyrinthe sans issue, car face au chaos et à la contingence pure, l'individu est démuné, incapable de choisir un futur et impuissant à l'égard d'un devenir aléatoire. Comme Calvino l'écrit peu avant sa mort, dans une situation pareille, « *La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita* » (*Lezioni Americane*, S, I, 684)¹²

Barenghi a sûrement raison de souligner que cette vision du labyrinthe se situe à la fin du parcours calvinien, et nous pouvons ajouter que, dans ce parcours, la sortie ou l'abandon de l'histoire n'a pas la même légèreté qui caractérise la mouvance postmoderniste et ne signifie pas non plus un dépassement heureux, mais qu'il s'agit, bien au contraire, d'un résultat tragique. En réalité, comme nous l'avons déjà précisé, nous pensons au labyrinthe non pas uniquement comme figure "tragique", mais comme figure double, contenant un dualisme dialectique qui signifie parfois structure et instrument gnoseologique et parfois chaos et hasard. C'est dans ce sens, disions-nous, que, indépendamment de la mise en scène opérée par Calvino, le labyrinthe peut servir de fil rouge pour relier une série de noyaux problématiques qui sont centraux dans son œuvre et qui continuent à l'être aussi pour nous.

Nous pensons, par exemple, aux questions concernant le rôle de la narration et de la littérature, ou à la réflexion sur la fonction que peut avoir l'écriture et le texte singulier au sein de la *sémiosphère* dans laquelle nous sommes plongés, laquelle est de plus en plus caractérisée par les rythmes volatils des médias et de la production culturelle, thème qui cette fois renvoie aux questions, aujourd'hui

¹² L'œuvre complète de Calvino a été éditée par les éditions Mondadori dans la collection Meridiani, l'équivalent de La Pléiade. Cet ensemble est composé de six volumes dont trois de romans et récits, deux d'essais et d'articles et un volume de lettres. Sauf indication différente, c'est à cette édition que nous ferons dorénavant référence dans le texte avec les sigles RR I, II, III (*Romanzi e Racconti*), S I, II (*Saggi*), L (*Lettere*) suivis du numéro de la page. Pour une bibliographie chronologique de ses œuvres nous renvoyons à la section bibliographie.

encore plus cruciales, sur les processus d'individuation et de construction identitaire. Également centrale et actuelle est la réflexion sur la spécificité des nouvelles technologies informatiques et le bouleversement qu'elles produisent sur l'idée de texte et sur les instances que lui étaient associées, telle que, par exemple, la distinction entre auteur et lecteur, ou encore celle sur la nature de l'hypertexte, non seulement comme notion théorique, mais aussi comme réalité technologique, et sur les éventuels critères pour s'orienter en son sein. Ces types de questionnements s'articulent à plusieurs niveaux dans les écrits calviniens, à travers une connexion indissoluble entre les textes littéraires et les textes théoriques, et si dans la première partie de ce travail nous avons essayé de montrer les effets et les réflexions que la lecture de son œuvre a pu engendrer en nous, il s'agit maintenant de revenir à la source et de lire, dans les textes de Calvino, ce qui, formulé sous forme d'intrigues narratives ou de textes théoriques, nous a interpellé et a déclenché notre réflexion.

D'un point de vue strictement chronologique, mais aussi pour la nature des problématiques que nous avons indiquées, Calvino est notre contemporain, il nous parle à partir d'un monde qui est encore le nôtre. En lisant ses écrits, il est toutefois inévitable de constater l'inactualité de certaines formules ou de certaines réponses, qui se révèlent sans prise sur la réalité d'aujourd'hui. Mais ce constat est intéressant surtout dans la mesure où il nous oblige à actualiser les problématiques que Calvino soulève, à interroger notre présent et à observer, malgré l'étroite proximité temporelle, la profondeur du changement survenu. La sensation d'inactualité qu'on peut parfois éprouver, ne réduit donc en rien l'intérêt de son œuvre, mais est au contraire ce qui stimule de nouvelles interrogations. Seules trente années nous séparent de ses derniers écrits, et pourtant Calvino a vécu dans un monde qui était encore partagé en deux blocs par le mur de Berlin, qui n'avait pas vu l'effondrement du système politique italien, ni le tournant néoconservateur et néolibéral des sociétés occidentales ou les grandes vagues migratoires en Europe, et qui commençait à peine à voir la diffusion des ordinateurs, des téléphones portables et des paraboles. Son vécu se situe donc à la veille de ces grands phénomènes historiques, et dans ce sens Calvino n'appartient plus à notre

temps, mais ses écrits posent des questions au monde que nous avons construit depuis ces trente dernières années, et dont Calvino commençait à entrevoir de possibles évolutions, avec une alternance de fascination/espoir et de vision sombre et pessimiste. Ces questions sont particulièrement significatives aussi parce que, même en laissant de côté la valeur strictement littéraire de la manière dont elles sont formulées, elles proviennent d'un esprit qui a traversé et profondément vécu des passages historiques essentiels du XX^e siècle et constituent donc un témoignage important de notre Histoire récente.

2. Continuité et métamorphose : la politique

Calvino appartient à une génération qui a été formée par des expériences historiques déterminantes et pour laquelle l'engagement politique, au sens large du terme, constituait une dimension existentielle fondamentale. Dans une époque fortement marquée par les idéologies, être écrivain ou intellectuel était presque synonyme d'engagement et le parcours de Calvino est, dans ce sens, absolument emblématique. Après avoir participé à la Résistance et avoir milité dans le Parti Communiste jusqu'en 1957, Calvino a abandonné l'engagement direct, mais n'a jamais cessé de concevoir son activité comme essentiellement politique. Comme nous le confirment tous les témoignages et comme l'atteste d'ailleurs l'abondance de ses écrits, Calvino était hyperactif et particulièrement dévoué au travail. Ce dynamisme lui a permis de se dédier à plusieurs activités : à Turin, il dirige la prestigieuse maison d'édition Einaudi de 1955 à 1967 ; la même année il s'installe à Paris où, pendant treize ans, il tisse des liens profonds avec le milieu intellectuel et littéraire français ; il collabore, pendant toute sa vie, à plusieurs revues littéraires et il écrit régulièrement pour les plus importants journaux italiens. Au cours de cette activité très intense, partagée principalement entre deux pays, l'Italie et la France, qui à l'époque étaient extrêmement dynamiques et vives d'un point de vue culturel, la vie de Calvino, ainsi que celle d'une grande partie de sa génération, a été marquée par de profondes désillusions politiques : la désillusion

de l'après-guerre, lorsqu'il devint clair que la direction prise par la société n'avait rien à voir avec celle rêvée pendant la Résistance, la désillusion pour le socialisme réel, l'abandon du militantisme politique, une certaine prise de distance par rapport aux idéologies et aux partis classiques, la perte de confiance dans l'histoire. Tous les facteurs que nous venons d'énumérer ont profondément marqué le parcours vital de Calvino et ils se reflètent dans la transformation récurrente des perspectives narratives et théoriques qui caractérise l'ensemble de son œuvre. Il y a en effet plusieurs "Calvino", mais il existe toutefois un fil conducteur qui nous permet de voir les différentes expressions de cette hétérogénéité comme autant de réponses, ou plutôt tentatives de réponse, à un seul genre de questionnement face au monde, dérivant aussi d'une attitude éthique et gnoséologique qui a été constante. Ce fil conducteur est constitué par l'exigence de redonner un sens à l'expérience en traçant des mappes possibles du monde, par une idée de l'écriture comme étant un acte politique et social, par une forte volonté rationalisante et une confiance dans l'usage et l'exercice de la raison. En conséquence de son vécu historique, cette dimension politique, au sens profond du terme, est toujours présente chez Calvino et comme Mario Barenghi l'observe à juste titre en se référant à sa biographie « *scordarselo sarebbe un errore critico imperdonabile*¹³ ».

Aux yeux de Calvino, l'écriture, conçue comme pratique et travail, a un sens seulement si elle s'insère dans une dimension collective, si les mots qu'elle aligne contribuent à créer de la signification et offrent de possibles solutions aux problèmes posés par l'Histoire. Il s'agit d'une conviction profonde qui reste constante même après la phase de l'engagement politique direct. Dans une interview particulièrement significative accordée à Daniele Del Giudice en 1978, Calvino reconnaît appartenir « *all'ultima generazione che ha creduto in un disegno di letteratura inserito in un disegno di società. E l'uno e l'altro sono saltati in aria.* ». Mais il affirme aussi que son attitude n'a pas changé et qu'il continue à vivre en croyant que :

¹³ M. Barenghi, *Italo Calvino. Le linee e i margini*, op. cit., p. 9.

Ciò che scrivo devo giustificarlo, anche di fronte a me stesso, con qualcosa non solo individuale. [...] Il mio mondo fantastico mi sembrava non abbastanza importante per giustificarsi in sé. Ci voleva un quadro generale. Non per niente ho passato molti anni della mia giovinezza rodendomi il fegato su quella quadratura del cerchio che era vivere le ragioni della letteratura e del comunismo insieme. Un falso problema. Ma sempre meglio che nessun problema, perché scrivere ha senso solo se si ha di fronte un problema da risolvere » (Situazione 1978, S, II, 2828-9).

Les éléments que nous venons de voir relativisent considérablement les lectures qui font du dernier Calvino un disciple du postmodernisme, et cela malgré la présence dans ses écrits de certaines thématiques ou de certaines approches narratives qui sont typiques de la mouvance postmoderne. Même dans ses dernières réflexions, comme nous les lisons dans les *Lezioni americane*, la littérature est toujours considérée « *come ricerca di conoscenza* » (S, I, 653) et comme un fait politique. A ce propos, certaines considérations de Marco Belpoliti, nous semblent très pertinentes :

Calvino non è stato uno scrittore politico; tuttavia è innegabile che con la politica la sua vita di scrittore e di intellettuale abbia sempre mantenuto un solido legame. Non c'è un solo racconto o saggio che prescindano infatti dal contesto sociale e politico in cui è stato scritto; e questo non solo negli anni Cinquanta, quando lo scrittore militava nel Partito comunista, ma anche in seguito, quando prese sempre più distanza dalla politica attiva. Fare di Calvino il campione di un'idea di letteratura dedita puramente a se stessa, una letteratura metaletteraria, non è solo arbitrario, ma anche sbagliato. Calvino scrittore postmoderno, post-ideologico, è un'invenzione della critica, perché, nonostante i dubbi, le esitazioni e persino le ripulse, egli resta legato a un'idea di letteratura che dialoga con la società in cui nasce e prospera, e non può fare a meno di pensare, con gli strumenti che gli sono propri – la fantasia e l'immaginazione –, a una società umana più giusta¹⁴.

Si le terme "postmoderne" semble inapproprié, il est vrai aussi qu'aucune étiquette ne peut caractériser l'ensemble de sa production. Et cela non seulement à cause de son évolution et de la pluralité des registres utilisés dans ses écrits – romans, récits, fables, essais, critique littéraire et même quelques textes de théâtre –, mais aussi en raison de la constante présence d'un jeu dialectique entre couples opposés qui, selon plusieurs critiques, constitue la structure profonde de sa

¹⁴ M. Belpoliti, *Settanta*, Turin, Einaudi, 2001, p. 106.

narration¹⁵ ; un dualisme que ses récits mettent en scène de plusieurs manières, comme contraste entre être et devenir, entre sujet et objet, monde et vie, nature et culture, ville et campagne, action et contemplation, homme et femme. Comme nous l'avons suggéré, il est possible de relier tous ces dualismes opposés à travers la figure du labyrinthe, car c'est la figure qui à nos yeux représente l'opposition "maîtresse", le dualisme majeur, c'est-à-dire celui entre le sens et un minimum d'ordre d'un côté, et le chaos total de l'autre. Selon une lecture plus psychanalytique, et peut-être trop réductive, Andrea Battistini explique ce dualisme structurel en disant que, pour échapper à la sensation « *d'agoraphobie* » suscitée par le désordre du monde et par la foule de signes contradictoires, Calvino construit des symétries, des modèles, des structures narratives géométriques et déductives, mais l'expédient ne dure pas car, enfermé dans le modèle, c'est le sentiment de « *claustrophobie* », également insupportable, qui s'en vient le saisir¹⁶. Battistini, en réalité, ne fait que reprendre et absolutiser les mots contenus dans un article de 1969, publié dans la revue *Il Caffè*, où Calvino, en parlant de lui-même, répond à la discussion suscitée par son texte *Cibernetica e fantasmî*. Dans cet article il écrit, en effet, que « *agorafobia e claustrofobia hanno continuato a disputarsi la mia anima* », mais il continue la phrase en disant que depuis l'écriture de *Cibernetica*

« non mi sono mai più sorpreso a pensare a un universo finito e numerabile (idea più che errata, infernale) e l'analisi del processo combinatorio mi è apparsa solo come un metodo tanto più necessario in quanto mai esaustivo per addentrarci nello sterminato intrico del possibile » (*La macchina spasmodica*, S, I, 252-53).

Le doute que suscite en nous la lecture de Battistini est donc que la dynamique qui pousse Calvino à multiplier les approches et les expériences narratives nous semble être motivée non pas – ou du moins pas seulement – par le

¹⁵ Le premier à avoir souligné la présence de ce dualisme a été probablement Alberto Asor Rosa ("Calvino dal sogno alla realtà" dans « Mondo Operaio », XI, mars-avril 1958, p. 6) suivi par un grand nombre de critiques, tels que par exemple Guido Almansi ("Il mondo binario di Calvino", dans « Paragone », août 1971, n.258, p. 95-110) ; Andrea Battistini ("Ménage à trois : Scienza, arte combinatoria e mosaico della scrittura", dans « La nuova civiltà delle macchine », Rome, ERI, n. 1, 1987) ; Nicola Turi (*L'identità negata*, Florence, SEF, 2003, p. 15-16)

¹⁶ A. Battistini, "Ménage à trois : Scienza, arte combinatoria e mosaico della scrittura", op. cit., p. 16.

sentiment d'enfermement causé par le modèle que la raison a construit, mais par la conscience que le modèle ou la mappe ainsi élaborés se révèlent inadéquats à représenter la réalité et qu'il faut donc chercher de nouvelles voies.

Tous les éléments que nous avons pris en considération, à savoir l'ampleur et l'évolution interne de son œuvre, la pluralité des genres littéraires, la dynamique de ses récits, la connexion profonde entre textes littéraires et textes théoriques, sont des facteurs qui empêchent l'utilisation d'une seule étiquette pour classer l'écrivain Italo Calvino et qui rendent la tâche de l'activité critique effectivement assez laborieuse. D'autre part, ces mêmes facteurs permettent des lectures multiples de ses écrits et expliquent le fait qu'il soit cité pour cautionner des perspectives de pensée totalement opposées. Tout cela est davantage encore corroboré par la variabilité et les profonds changements qui sont présents dans son œuvre, et que Calvino lui-même, à travers les mots du Lecteur de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, indique comme un trait caractéristique de sa propre poétique :

Ecco dunque ora sei pronto ad attaccare le prime righe della prima pagina. Ti prepari a riconoscere l'inconfondibile accento dell'autore. Non lo riconosci affatto. Ma, a pensarci bene, chi ha detto che questo autore ha un accento inconfondibile? Anzi, si sa che è un autore che cambia molto da libro a libro. E proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui (RR, II, 619).

Un autre élément qui s'ajoute à cette complexité interprétative est le fait que nous pouvons utiliser, pour Calvino, l'appellatif d'*écrivain-critique* ou *critique-écrivain* introduit par Todorov¹⁷. Le mélange entre textes narratifs et textes théoriques ou critiques est, en effet, une constante, mais sur l'effective correspondance entre les deux c'est Calvino lui-même qui prévient ses lecteurs et leur conseille de

non sopravvalutare la mia "coscienza critica". [...] La poetica di un autore si deve ricavare a posteriori dalle sue opere, cioè da quello che è riuscito veramente a "fare" ; le dichiarazioni d'intenzioni documentano solo delle

¹⁷T. Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984. Todorov reprend, en effet, des thèses exposées par Barthes en 1966 dans *Critique et Vérité*. La disparition de la frontière entre l'écrivain et le critique est aussi analysée, bien que dans une perspective différente, par Pierre Bourdieu. Voir, en particulier, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998, p. 395-397.

opzioni che in un dato momento uno fa sue volontariamente tra le varie possibilità che gli sono offerte dal ventaglio delle posizioni intellettuali, politico-letterarie etc.¹⁸ (L, 1509-1510).

Les textes autocritiques, les déclarations programmatiques ou poétiques, les essais théoriques constituent sûrement une référence essentielle, mais plus qu'à nous offrir une clé univoque de lecture de ses textes, ce grand nombre d'écrits théoriques et autocritiques sert à nous montrer qu'au-delà de la variabilité des formes, le parcours littéraire de Calvino est bien marqué par des fils conducteurs, par une continuité organique, par une pratique et une idée de l'écriture conçues essentiellement comme une forme d'engagement éthique et politique. Malgré cette continuité, c'est un fait indéniable que son œuvre se déploie en plusieurs directions et que, dans la masse de travaux qui lui sont consacrés, les lectures et les critiques divergent assez sensiblement. Il y a toutefois un point sur lequel le consensus est presque unanime depuis au moins une quarantaine d'années : Calvino est considéré comme l'un des écrivains les plus importants de la littérature italienne de la deuxième moitié du XX^e siècle et un classique de la littérature contemporaine. Précisons, entre parenthèses, que la notion de "classique", en soi très problématique, est utilisée ici dans le but uniquement descriptif, comme simple constat du crédit que la communauté littéraire italienne et internationale attribue à son œuvre. Pour une analyse critique de la notion, nous renvoyons toutefois au dernier chapitre de la première partie, où le thème, associé à celui de la valeur et du canon, est traité en prenant en considération deux approches distinctes, à savoir la réflexion herméneutique (Gadamer, Jauss, Ricœur) et la perspective des *Cultural Studies*¹⁹.

Si les critiques qui nient ouvertement la valeur de son œuvre sont rares²⁰,

¹⁸ C'est en commentant très positivement, dans une lettre adressée à Goffredo Fofi en 1984, un travail que Mario Barenghi lui avait dédié que Calvino invite ses lecteurs à ce genre de précautions.

¹⁹ Voir ce point ici-même p. 207-210.

²⁰ Parmi les auteurs à s'être exprimés dans ce sens, il y a aussi des figures importantes du panorama culturel italien tels que Giovanni Raboni, Cesare Garboli, Alfonso Berardinelli. Un vif débat sur la "valeur" Calvino a eu lieu dernièrement en Italie, à la suite de la publication d'un essai de Carla Benedetti (*Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Turin, Bollati Boringhieri, 1998).

parmi ceux qui reconnaissent la qualité de ses écrits il y a cependant des auteurs importants qui voient dans la qualité de son écriture une sorte d'artifice sans âme, une volonté opportuniste de plaire à la critique. Franco Fortini, par exemple, qui était pourtant son ami, écrivait dans un épigramme de 1959 « *Cinico bimbo va Calvino incolume*²¹ ». Le ton polémique et l'adjectif de "cynique" s'adressent ici à la fourberie de l'auteur, à son désir de toujours gagner et à sa stratégie de changer continuellement en se reniant lui-même à chaque fois. Cesare Pavese, tout en reconnaissant le talent de Calvino, avait en quelque sorte ouvert la voie à ce genre de critique, en le désignant comme « *scoiattolo della penna* ».

Il faut dire que c'est en partie Calvino lui-même qui contribue à renforcer cette image et les mots que prononce le personnage de l'Écrivain dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sont, dans ce sens, assurément significatifs :

Se la mia figura parte in tutte le direzioni e si sdoppia su tutti gli spigoli è per scoraggiare quelli che vogliono inseguirmi. Sono un uomo con molti nemici a cui devo continuamente sfuggire. Se credono di raggiungermi colpiranno soltanto una superficie di vetro su cui appare e si dilegua un riflesso tra i tanti della mia ubiqua presenza. Sono anche un uomo che perseguita i suoi numerosi nemici incombendo su di loro e avanzando a falangi inesorabili e tagliando loro la strada da qualsiasi parte si voltino. In un mondo catoptico anche i nemici possono credere che mi stanno accerchiando da ogni lato, ma io solo conosco la disposizione degli specchi, e posso rendermi inafferrabile, mentre loro finiscono per urtarsi e abbrancarsi a vicenda (*RR*, II, 771)

Une position similaire à celle de Fortini a été soutenue plus récemment par Romano Luperini²². L'équilibre savant que Calvino imprime à son écriture est un fait indéniable, mais c'est le résultat, selon Luperini, d'un calcul opportuniste, Calvino ayant, depuis son premier livre, consacré tous ses efforts à gagner sa place au sein des quelques écrivains que l'académie salue en tant que maîtres de la littérature mondiale. Son transformisme, plus que par le besoin de rechercher de nouvelles solutions, serait donc surtout motivé par la décision de suivre le courant

²¹ F. Fortini, *Saggi e epigrammi*, Milan, Meridiani Mondadori, 2003, p. 840. L'amitié entre Fortini et Calvino ne s'interrompt jamais, mais au fil du temps, leurs visions sur la littérature et sur l'engagement politique s'étaient profondément éloignées. On peut comprendre la nature de deux visions théoriques en lisant l'intéressant et constant échange épistolaire entre ces deux écrivains et publié dans le volume *Lettere 1940-1985* de l'œuvre complète de Calvino.

²² R. Luperini, *La fine del postmoderno*, op. cit., p. 74.

et d'aller à la rencontre du goût et de la sensibilité dominants. Bien qu'affichant une attitude critique, Fortini d'un côté et Luperini de l'autre ne manquent pas de reconnaître la qualité de son écriture, la maestria avec laquelle il donne forme à la langue. C'est d'ailleurs cette "excessive" perfection de son écriture, destinée à garantir la faveur de l'académie et à faire rentrer ses œuvres dans les programmes d'études, que Luperini considère artificieuse. Sur la qualité de son écriture, le consensus est effectivement unanime et il faut admettre qu'il est vraiment difficile, en lisant Calvino, de ne pas être frappé par la beauté, l'équilibre ou la force incisive de certaines phrases, qui semblent faites pour être utilisées comme citations – ce qui en effet se produit souvent avec ses textes.

3. La langue, le dialecte, la culture collective, le cinéma

En ce qui concerne la spécificité de la langue calvinienne, les analyses approfondies de Vincenzo Mengaldo constituent assurément une référence importante, et ce critique n'hésite pas à affirmer que, s'il est possible d'émettre parfois des réserves sur le Calvino narrateur, sur le plan de la prose, sa plume est sans doute la plus riche et la plus harmonieuse que l'Italie ait connue dans la deuxième moitié du XX^e siècle²³.

Si l'on s'en réfère aux termes de *dispositio*, *elocutio* et *inventio* dont la rhétorique classique disposait pour distinguer trois plans descriptifs du discours, c'est surtout au niveau de la *dispositio* que l'écriture de Calvino doit être prise en considération, c'est-à-dire au niveau de la syntaxe et de la construction essentiellement parataxique qu'il privilégie. La critique souligne en effet, de manière chorale, comment la beauté de la langue calvinienne réside principalement dans la cohésion et l'articulation des phrases. La centralité de ce niveau est d'ailleurs revendiquée par Calvino lui-même, comme nous le lisons

²³ Voir P. V. Mengaldo, « La lingua dello scrittore », dans *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale, Firenze, 26-28 febbraio 1987*, Milan, Garzanti, 1988, et Idem, « Aspetti della lingua di Calvino », dans *La tradizione del Novecento*, Turin, Einaudi, 1991.

dans certains de ses écrits théoriques et dans plusieurs de ses déclarations. En ce qui concerne l'*inventio* et le rôle de l'inspiration et de la spontanéité, Calvino y répond au cours d'une interview réalisée par Maria Corti l'année même de sa mort. A une question concernant le processus créatif, il explique que dans la création

L'importante è la spontaneità come impressione che l'opera trasmette, ma a questo risultato non è detto che si arrivi usando la spontaneità come mezzo : in molti casi è solo una elaborazione paziente che permette di arrivare alla soluzione più felice e apparentemente "spontanea"²⁴.

Plus que l'inspiration, Calvino privilégie la construction laborieuse et méditée, une sensibilité qui trouvera dans le structuralisme et la sémiotique un vaste répertoire d'instruments théoriques, et qui se traduira concrètement dans le profond intérêt pour l'art combinatoire et dans l'adhésion aux expériences artistiques de l'OULIPO. Quant à l'*elocutio*, le programme linguistique de Calvino est très loin de celui de Pasolini, qui voulait la conservation des traditions dialectales, mais s'éloigne aussi de la langue moyenne et plutôt plate d'un écrivain comme Moravia. Mengaldo a en effet parfaitement montré la résistance de Calvino à l'usage du dialecte, l'utilisation discrète et modérée de quelques formes isolées qui caractérise déjà ses premiers écrits. Les dialectes sont pour Calvino une source vitale, mais se limiter à l'horizon dialectal signifie s'enfermer dans un particularisme sans issue. La langue littéraire, écrit-il,

non deve annullarsi in essi, né scimmiostrarli per gioco. Lo scrittore deve [...] costruirsi una lingua la più complessa e funzionale possibile per il proprio tempo : non fotografare con compiacenza i dialetti, che sono sì pieni di sapore e vigore e saggezza, ma anche d'offese sopportate, di limitazioni imposte, d'abitudini di cui non ci si sa scrollare (Il midollo del leone, S, I, 18).

Contre la position de Pasolini à propos du dialecte, Calvino s'exprime

²⁴ Italo Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, Milan, Mondadori, 2012, p. 654.

directement ou indirectement, en plusieurs occasions²⁵, mais c'est probablement dans un texte de 1976 que ses idées émergent avec la plus grande clarté. Dans ce texte, écrit pour répondre à une enquête sur la langue lancée par la revue *La Fiera letteraria*, Calvino affirme, après Gadda, que les dialectes gardent vitalité et force si dans leur lexique peuvent s'exprimer des pratiques locales – agricoles, artisanales ou culinaires – dont la terminologie n'a pas d'équivalent dans la langue nationale. Mais aujourd'hui, observe-t-il, cela n'est plus le cas, car ces pratiques locales sont en train de mourir et les dialectes sont donc tributaires d'une langue technique, expression du nouveau contexte social, à laquelle ils se limitent à ajouter des désinences. La célébration du dialecte à la manière de Pasolini est le signe, selon Calvino, d'une attitude nostalgique et d'une conception mythique de la culture populaire qui ne correspond plus à la réalité du moment. (*Dialetto*, S, II, 2815). Il est peut-être utile de rappeler à ce propos que la question de la langue a toujours eu une dimension spécifique en Italie, profondément marquée par des problématiques sociales et par une nette fracture de classe entre les dialectes et une langue italienne accessible à une minorité restreinte. La situation est aujourd'hui différente, mais surtout dans la période d'après guerre et jusqu'aux années 60 et 70, la question de la langue, comme problème social et politique, était au centre du débat culturel et littéraire. Déjà dans les années 50, même s'il se déploie encore dans le cadre de la terminologie marxiste et des directives culturelles du parti communiste, Calvino est conscient que la migration du sud vers le nord et la transformation sociale allaient déterminer la fin des vieilles cultures locales et qu'il fallait travailler pour fonder une tradition linguistique italienne en dehors de la dominante toscane. Avantage par la pratique du journalisme, souvent comme "envoyé à l'étranger", et par le genre d'écriture que cette pratique imposait, Calvino cultive la conviction que la langue capable de fonctionner comme une arme gnoséologique et d'atteindre les masses est celle

²⁵ Voir, en particulier, « L'italiano, una lingua tra le altre lingue » (S, I, 146), publié dans la revue *Rinascita* en 1965. Ce texte s'insère dans un débat sur la langue auquel participèrent, parmi d'autres, Sereni, Vittorini et Fortini. Le débat avait été suscité par une conférence de Pasolini contre l'italien technologique, c'est-à-dire contre « *la lingua della produzione e del consumo* », et dont *Rinascita* avait publié le texte l'année précédente.

d'une prose rapide, didascalique, didactique, avec une syntaxe fluide et vivace. Comme nous pouvons le déduire en lisant certains de ses premiers écrits, cette conviction fut aussi renforcée en observant ce que le cinéma néoréaliste avait pu réaliser. Dans un article de 1949 intitulé *Letteratura, città aperta ?* (S, I, 1488-91), Calvino observe, en effet, qu'à travers le cinéma néoréaliste, « *l'Italia è riarrivata a esprimere un linguaggio mondiale e pure schiettamente suo* », mais il constate aussi que

se si paragona il panorama del nostro cinema oggi a quello della nostra letteratura, viene da chiedersi il perché del divario che si nota, non nel valore delle singole opere e persone, ma nel clima generale, e ci prende un istintivo rimpianto, quasi un'invidia, come di un'occasione già persa o che si sta ogni giorno di più sprecando.

Le lien entre cinéma et littérature est pourtant étroit, affirme-t-il, car le cinéma néoréaliste se nourrit « *del lavoro di generazioni di letterati ed è un fatto letterario anch'esso* », mais tandis que « *il cinema è necessariamente legato alle masse, la letteratura è sempre più incerta sul "per chi scrivere"* », et si celui qui opère dans le cinéma a conscience du sens et de la valeur de son travail, l'écrivain est de plus en plus enfermé dans son coin : « *a lui resta, e spesso basta, la "crisi"* ». Le cinéma néoréaliste, en évitant le particularisme dialectal, a créé un langage universel qui est en même temps une expression profonde de la culture italienne ; il a été capable de s'opposer à l'ennemi du faux cosmopolitisme américain et de souder la tradition intellectuelle avec la culture populaire. Selon Calvino, c'est donc sur cette voie que la littérature doit s'engager si elle veut combattre contre le colonialisme culturel, un ennemi qui a le visage du « *Reader's Digest tradotto in italiano, della volgarizzazione mistificata, della banalizzazione dello scibile* ».

Ce bref article paru dans la revue *Rinascita* nous donne des indications précieuses pour comprendre le genre de considérations qui étaient à la base des idées de Calvino sur la langue et nous montre que même cette question a une dimension fortement politique. Mais si nous nous sommes attardé sur ce texte c'est aussi pour une autre raison. Écrit il y a presque 70 ans, il soulève le thème de la "crise" de la littérature en indiquant des symptômes qui sont pratiquement

identiques à ceux que nous avons longuement traités dans la première partie de ce travail, à savoir une situation de crise qui n'est pas à concevoir comme manque d'œuvres ou d'auteurs de valeur, mais plutôt en termes d'atmosphère, de "climat" selon les mots de Calvino, de fragmentation du champ littéraire, d'enfermement et d'isolement, souvent auto-compatissant, des écrivains. Notre situation actuelle est certes très différente de celle des années 50, mais il reste toutefois significatif de constater la surprenante résistance d'un malade – la littérature –, qui persiste à être entre la vie et la mort depuis si longtemps. La lucidité de Calvino lui permet de prononcer un diagnostic que nous considérons comme correct, mais c'est surtout l'évolution des thérapies qu'il propose dans les différentes phases de son activité qui attirent notre attention. Nous nous demandons, en effet, s'il n'achève pas son œuvre en cédant à cet enfermement autoréférentiel qu'au début de sa carrière il classait parmi les symptômes de la maladie. Ce qui est certain, c'est que dans l'enthousiasme militant des années d'après-guerre, encouragé aussi par la force expressive du cinéma néoréaliste, Calvino est alors convaincu que la sortie de la crise est possible et que la thérapie consiste principalement dans la construction d'une langue ayant les caractéristiques que nous avons indiquées plus haut. Une conviction qui, malgré la métamorphose des modèles narratifs, restera pour ainsi dire constante dans toute sa production. Le refus du particularisme dialectal, accompagné par la nécessité d'employer une langue accessible au grand public, le pousse à faire un large usage de formes hybrides, dérivées de l'italien régional et quotidien, en dosant prudemment la dimension de l'*elocutio*, du lexique recherché, et en donnant une extrême importance à la syntaxe et à la précision. Comme Mengaldo l'observe, l'usage abondant des adjectifs n'est pas un choix dû uniquement à l'élégance stylistique, mais à un désir suprême de précision : une chose n'est jamais seulement A, mais aussi B, et C, et souvent D. C'est dans la même logique qu'il faut interpréter, selon Mengaldo, la haute fréquence, dans ses écrits, des expressions visant à ajouter des précisions, telles que : *anzi, ma anche, e nello stesso tempo, e insieme, d'altra parte, etc*²⁶.

²⁶ P. V. Mengaldo, « La lingua dello scrittore », dans *Italo Calvino. Atti del Convegno*

On ne peut que partager les considérations de Mengaldo : le désir de précision est, en effet, une pulsion profonde chez Calvino, qui dérive de son tempérament, mais qui est aussi motivée par des raisons d'ordre politique sur le statut de la langue et sur le rôle de l'écriture. Les déclarations de Calvino dans ce sens sont d'ailleurs multiples.

Il mio ideale linguistico, écrit-il en 1965, è un italiano che sia il più possibile "concreto" e il più possibile "preciso". Il nemico da battere è la tendenza a usare espressioni astratte e generiche » (*L'italiano, una lingua tra le altre lingue*, S, I, 153). Un idéal qu'il expose avec encore plus de clarté dans une interview accordée à Marco D'Eramo en 1979 :

Io in fondo odio la parola per questa genericità, quest'approssimativo. [...] La parola è questa cosa molle, informe, che esce dalla bocca e che mi fa uno schifo infinito. Cercare di far diventare nella scrittura questa parola, che è sempre un po' schifosa, qualcosa di esatto e di preciso, può essere lo scopo di una vita. Soprattutto quando si vede un deterioramento, quando si vive in una società in cui la parola è sempre più generica, povera. Di fronte a un linguaggio che va o verso la sciatteria o verso l'astrazione, ai vari linguaggi intellettuali che sono sempre appiccicati, lo sforzo verso qualcosa d'irraggiungibile, verso un linguaggio preciso, basta a giustificare una vita²⁷.

Dans ses analyses sur la langue de Calvino, Mengaldo remarque aussi la présence, dans son écriture, d'une polarité du style, qui alterne une vocation à la rapidité, à la fluidité de la narration, et une vocation à l'exposition analytique du discours. Cette polarité serait spéculaire, selon Mengaldo, à celle existant entre ses personnages, partagés entre deux tendances opposées : ceux qui traversent la vie en courant et ceux qui se regardent vivre, « *quasi malati da un eccesso di riflessione*²⁸ ».

4. Les contes sont vrais et les personnages sont des actions

L'observation de Mengaldo est appropriée, mais il faut préciser que les personnages "malades" de réflexion, dont Palomar est sûrement l'exemple majeur, ne se dédient jamais à l'introspection psychologique. La narration de Calvino est nettement anti-psychologique et les personnages qui s'arrêtent pour réfléchir le

internazionale, Florence, 26-28 février 1987, cit., p. 219-20.

²⁷ I. Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 297.

²⁸ P. V. Mengaldo, « La lingua dello scrittore », cit., p. 216.

font toujours pour s'interroger sur la réalité du monde. La polarité indiquée par Mengaldo entre personnages qui vivent et personnages qui réfléchissent peut être mise en relation avec l'alternance entre les points de vue qui est souvent présente dans ses œuvres. Calvino utilise habilement les techniques de la focalisation, mais il refuse les solutions "pures" et il ne propose jamais un vrai point de convergence métanarrative où pouvoir synthétiser les différentes perspectives. Le rapport entre narrateur-personnage-auteur qui en résulte est élastique, ambigu ; la voix narrante, externe ou interne, ne se constitue jamais comme le lieu de composition ou de synthèse des alternatives et des vérités en jeu : la synthèse se situe en dehors du récit et de la narration, car les tâches de la composition et de la synthèse sont laissées au lecteur²⁹. Paradigmatique est, dans ce sens, la figure de Palomar que Daniele Del Giudice a définie, de manière très pertinente, comme « *un punto intermedio, equidistante dalla prima e la terza persona*³⁰ ».

Les personnages que nous retrouvons dans les œuvres de Calvino sont généralement situés dans des segments temporels limités, ils se présentent à un moment particulier de leur vie et sont des instances narratives dont souvent on ne sait rien, ni de leur parcours existentiel, ni de leur famille ou de leur aspect physique. Cesare Pavese, en effet, avait compris dès le début, en lisant *Il sentiero dei nidi di ragno*, que ces personnages étaient des masques, des marionnettes sans vraie épaisseur existentielle³¹ et c'est d'ailleurs Calvino lui-même qui confirmera plus tard cette interprétation :

La funzione di un personaggio può paragonarsi a quella di un operatore, nel senso che questo termine ha in matematica. Se la sua funzione è ben definita, egli può limitarsi ad essere un nome, un profilo, un geroglifico, un segno (I livelli della realtà in letteratura, S, I, 393).

Une fonction et un signe comme le sera, dans l'absolu, le non-personnage de Qfwfq, le protagoniste des *Cosmicomiche*, mais comme le sont aussi, en quelque sorte, tous les personnages de ses récits. Ce qui intéresse Calvino, en

²⁹ Sur le problème de la focalisation chez Calvino voir, en particulier, M. Barenghi, *Italo Calvino. Le linee e i margini*, op. cit., p. 74-78.

³⁰ D. Del Giudice, « L'occhio che scrive », dans *Rinascita*, n. 3, 1984.

³¹ C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Turin, Einaudi, 1951, p. 273.

effet, n'est pas la représentation de l'histoire d'une vie, mais plutôt de l'un de ses moments, d'une étape, d'un tournant décisif qui a la caractéristique de l'épreuve, du passage. Le modèle, la structure qui répond le mieux à cette exigence, c'est sûrement la fable, un trait que là encore Pavese avait déjà décelé chez le Calvino néoréaliste d'*Il sentiero*, mais qui, comme Barenghi le rappelle justement³², ne signifie jamais la rêverie évasive, la complaisance pour l'archaïque érudit, le goût pour le fantastique ou pour le jeu pur de l'imagination. La fable constitue, pour Calvino, l'archi-modèle du récit d'aventure, c'est-à-dire le cadre narratif qui permet de mettre en scène le conflit et la confrontation entre un individu, qui dans l'économie de l'histoire existe surtout en tant qu'attitude éthique et gnoséologique, et une réalité extérieure. C'est à ce modèle idéal que Calvino se réfère dans les premières années de son activité, comme nous le lisons dans ce passage de *Il midollo del leone* :

Il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate (S, I, 23).

Mais il continue à s'y référer aussi à la fin, après avoir suivi plusieurs approches narratives, y compris celle de l'hyper-roman, comme il en témoigne dans les *Lezioni americane* :

Se in un'epoca della mia attività letteraria sono stato attratto dai folktales, dai fairytales, non è stato per fedeltà a una tradizione etnica (dato che le mie radici sono in un'Italia del tutto moderna e cosmopolita) né per nostalgia delle letture infantili [...] ma per interesse stilistico e strutturale, per l'economia, il ritmo, la logica essenziale con cui sono raccontate. (S, I, 660)

Calvino fait ici référence, en particulier, au long travail qu'il avait consacré à assembler les récits qu'il publie en 1956 dans l'anthologie des *Fiabe italiane*, où il affirme, dans ce très beau passage de l'introduction que nous reproduisons en entier, que les fables racontent la vraie vie, qu'elles sont absolument vraies :

Le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme, nella loro ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in

³² M. Barenghi, *Italo Calvino. Le linee e i margini*, op. cit., p. 71.

tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi : sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che è appunto il farsi d'un destino : la giovinezza, dalla nascita che sovente porta in sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per divenire adulto e maturo, per confermarsi come essere umano. E in questo sommario disegno, tutto : la drastica divisione dei viventi in re e poveri, ma la loro parità sostanziale ; la persecuzione dell'innocente e il suo riscatto come termini d'una dialettica interna ad ogni vita : l'amore incontrato prima di conoscerlo e poi subito sofferto come bene perduto ; la comune sorte di soggiacere a incantesimi, cioè d'essere determinato da forze complesse e sconosciute, e lo sforzo per liberarsi e autodeterminarsi inteso come un dovere elementare, insieme a quello di liberare gli altri, anzi il non potersi liberare da soli, il liberarsi liberando : la fedeltà a un impegno e la purezza di cuore come virtù basilari che portano alla salvezza e al trionfo ; la bellezza come segno di grazia, ma che può essere nascosta sotto spoglie d'umile bruttezza come un corpo di rana ; e soprattutto la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste³³.

Les fables et les récits sont vrais parce que c'est leur structure, leur logique interne qui véhicule une explication de la vie. La structure, le modèle de la fable et du conte, qui pour Calvino représente l'archétype du réalisme existentiel, consiste dans la mise en scène d'un moment vital de l'expérience, c'est-à-dire le moment de l'épreuve, du passage, et donc de la construction de soi à travers la confrontation ou le conflit avec la réalité. Le structuralisme, la morphologie de Propp, ont sûrement offert une base théorique à cette conviction, mais la structure, pour Calvino, n'est pas ce qui "explique" la nature du conte, elle est pensée plutôt comme le schéma essentiel de toutes les histoires humaines et comme la syntaxe minimale qui sert de cadre pour essayer de donner un sens à la vie et au monde. La structure est donc conçue comme une situation dynamique où l'épreuve et le moment du passage n'ont jamais la caractéristique de l'expérience initiatique ; ses récits ne se proposent pas comme une sorte de *Bildungsroman*, mais comme des contes philosophiques qui ouvrent des interrogations sans offrir de solutions définitives. Ce qui compte, pour Calvino, n'est pas le dépassement de l'épreuve, mais c'est de mettre en scène une attitude d'exploration et de recherche face à la réalité. Le modèle du récit d'aventure, récupéré et sélectionné à partir de ses différentes formes historiques (la fable, le roman de cape et d'épée, l'épopée

³³ I. Calvino, *Fiabe italiane*, Turin, Einaudi, 1956, p. 13.

comique du picaresque), est la structure qui répond à cette exigence et qui explique, en même temps, d'autres caractéristiques de sa technique narrative : la forte valeur symbolique des actions et des événements racontés, la faible dimension rétrospective et introspective des personnages, l'insertion des histoires dans des durées temporelles assez courtes.

5. L'espace, la ville, les lieux

Si, par rapport au temps, la courte durée de l'horizon temporel, indépendamment de la longueur du récit, est une constante, par rapport à l'espace, la ville est sûrement le lieu qui apparaît le plus souvent et qui constitue le cadre paradigmatique où se déroulent les histoires et les actions. La ville est l'enchevêtrement des rues, le réseau des lignes qui s'entrecroisent, l'horizon des parcours possibles, analogue en cela aux autres lieux que l'on retrouve dans ses œuvres : le bois avec ses sentiers traversés par les chevaliers en quête d'aventures, les passages entre les branches des arbres de la forêt d'Ombrosa, où le protagoniste de *Il Barone rampante* a décidé de vivre, ou encore le château, où se croisent, à travers les tarots, les destins de plusieurs personnages. La ville, qui se traduit parfois en forteresse-prison et parfois en labyrinthe, est aussi le lieu de la métamorphose, du changement permanent du paysage urbain, et donc métaphore, en quelque sorte, de la perpétuelle transformation des sociétés contemporaines. Cette vision fut sûrement alimentée par le premier long voyage aux États-Unis entre 1959 et 1960, voyage qui le marqua profondément et qui allait influencer son imaginaire de la ville. Du journal et des reportages de ce voyage, Calvino voulait faire un livre dont le titre aurait dû être *Un ottimista in America*, mais juste avant la publication, il décida d'annuler ce projet, car, comme il l'expliquera plusieurs années plus tard dans une lettre à Luca Baranelli, « *rileggendolo in bozza l'avevo sentito troppo modesto come opera letteraria e non abbastanza originale come reportage giornalistico* » (L, 1985, 1530). Dans ce livre, publié de manière posthume en 2014, nous pouvons comprendre à quel point la ville de

New York a frappé la sensibilité de Calvino, qui, de son propre aveu, en fut profondément absorbé, de même qu'« *una pianta carnivora assorbe una mosca* ». Et c'est justement en parlant de New York qu'il écrit :

Il paesaggio urbano cambia con un ritmo tanto veloce che non riesci a legarti se non alla sua capacità di trasformazione, ai segni costanti della sua provvisorietà [pour ajouter, quelques pages après, que] Nessuna forma di conoscenza e di previsione pare possibile, di fronte a un mondo umano così cangiante, se non basata su una dettagliata accumulazione di dati, su scandagli statistici minuziosi, sempre più minuziosi, fino a annegare in un mare di cifre e risposte e notizie che non si possono più mettere insieme, che non significano più nulla...³⁴.

Une certaine résonance de cette vision de la ville et de la métropole industrielle comme lieu où se déploie la lutte pour la vie, qui se transforme en permanence et qui recèle, en un seul endroit physique, plusieurs villes, plusieurs réticules topographiques, est présente dans *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, qui contient déjà, comme Mario Barenghi l'observe à juste titre³⁵, un imaginaire de la ville semblable à celui de *Le città invisibili*. Des vingt récits qui composent *Marcovaldo*, la plupart ont été écrits à partir de 1952 et publiés sur les pages de *l'Unità* et de plusieurs revues, et seulement quatre histoires inédites seront ajoutées à la première édition en 1963. Quatre histoires écrites donc après le voyage aux États-Unis, et où, sans vouloir forcer l'interprétation conjecturale, on peut toutefois observer que l'œil de Marcovaldo commence à percevoir que la ville est, en réalité, plusieurs villes, dont certaines restent invisibles au premier regard :

Lo sguardo di Marcovaldo scrutava intorno cercando l'affiorare d'una città diversa, una città di cortecce e squami e grumi e nervature sotto la città di vernice e catrame e vetro e intonaco. Ed ecco che il caseggiato davanti al quale passava tutti i giorni gli si rivelava essere in realtà una pietraia di grigia arenaria porosa : la staccionata d'un cantiere era d'assi di pino ancora fresco con nodi che parevano gemme ; sull'insegna del grande negozio di tessuti riposava una schiera di farfalline, di tarme addormentate. Si sarebbe detto che, appena disertata dagli uomini, la città fosse caduta in balia d'abitatori nascosti, che ora prendevano il sopravvento (*Città tutta per lui*, RR, I, 1160).

³⁴ I. Calvino, *Un ottimista in America*, Milan, Mondadori, 2014, p. 27 et p. 32.

³⁵ M. Barenghi, *Italo Calvino. Le linee e i margini*, op. cit., p. 40.

Marcovaldo observe les villes parallèles des fourmis, des scarabées ou des lombrics, chacune avec ses trajectoires, sa dimension spatiale et son réseau d'intersections topographiques, et c'est en observant la ville des chats que l'existence de ces mondes parallèles lui apparaît clairement :

La città dei gatti e la città degli uomini stanno l'una dentro l'altra, ma non sono la stessa città : pochi gatti ricordano il tempo in cui non c'era differenza : le strade e le piazze degli uomini erano anche strade e piazze dei gatti, e i prati, e i cortili, e i balconi, e le fontane : si viveva in uno spazio largo e vario. Ma già ormai da più generazioni i felini domestici sono prigionieri di una città inabitabile : le vie ininterrottamente sono corse dal traffico mortale delle macchine schiacciagatti ; in ogni metro metro quadrato di terreno dove s'apriva un giardino o un'area sgombra o i ruderi d'una vecchia demolizione ora torreggiano condomini, caseggiati popolari, grattacieli nuovi fiammanti ; [...] Ma in questa città verticale, in questa città compressa dove tutti i vuoti tendono a riempirsi e ogni blocco di cemento a compenetrarsi con altri blocchi di cemento, si apre una specie di controcittà, di città negativa, che consiste di fette vuote tra muro e muro, di distanze minime prescritte dal regolamento edilizio tra due costruzioni, tra retro e retro di due costruzioni ; è una città di intercapedini, pozzi di luce, canali d'aerazione, passaggi carrabili, piazzole interne, accessi agli scantinati, come una rete di canali secchi su un pianeta d'intonaco e catrame, ed è attraverso questa rete che rasente i muri corre ancora l'antico popolo dei gatti (*Il giardino dei gatti ostinati*, RR, I, 1163).

Destiné surtout aux étudiants et à un public jeune – Marcovaldo a été largement utilisé dans les écoles et le livre s'est vendu à plus d'un million d'exemplaires – ce texte est, en réalité, particulièrement significatif, comme nous le verrons dans les pages qui suivent. Il anticipe, en effet, plusieurs trajectoires narratives et il y a une certaine continuité entre le personnage de Marcovaldo, le Qfwfq de *Cosmicomique* et Palomar. Pour le moment, il nous semble intéressant d'observer que, huit ans après sa publication, en réponse à une enquête sur le thème du "livre pour l'école", Calvino affirme que l'idéal pédagogique qui l'a guidé dans les récits de Marcovaldo était basé sur le principe de laisser ouvert « *un certo margine di opinabilità nelle conclusioni che si possono trarre dal libro, nella "morale della favola", nel senso ultimo da dare a personaggi e situazioni, in modo che si possano dare discussioni e giudizi divergenti su alternative precise*³⁶ ». Ce que Calvino présente ici comme idéal pédagogique coïncide

³⁶I. Calvino, « Prime conclusioni », in *Rendiconti*, 22-23 avril 1971, p. 245.

entièrement, en effet, avec l'idée générale de narration que nous avons examinée plus haut, centrée sur la structure de la fable et caractérisée par l'ouverture du récit vers des solutions et des lectures alternatives, par le fait de l'absence, à l'intérieur de l'histoire, d'un vrai point de vue unificateur. Mais pour en revenir aux rapports entre New York et Marcovaldo, au-delà des gratte-ciels, qui étaient presque absents dans le paysage urbain italien des années 50, la ville qui sert de cadre au livre est Turin. Malgré le grand impact du voyage, les allusions directes à l'Amérique sont en effet sporadiques dans ses œuvres, alors que Turin est une référence essentielle, soit pour la formation de l'auteur, soit parce que c'est dans cette ville que se situe la majorité de sa narration tout au long des années 50. Les autres villes et lieux qui jouent un rôle fondamental d'un point de vue aussi bien biographique que narratif sont sûrement la Ligurie et San Remo, qui servent de cadre à ses premières œuvres, mais aussi à des textes importants de la maturité, tels que *La speculazione edilizia*, *Il barone rampante*, *La strada di San Giovanni* et *Dall'opaco*, et puis Paris, où il habite de 1967 à 1980. Si la capitale française n'apparaît pas souvent de manière directe (*Palomar*, *La poubelle agréée*), c'est toutefois l'empreinte du milieu intellectuel parisien qui marque sa réflexion théorique et une grande partie de sa production narrative des années 70, et c'est Paris, en outre, qui représente, à ses yeux, l'image emblématique de la "ville". Dans la géographie de Calvino, deux villes doivent encore être nommées, même si leur importance est moindre : Rome et Venise. Pour ce qui est de la première, que le personnage de Palomar observe du haut des terrasses, l'auteur y a vécu entre 1964 et 1967 pour y revenir durant les dernières années de sa vie, mais le rapport avec la capitale restera toujours détaché. Quant à Venise qui, avec Marco Polo, constitue une présence fondamentale de *Le città invisibili*, même si elle reste dans l'arrière plan, il s'agit d'une ville qui appartient plutôt à l'univers mental de; les portes des maisons qui s'y ouvrent sur l'eau confèrent à cette ville une dimension en plus, une « *geometria speciale, non euclidea* ». La porte sur le canal ne connecte pas à un chemin aquatique particulier, mais « *a tutte le vie dell'acqua, alla distesa liquida che avvolge tutto il pianeta* » (*Venezia : archetipo e utopia*

della città acquatica, S, II, 2689), Venise est une ville qui représente l'ouverture sans frontières et qui fonctionne aussi comme porte symbolique vers un Orient aux traits mythiques qui inspire certains de ses textes.

Nous disions que c'est toutefois Turin la ville décisive car, pour le jeune Calvino arrivant de la province, Turin signifiait la métropole moderne et industrielle et donc la possibilité d'accéder au cœur de la dynamique historique ; c'est à Turin, en outre, qu'il termine ses études universitaires et que, grâce au travail à la maison d'édition Einaudi, il entretient des relations intellectuelles et d'amitié avec des figures centrales du panorama culturel italien, dont, entre autres, Cesare Pavese et Elio Vittorini. Et c'est encore à Turin qu'il vit l'expérience du militantisme dans le parti communiste, en participant activement au débat sur la politique culturelle.

6. La science, la vue, l'écriture et la lecture

En restant dans l'esprit de ce premier chapitre, qui vise à donner un profil général de l'auteur, plus qu'à énumérer ses multiples références littéraires, qui changent au fil du temps et dont lui-même donne, à plusieurs occasions, des listes des grands auteurs qui l'inspirent³⁷, il nous semble utile de rappeler la grande attention qu'il accorde aux sciences. Il s'agit d'un aspect absolument central de son œuvre, d'ailleurs constamment souligné par la critique, qui mérite d'être analysé de manière approfondie et sur lequel nous reviendrons. Nous nous limitons, pour l'instant, à quelques considérations générales qui nous permettent, toutefois, d'ajouter d'autres éléments au profil de l'auteur, surtout par rapport à sa conception de la littérature et aux questionnements, très actuels, que son œuvre soulève.

³⁷ C'est peut-être dans ces trois textes que Calvino donne les indications les plus précises quant à ses sources inspiratrices : *Risposte a 9 domande sul romanzo* (1959, S, I, 1521) ; *Perché leggere i classici* (1981, S, II, 1816) ; *Lezioni americane* (S, I, 631). Une galerie, qui n'est sûrement pas exhaustive et qui ne tient pas compte de l'évolution que subit le cadre référentiel, pourrait être celle-ci : Xénophon, Plin, Ovide, Lucrèce, Cavalcanti, Dante, Boccaccio, Vinci, Arioste, Galilée, Cervantès, Shakespeare, Swift, Defoe, Diderot, Ortes, Dickens, Sterne, Balzac, Tolstoï, Leopardi, Maupassant, Tchekhov, Twain, James, Stevenson, Musil, Conrad, Pasternak, Gadda, Montale, Valéry, Kafka, Hemingway, Kundera, Ponge, Borges, Queneau, Pavese et Perec.

L'étroite articulation entre science, philosophie et littérature se dessine clairement dans ses écrits des années 60 et se concrétise, notamment, dans le *Cosmicomiche*, un ouvrage qui est basé, comme Calvino le raconte dans ses lettres, sur un grand travail de documentation scientifique, à travers la lecture de textes d'astronomie, de sémiotique et de biologie. Mais ce qui arrive à maturité dans cette période a en réalité des origines bien plus profondes, qui s'enracinent aussi, au moins en partie, dans des facteurs d'ordre biographique, liés au contexte familial :

Sono figlio di scienziati: mio padre era un agronomo, mia madre una botanica; entrambi professori universitari. Tra i miei familiari solo gli studi scientifici erano in onore; un mio zio materno era un chimico, professore universitario, sposato a una chimica (anzi ho avuto due zii chimici sposati a due zie chimiche); mio fratello è un geologo, professore universitario. Io sono la pecora nera, l'unico letterato della famiglia ³⁸.

Il serait toutefois réductif de voir dans l'intérêt de Calvino pour la science un simple retour aux traditions familiales ou alors une sorte de repli qui, après la perte de la foi envers l'idéologie communiste, trouve sa compensation dans la foi pour la science. D'un point de vue strictement biographique il est pourtant vrai que la période entre la fin des années 50 (il abandonne le parti communiste en 1957) et le début des années 60 constitue un tournant. Le voyage aux États-Unis entre 1959 et 1960 est, encore une fois, un moment très important : c'est à cette occasion qu'il rencontre l'épistémologue Giorgio De Santillana, qui lui sert de guide dans le Massachusetts, où il était professeur au MIT. Cette rencontre et les théories de De Santillana ont profondément marqué Calvino qui, dans une interview accordée à Ernesto Ferrero en 1984, déclare :

Forse sono diventato scrittore per fuggire dalla scienza... Poi ci sono tornato naturalmente, come in un percorso circolare. Mi sono avvicinato alla scienza attraverso l'astronomia. [...] A Boston ho conosciuto Giorgio De Santillana. Ricordo che mi fece un'enorme impressione una sua conferenza che anticipava alcuni temi di quello che sarebbe poi diventato "Il mulino di

³⁸ Ce texte autobiographique, publié pour la première fois en 1956 dans la revue *Il Caffè*, fut par la suite intégré dans un volume de Filippo Accrocca qui présentait le portrait de plusieurs nouveaux écrivains (*Ritratti su misura*, Venise, Sodalizio del libro, 1960). Le texte est aujourd'hui contenu dans *S*, II, et la citation se trouve à la page 2714.

Amleto". Fu allora che cominciai a scrivere le *Cosmicomiche*³⁹.

Calvino fait ici allusion à une conférence tenue par Santillana à Turin en 1963, à laquelle il se réfère aussi au début de la troisième des *Lezioni americane* dédiée à l'exactitude et dans un long article consacré aux travaux de l'épistémologue publié en 1985 dans le journal *la Repubblica* (S, II, 2085). Dans ce même article, il affirme que la découverte de ses théories avait eu sur lui l'effet d'une révélation car elles donnaient forme à un ensemble d'idées présentes de manière confuse dans son esprit depuis longtemps. La connexion entre les théories de Santillana, les idées de Calvino et le projet de *Cosmicomiche* réside non seulement dans l'intérêt commun pour des thématiques spécifiques (l'astronomie, la structure du temps, la cosmologie et le mythe), mais dans l'approche à l'égard des cultures anciennes que l'épistémologue, en collaboration avec l'ethnologue allemande Herta von Dechend, avait proposée dans *Il mulino di Amleto*. Santillana soutient, en effet, que la représentation archaïque du ciel à travers le mythe est une forme raffinée de science et que c'est uniquement l'évolutionnisme vulgaire de l'époque technologique, parce qu'elle n'en comprend pas le sens, qui la considère comme une figuration primitive et préscientifique. Ce n'est certainement pas un hasard si Calvino ouvre sa leçon sur l'exactitude en se référant justement aux connaissances mythiques racontées par Santillana. Dans les théories de Santillana, Calvino trouvait en effet une confirmation à des idées qui étaient déjà siennes au tout début de son activité, à savoir la conviction que fable et science, invention et logique sont indissolublement liées, car tout récit a, en soi, une structure rationnelle et tout discours est, en puissance, un récit. On pourrait dire que Calvino a une vision poétique de la science et une vision scientifique de la poésie. C'est le sens qu'il nous semble lire dans les objections qu'il adresse à la thèse de Barthes⁴⁰ sur la plus grande scientificité de la littérature par rapport à la science,

³⁹ E. Ferrero, « Se lo scrittore sapesse che la scienza è anche fantasia », dans *Tuttolibri*, X, 1984, p. 1. Pour l'important ouvrage de De Santillana, cfr. G. De Santillana et H. von Dechend, *Hamlet's Mill. An essay on myth and the frame of time* (1969), tr. it. *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e la struttura del tempo*, Milan, Adelphi, 2003.

⁴⁰ Dans l'interview, Calvino fait référence à un article de Barthes, *Littérature contre science*, publié dans le *Time Literary Supplement*.

car la littérature sait que le langage n'est jamais innocent, jamais neutre. Une telle idée se base, selon Calvino, sur une conception rigide et statique de la science. Mais, il objecte :

la scienza d'oggi può essere definita davvero da questa fiducia in un codice referenziale assoluto, o non è essa stessa ormai una continua messa in discussione delle proprie convenzioni linguistiche? Nella sua polemica verso la scienza Barthes sembra vedere una scienza molto più compatta e sicura di se stessa di quanto non lo sia in realtà. E – almeno per quel che riguarda la matematica – piuttosto che alla pretesa di fondare un discorso su una verità esterna ad esso, ci troviamo di fronte a una scienza non aliena dal giocare col proprio processo di formalizzazione » (Due interviste su scienza e letteratura, S, I, 230)

La science, selon Calvino, ne conçoit nullement le langage comme un instrument neutre et rigide, car dans ses plus grandes réalisations, la science s'exprime avec l'imagination scientifico-poétique qui a inspiré les plus belles pages de Galilée – que Calvino qualifie du reste de plus grand *écrivain* italien, signifiant ainsi la perméabilité de la frontière supposée entre science et littérature – ou les jeux verbaux de Queneau – qui était aussi, comme on sait, mathématicien. D'autre part, l'activité poétique et narrative est à concevoir comme une activité essentiellement scientifique parce qu'elle aussi est motivée par un désir de recherche, de découverte et d'invention ; les deux activités, poétique et scientifique, appartiennent à la dimension du faire et du projet et donc à la dimension politique, au sens profond du terme :

l'atteggiamento scientifico e quello poetico coincidono: entrambi sono atteggiamenti insieme di ricerca e di progettazione, di scoperta e di invenzione. L'atteggiamento politico anche (in senso lato: cioè del far storia, culturale e civile). La via per rendere una la cultura del nostro tempo, altrimenti così divergente nei suoi discorsi specifici, è proprio in questo comune atteggiamento (*La sfida al labirinto*, S, I, 108)

Les idées de Calvino à propos de la fable, de la littérature et de la narration que nous venons de voir nous renvoient aux thèmes développés au cours de la première partie, principalement dans le chapitre initial, dédié au récit en général, et dans le dernier, consacré à la narration littéraire. En suivant les réflexions de différents auteurs, dont Jameson, Eagleton, Ricoeur ou Citton, nous avons développé une idée du récit conçu comme une *œuvre de synthèse* (Ricoeur) qui

sert à la construction de l'identité individuelle et collective, comme une réalité linguistique qui a un pouvoir performatif, dans le sens qu'il y a une *causalité narrative* qui agit sur l'Histoire (Jameson), comme une forme de vie qui fonctionne en tant que *machine à orienter nos propres flux de désirs et de croyances* (Citton).

La conception de la littérature, le rôle social du récit et la fonction des études littéraires que nous avons élaborée tout au long de la première partie ont plusieurs traits en commun avec l'idée générale de narration littéraire qui émerge des textes de Calvino jusqu'ici pris en considération. Comme nous le disions, la notion épistémologique de la littérature, pensée en tant qu'activité et pratique de connaissance, est une vision que Calvino garde constamment du début jusqu'à la fin. La littérature, tout en étant autonome, n'est certes pas autosuffisante : elle peut enseigner et transmettre peu de choses, quoique fondamentales, et ce qui reste, il faut l'apprendre de la science, de l'histoire, de la vie (*Il midollo del leone*, 1955, S, I, 22). Mais cela n'empêche que les fables soient vraies, car elles sont « *una spiegazione generale della vita* », et que la littérature soit une pratique qui contribue à la formation du savoir collectif et à la construction de la société. L'œuvre littéraire peut servir en tant que « *mappa del mondo e dello scibile* » écrivait-il en 1968 dans l'interview sur le rapport entre science et littérature citée plus haut, et il maintient cette vision sur la fonction de la littérature jusqu'à la fin de son parcours, comme nous le lisons dans la dernière des *Lezioni americane*, dédiée à la multiplicité :

Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo (S, I, 723)

Or, si la vision de la littérature qui apparaît dans ses écrits théoriques est cohérente et garde une indéniable continuité, la question est de savoir comment elle se traduit dans la dimension effectivement narrative, quel est le monde, ou plutôt quels sont les mondes, les projets de mondes possibles, que ses histoires nous proposent. Sans oublier sa réflexion théorique, c'est justement à la lecture de

son œuvre littéraire que seront consacrés les chapitres suivants et c'est d'ailleurs l'interlocution avec ses récits et ses romans qui a déclenché la réflexion exposée dans la première partie. Comme nous le verrons, cette lecture ouvre des interrogations et suscite parfois certaines perplexités quant à la convergence entre la théorisation et la pratique littéraire. L'attitude de Monsieur Palomar, par exemple, publié en 1984, n'est-elle pas en contradiction avec le vrai défi pour la littérature (*il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici*) qu'il décrit l'année d'après dans les *Lezioni americane* ? Dans sa recherche pour la réalité absolue des choses et pour la vérité des phénomènes, Palomar semble la parodie d'un disciple de Husserl⁴¹ : en quête de l'origine, il essaie de mettre entre parenthèses, de suspendre toute connaissance déjà établie sur le monde et puis, s'apercevant que la connaissance du monde est inséparable de sa conscience, il essaie de suspendre aussi le *JE*, pour se rendre compte, à la fin, que le *JE* ne peut pas être suspendu et que l'origine, le point source, est en réalité insaisissable. C'est la réflexion autour de ces thèmes qui nous a conduit, dans le troisième chapitre de la première partie, à examiner, avec l'aide de Derrida, Ricoeur et Stiegler, les difficultés et l'impasse de la phénoménologie husserlienne lorsque, dans *Origine de la géométrie* ou dans *Les leçons sur le temps*, elle essaie de faire apparaître le commencement absolu de la science ou de l'unité de la conscience avec elle-même. Nous disions aussi que toute tentative visant à "fonder" le fondement se trouve inévitablement engloutie dans l'aporie que Platon, au début de la tradition philosophique, avait ainsi formulée dans le *Ménon* :

Il est impossible à un homme de chercher, ni ce qu'il sait, ni ce qu'il ne sait pas. Ni, d'une part, ce qu'il sait, il ne le chercherait pas en effet, car il le sait, et, en pareil cas, il n'a pas besoin du tout de le chercher ; ni, d'autre part, ce qu'il ne sait pas, car il ne sait pas davantage (ne sachant pas ce que c'est) ce qu'il devra chercher⁴².

Nous verrons, en effet, que Palomar tombe régulièrement dans cette impasse

⁴¹ Une allusion, bien qu'indirecte, à une certaine analogie entre l'attitude de Palomar et la phénoménologie husserlienne est proposée par Marco Belpoliti. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Turin, Einaudi, 2006, p. 91-93.

⁴² Cfr. ici-même p. 136. Platon, *Ménon* e5.

et cette aporie à chaque fois qu'il essaie de définir et de fonder la nature ou l'essence d'une portion de réalité qui est vécue par la conscience comme un phénomène unitaire : une pelouse, une vague... Ces anticipations à propos de Palomar nous permettent d'évoquer un autre trait général qui, avec l'attention accordée aux sciences, caractérise l'œuvre d'Italo Calvino. Il s'agit de la suprématie réservée à l'organe de la vue, à l'action du regard et à l'importance de la perspective, du point de vue. Si cela est évident dans le cas de Palomar, un personnage qui essaie d'observer la réalité à travers un regard entièrement objectif et qui porte le nom, d'ailleurs, d'une montagne dans la province de San Diego en Californie où est installé le télescope Hale, la primauté de la vue et de la métaphore optique est le fil conducteur de plusieurs ouvrages, en commençant par *Marcovaldo* et en passant par *La giornata d'uno scrutatore* ou *Le città invisibili* pour arriver à *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Même dans ce cas, nous venons d'aborder un aspect central sur lequel il nous faudra revenir, mais en termes de profil général il est nécessaire d'observer dès à présent que le rôle de la vue et de l'image s'articule sur plusieurs niveaux, encore une fois avec une étroite interpénétration entre les dimensions biographique et intellectuelle. A plusieurs reprises, en parlant de son propre processus créatif, Calvino attribue à l'image la fonction de vrai noyau propulseur à partir duquel se génèrent les histoires. C'est ce qu'il écrit en 1960, dans la préface à la trilogie de *I nostri antenati* : « *All'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni* » (RR, I, 1210). Et c'est ce qu'il confirme dans les *Lezioni americane* :

Dunque nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi e concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni (*Visibilità*, S, 704).

Calvino a répété en diverses occasions que la fascination pour l'image et la représentation figurative avait commencé chez lui quand il était enfant, à travers la

bande dessinée, en s'amusant à construire des histoires avec les images sans avoir encore appris à écrire. D'ailleurs, avant de publier des textes et des livres, sous le pseudonyme de Jago, Calvino publie des vignettes dans la revue satirique *Il Bertoldo* de Giovanni Guareschi, à laquelle collaborèrent des noms prestigieux, dont par exemple Federico Fellini. Les deux artistes commencent leur carrière en tant que dessinateurs et partagent la même passion pour la bande dessinée et les arts figuratifs. Les écrits de Calvino au sujet de peintres ou de photographes sont multiples et sont souvent l'occasion pour des réflexions profondes sur l'action de voir, sur la construction d'images. Les personnages, les structures narratives des *comics* ont été un repère important dans son processus créatif, non seulement pour la construction des histoires mais sur le plan linguistique. C'est d'ailleurs dans cette empreinte du style "cartoons" que Calvino analyse la grandeur du cinéma de Fellini :

La forza dell'immagine nei film di Fellini, così difficile da definire perché non si inquadra nei codici di nessuna cultura figurativa, ha le sue radici nell'aggressività ridondante e disarmonica della grafia giornalistica. Quella aggressività capace di imporre in tutto il mondo cartoons e strips che quanto più appaiono marcati da una stilizzazione individuale tanto più risultano comunicativi a livello di massa. Questa matrice di comunicativa popolare Fellini non l'ha mai persa anche quando il suo linguaggio si è fatto più sofisticato (*Autobiografia di uno spettatore*, R, III, 46).

La centralité de la vue et de l'image a toutefois une signification encore plus profonde qui va bien au-delà de la passion pour les arts figuratifs, car l'écriture est elle-même production d'images et le travail de l'écrivain, comme celui du peintre, consiste à rendre visibles-lisibles des mondes possibles. Après les millénaires qui ont précédé l'invention de l'écriture, quand l'organe le plus important dans la communication était l'oreille, l'œil est devenu pour nous la forme essentielle d'interaction avec le monde, dont la réalité et la vérité résident surtout dans des objets textuels. A bien voir, ce que l'on appelle le monde est principalement une question de "lecture" et "d'écriture" : nous interprétons le monde, c'est-à-dire nous le lisons, sur la base d'un immense dépôt d'autres textes écrits avant nous, lesquels agissent sur nous, même si nous ne les avons pas lus, à travers les multiples lectures déjà faites par la communauté, qui nous les transmet sous forme de

savoirs et d'histoires. C'est l'écriture, écrit Calvino en conclusion de la leçon américaine sur la visibilité, c'est l'écriture qui est le moteur qui guide toute représentation visuelle :

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

La lecture et l'écriture ne sont pas une pure transformation fantaisiste de la réalité, mais le diaphragme, l'interface indispensable qui nous permet d'accéder à cette même réalité, laquelle est toujours vécue, lue et interprétée comme étant le monde de l'histoire humaine et de ses multiples civilisations. L'Histoire, comme nous l'avons vu à travers Jameson, *ne nous est accessible que sous forme textuelle*. Même dans notre époque numérique et multi-médiatique, c'est une observation presque banale que de reconnaître, avec Calvino, que

*La nostra civiltà si basa sulla molteplicità dei libri ; la verità si trova solo inseguendola dalle pagine d'un volume a quelle d'un altro volume, come una farfalla dalle ali variegata che si nutre di linguaggi diversi, di confronti, di contraddizioni » (*Il libro, i libri, S, II, 1847*).*

Lire le monde signifie interpréter son temps, c'est-à-dire l'écrire, lui donner une forme, une image, un point de vue, et cela signifie, pour Calvino, créer des systèmes d'orientation, des topographies ou des mappes (la littérature comme « *mappa del mondo e dello scibile* ») qui permettent de le visualiser selon des grilles dotées d'un minimum d'ordre, même si l'ordre ne peut qu'être provisoire. Ce qui est certain, c'est que pour créer une mappe, il faut réduire et éliminer, et il faut donc disposer de quelques critères de sélection. Sans critères, toute description et toute observation, même les plus minutieuses, se réduisent à une énumération chaotique de faits ou d'objets particuliers totalement déliés l'un de l'autre. Sans critères, c'est justement le labyrinthe comme chaos des signes, des formes et des images qui nous assaille : aucune mappe ne semble possible et la désorientation est totale. Un tel labyrinthe peut alors prendre la forme d'un

hypertexte absolu qui n'a ni commencement ni fin et où toute chose, en son sein, est interchangeable avec l'autre. C'est *l'universel sans totalité* qui fascine le philosophe Pierre Lévy et tous ceux qui partagent l'utopie technologique de la cyber-culture mais qui, selon nous, signifie par contre, comme nous avons essayé de le montrer dans la première partie⁴³, une sorte de mauvais infini hégélien où, comme dans une nuit sans lune, toutes les vaches sont noires. Malgré son discours théorique, qui garde, comme nous l'avons vu, une réelle cohérence et que l'on peut difficilement assimiler à une telle vision idyllique, avec ses dernières expériences narratives, Calvino semble plonger dans ce genre de labyrinthe, actualisant ainsi, en quelque sorte, le risque que lui-même, en citant Hans Magnus Enzensberger, avait exposé dans *Cibernetica e fantasmi* :

Nel momento in cui una struttura topologica si presenta come struttura metafisica il gioco perde il suo equilibrio dialettico, e la letteratura si converte in un mezzo per dimostrare che il mondo è essenzialmente impenetrabile, che qualsiasi comunicazione è impossibile. Il labirinto cessa d'essere una sfida all'intelligenza umana e si istaura come facsimile del mondo e della società (S, I, 224).

Face à ce risque, nous ne pouvons que faire nôtre le même commentaire que Calvino appose aux mots d'Enzensberger. La littérature, écrit-il,

può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo ; [...] può lavorare tanto nel senso critico quanto nella conferma delle cose come stanno e come si fanno. Il confine non sempre è chiaramente segnato ; dirò che a questo punto è l'atteggiamento della lettura che diventa decisivo ; è al lettore che spetta di far sì che la letteratura espliciti la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dalla intenzione dell'autore. (Ibidem).

En introduisant son essai *L'occhio di Calvino*, publié en 1996, Marco Belpoliti écrivait :

Stiamo per varcare la soglia del secondo millennio e ci accorgiamo che uno dei pochi scrittori che può accompagnarci in questo passo è Italo Calvino, e non certo per meriti letterari – che pure non gli mancano – ma in virtù di un'idea di letteratura che egli ha coltivato nell'ultimo ventennio della sua

⁴³ Pour une réflexion critique autour des thèses de Pierre Lévy et de la cyber-utopie, nous renvoyons, en particulier, au deuxième chapitre de la première partie (*Identités et modernité liquide*). Pour la notion de "*universel sans totalité*" voir Pierre Lévy, *Essai sur la cyberculture : l'universel sans totalité*, disponible en ligne à l'adresse : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/pierre/cyberculture/cyberculture.html>.

lunga attività.

Bien que très récente d'un point de vue chronologique, la métamorphose du monde est si rapide que le moment du passage au nouveau millénaire semble appartenir à une époque lointaine. Mais Calvino nous accompagne toujours : les problématiques que son œuvre soulève restent d'une extrême actualité et nous interpellent plus que jamais. La lecture de ses textes telle que nous la proposons dans les pages suivantes sera divisée en trois chapitres (*Le réalisme et l'engagement politique ; Le « fiabesco » et l'engagement narratif ; L'hyper-roman et l'engagement impossible*) qui, à travers le fil conducteur de l'engagement, représentent trois attitudes par rapport à l'écriture et à la narration, mais aussi face au monde, trois manières d'agir dans le monde, de le *lire* et de l'*écrire*. Cette tripartition, répondant surtout à un besoin de schématisation, ne correspond toutefois que partiellement à l'évolution temporelle de l'œuvre et de la pensée de Calvino, qui n'est pas linéaire et qui, malgré la multiplicité des trajectoires, présente une substantielle continuité.

CHAPITRE SIX

Le réalisme et l'engagement politique

La limite de toutes les catégories, qui fait en même temps leur force, est de vouloir assimiler des entités qui jusque-là gardaient leur hétérogénéité individuelle et d'aplatir donc dans l'homogénéité ce qui est différent. Très souvent, les catégories se révèlent aussi de vrais casse-têtes, des problèmes logiques insolubles, si seulement l'on essaie de définir leur contenu : nous sommes habitués et même obligés de les utiliser dans notre interlocution quotidienne, mais si nous voulons préciser leur sens et leurs frontières exactes, nous sommes incapables de construire un discours conclusif et les catégories se dissolvent. Et pourtant, c'est en cela que réside aussi leur force, car en tant que réalités linguistiques dynamiques, qui prétendent définir mais qui refusent de se soumettre elles-mêmes à une définition ultime, les catégories s'inscrivent dans la durée de la signification et peuvent conserver au cours des siècles la légitimité de leur usage collectif. Les catégories, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, ne se fondent sur aucun partage empirique, "objectif" ou définitif du réel, et fonctionnent comme des filets aux mailles très larges, mais leur usage nous est nécessaire dans la vie quotidienne parce qu'elles nous servent pour nous orienter dans le monde. Et ainsi, disions-nous, même sans jamais pouvoir circonscrire dans une définition les termes du partage catégoriel, nous continuerons à séparer le beau du laid, le juste de l'injuste, le vrai du faux. Les notions catégorielles, couramment employées dans nos activités mentales, qui ne se laissent pas enfermer dans de simples définitions, sont multiples. En répétant ce que Saint

Augustin disait à propos du temps : « *Si personne ne m'interroge, je le sais ; si je veux répondre à cette demande, je l'ignore* », nous disions également que le terme "littérature", et encore plus certaines des catégories que la littérature emploie pour définir son champ d'application, telle par exemple celle de "classique", appartiennent à ce genre de notions sémantiquement ouvertes et dynamiques. Le temps, tout comme la beauté, la géométrie ou la littérature sont des réalités relationnelles qui n'*existent* pas, mais qui *con-sistent*. La consistance particulière des notions catégorielles, caractérisées par leur fluidité sémantique, qui active, en positif, le travail de la pensée et de la réflexion, est aussi à la source d'une ambiguïté insoluble, celle que l'on constate, par exemple, lorsque nous continuons à utiliser des catégories dont nous reconnaissons la totale artificialité. Cela est particulièrement vrai pour la notion, très ouverte, de "réalisme", un terme sur lequel, depuis des siècles et de siècles, se sont attardées des générations de philosophes, et qui avec celui plus récent de "néoréalisme" fonctionne comme un critère distinctif de la production littéraire. La profonde ambiguïté de la notion de "réalisme" en littérature est soulignée, parmi d'autres, par Tzvetan Todorov, lequel observe comment la question même d'une vraisemblance *naturelle* à la réalité d'une expression verbale, d'une description littéraire, est dépourvue de sens : « *Peut-on poser la question du degré de vraisemblance de telle ou telle sorte de trope poétique ? Peut-on dire que telle métaphore ou métonymie est objectivement plus réaliste que telle autre ?*¹. » Encore plus drastique est son commentaire à propos de la notion de néoréalisme :

Puisqu'il existe une tradition qui dit que le réalisme c'est X, les nouveaux artistes réalistes sont obligés de se déclarer néoréalistes, réalistes au sens supérieur de ce mot, d'établir une distinction entre le réalisme approximatif, illusoire (X) et celui qui est à leur avis l'authentique (c'est-à-dire le leur)².

L'ambiguïté du terme est bien réelle et dans le cas de Calvino, elle se manifeste dans toute son ampleur dès que la catégorie est employée pour qualifier ses premières œuvres. Cette ambiguïté apparaît immédiatement, non seulement

¹ T. Todorov, *Du réalisme en art*, in *Théories de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Seuil, Paris, 2001, p. 100.

² *Ibidem*, p. 105.

parce que des lecteurs importants, tels que Pavese ou Vittorini, ont su lire dès le début, dans son écriture, une fusion entre un « un realismo a carica fiabesca » et « un fiabesco a carica realistica ³ », mais surtout à travers les prises de position sur la notion de réalisme, en apparence contradictoires, de Calvino lui-même. A ce propos, il est intéressant de lire ensemble des considérations faites presque au même moment, mais dans deux circonstances différentes. Cela se passe au cours de l'année 57, une date cruciale car c'est celle où il démissionne du Parti Communiste ; dans une interview Calvino s'exprime de manière très critique contre la notion de "réalisme" littéraire, d'abord parce que les symboles utilisés par la littérature fantastique ou allégorique sont parfois plus concrets et liés à la vie réelle que les descriptions minutieuses de la littérature jugée "réaliste" et puis parce que :

chi crede nelle cose del mondo e tiene ad esse, chi si ostina a spiegare la vita, chi ha una sua guerra da combattere – sia essa una grande battaglia per una ragione appunto realistica, cioè non astratta, non vacuamente ottimistica, come Swift e Voltaire, oppure per avvertirci di qualcosa che minaccia di schiacciare la nostra ragione, come Gogol o Kafka o Picasso – ecco che costoro sono sempre ricorsi a mezzi di invenzione fantastica, a semplificazioni e organizzazioni violente e paradossali dei dati della realtà⁴.

Et pourtant, quelques mois plus tard, le jour même où il rédige sa lettre de démission du Parti Communiste, Calvino écrit aussi à son ami Paolo Spriano, haut dirigeant du Parti, lui expliquant sa décision politique et y revendiquant ses choix littéraires : « *È difficile fare il comunista stando da solo. Ma io sono e resto comunista. Se riuscirò a dimostrarti questo, t'avrò anche dimostrato che il "Barone rampante" non è un libro troppo lontano dalle cose che ci stanno a cuore.* »

Toutefois, dans sa conclusion, il annonce aussi que « *ora sono entrato,*

³ La formule, devenue célèbre, est de Vittorini et apparaît dans la quatrième de couverture du roman *Il visconte dimezzato*, publié en 1952.

⁴ I. Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 29. L'année d'après, dans une autre interview pour la revue "Nuovi Argomenti" (*9 domande sul romanzo*), Calvino s'exprime de manière encore plus radicale : « *La letteratura rivoluzionaria è sempre stata fantastica, satirica, utopistica. Il "realismo" porta di solito con sé un fondo di sfiducia nella storia, una propensione verso il passato, reazionaria magari nobilmente, conservatrice magari nel senso più positivo della parola* » (*S*, I, p.1527).

finalmente, in un periodo di letteratura "realistica", e il racconto che ho finito ora è forse la cosa più comunista che io abbia mai scritto » (L, 507).

Ainsi, dans cette lettre écrite à l'ami, en dehors peut-être d'un peu d'opportunisme, il y a sûrement le besoin de se défendre, mais aussi la référence directe au récit "réaliste" *La speculazione edilizia* qu'il publiera un mois plus tard, bien que sa rédaction ait en réalité commencé avant même que soit terminée celle de *Il Barone rampante*. Il est important de rappeler, en outre, que, de l'aveu de l'auteur, l'écriture de *La speculazione edilizia* fut particulièrement laborieuse et que même plusieurs années plus tard (1963), en parlant de ses œuvres, il considérait toujours ce long récit comme « *la cosa migliore che ho scritto finora* » (R, I, 1340).

Ce qui surprend, dans ces deux écrits quasi simultanés – l'interview et la lettre à Spriano –, c'est la manière dont la même catégorie, refusée et critiquée dans la première, est par contre légitimée et valorisée dans la seconde. Ne pouvant s'agir d'une absurde et grossière contradiction, il faut certainement en déduire que, dans les deux circonstances, Calvino attribue au terme un sens différent, ce qui ne fait que confirmer, d'ailleurs, la fluidité sémantique de la notion. La question du "réalisme", et des valeurs que le terme assume selon le contexte, est en effet une question complexe qui s'articule à plusieurs niveaux. Nous pouvons indiquer au moins trois dimensions, également importantes, où le terme joue un rôle différent : 1) le réalisme comme genre littéraire historique dans ses différentes formes (Naturalisme, Vérisme, Néoréalisme) et comme dogme de l'orthodoxie culturelle communiste ; 2) le réalisme comme question du rapport au réel et au monde à travers la narration littéraire, et donc comme question politique au sens large du terme ; 3) le réalisme comme question à propos de la vérité de la littérature et des niveaux de réalité contenus dans un récit. Il s'agit de trois dimensions qui, bien entendu, ne sont pas indépendantes, mais qui permettent qu'on les aborde séparément.

1. Le réalisme, le néoréalisme, l'idéologie.

Le rapport de Calvino avec le réalisme en tant que genre historique et que dogme littéraire de l'idéologie communiste fut toujours très problématique et conflictuel. Nous avons déjà lu certaines de ses considérations émises en 57, c'est-à-dire dans une phase avancée de son parcours, quand la prise de distance d'avec le Parti Communiste et de tous les engagements idéologiques que cela impliquait était devenue manifeste, mais la perplexité, et parfois l'opposition ouverte par rapport au dogme du réalisme sont présentes déjà dans ses premiers écrits. Un texte très significatif à cet égard est sûrement un article, intitulé *Saremo come Omero !*, publié en 1948 dans le mensuel *Rinascita*, la prestigieuse revue culturelle du PCI fondée par Palmiro Togliatti. Dans ce texte, qui laisse par ailleurs entrevoir certaines thématiques qui seront par la suite centrales, Calvino revendique l'autonomie de l'écrivain comme un état de fait, comme une condition insurmontable, et cela indépendamment du diktat réaliste qui était imposé aux artistes de gauche par les directives du Parti : « *Arriva infatti un momento, écrit-il, per noi scrittori, poeti, pittori e così via, in cui la "direzione ideologica" si ferma e ci lascia soli, davanti al foglio bianco o alla tela, e allora non c'è cristi, dobbiamo cavarcela da soli* » (*S, I*, 1483).

Le rôle du Parti, affirme-t-il, ne doit pas consister à vouloir imposer un genre ou un style littéraire, qui d'ailleurs ne peut jamais s'imposer d'en haut. Par contre, ce que la politique culturelle peut et doit faire, c'est exercer son rôle critique, mais en sachant toutefois qu'un débat tout interne au parti sans savoir parler aux masses est inutile et que « *finché i libri non saranno discussi nelle fabbriche e nelle fattorie, non si può ancora dire di avere una "direzione culturale"* » (*Idem*, 1487). Quant aux écrivains, si leur premier problème concerne la langue, Calvino soulève aussi le problème du JE, qui dans cet article est encore formulé dans les termes de l'intellectuel engagé, mais qui par la suite deviendra d'abord le problème du JE en général, c'est-à-dire de l'identité de l'écrivain Italo Calvino, et puis du JE auctorial, en tant qu'instance et en tant que subjectivité, opposées à celle du lecteur.

Lié au problème du langage, il écrit :

ma più pressante e importante, c'è il problema di come sistemare quell'ingombrantissimo personaggio che per uno scrittore moderno è l' « Io » (e che pure gli è indispensabile per avere esperienza del mondo intorno) se autobiograficamente, o simbolicamente, o trasfigurandolo in senso eroico, o riuscendo a far finta che non ci sia. Perché bisogna sempre tener presente una cosa : che tra l'io che scrive e la realtà che dev'essere oggetto dei suoi scritti (realtà completa, quindi storica e in divenire, ecc.) c'è l'io che vive e vede e si trasforma e migliora a contatto con la storia e gli uomini, e i conti son sempre da fare con quest'ultimo, perché se ci si limita a disciplinare l' « io che scrive » tutto rimane su un piano volontaristico, velleitario, e o non si riesce più a scrivere o si fanno degli aborti (*Ibidem*, 1484).

Il n'en reste pas moins que la démission du Parti Communiste fut effectivement un tournant dans la vie de Calvino, le moment qui signait une rupture théorique – et cela, nous pouvons le déduire en observant le fait que, dans l'important recueil d'articles et d'essais qu'il publie en 1980 sous le titre évocateur de *Una pietra sopra*, il décide de n'insérer qu'un seul texte datant d'avant 57 (*Il midollo del leone*, 1955), bien que la quantité d'écrits extralittéraires qui précède cette date soit effectivement considérable. Autre constat qui rejoint le premier, seule une partie des écrits en question a été incluse dans les *Œuvres Complètes*. La majorité de ces écrits avaient été publiés dans le quotidien communiste *l'Unità*, avec lequel il collabora régulièrement de 46 à 55, mais beaucoup d'autres publications avaient été éparpillées entre des revues telles que *Rinascita* ou *Il Contemporaneo*, auxquelles s'ajoutent quelques articles écrits en 45 pour *Il Politecnico*, la revue fondée par Vittorini. La démission officielle du PCI en 57 ne fait que prendre acte, en réalité, d'une divergence qui avait des origines anciennes, mais qui s'était irréversiblement creusée l'année précédente. 1956 est en effet une année que plusieurs historiens considèrent comme un moment charnière ; deux événements majeurs y surviennent, qui coupent le siècle entre un avant et un après : en mars est divulgué par le "New York Times" le rapport Khrouchtchev sur les crimes de Staline, arrivé mystérieusement jusqu'en Amérique, et en octobre, les chars russes pénètrent en Hongrie pour réprimer la population⁵. La fin de l'engagement direct et surtout la fin de la foi politique ont

⁵ A propos du bouleversement politique et intellectuel provoqué par les événements de 1956, voir

sûrement modifié l'attitude de Calvino face au monde et à l'histoire, mais ces événements n'ont pas eu un impact direct sur sa conception de la littérature et sur sa position face au dogme réaliste. Il est toutefois vrai que, dans les écrits immédiatement précédents et dans ceux qui suivent sa sortie du PC, ses positions critiques apparaissent plus ouvertement et que la distance se manifeste surtout dans la totale réhabilitation de certaines figures de la littérature mondiale que Calvino avait critiquées. Flagrant est ainsi l'exemple de Hemingway que, en 1946, dans les pages de *L'Unità*, Italo présentait comme « *figlio della società borghese che comprende la crisi della sua civiltà* », comme une figure narrative caractérisée par l'ennui, l'ennui de ce « *Cechov travestito da Buffalo Bull* » qui, par ennui et enthousiasme sportif, se lance dans tous les genres d'aventures, celle de la guerre ou de la pêche en haute mer, avec le même esprit. (*S*, II, 2116). Encore en 1954, dans un un texte plus long publié dans *Il Contemporaneo*, il écrit :

Di filosofia Hemingway, è noto, non si impiccia. Ma con la filosofia americana, legata così direttamente a una "struttura", a un ambiente di attività e di concezioni pratiche, la sua poetica ha coincidenze tutt'altro che casuali. Al neopostivismo che propone le regole del pensiero in un sistema chiuso, senz'altra validità che in se stesso, corrisponde la fedeltà al codice etico-sportivo degli eroi hemingwaiani, unica realtà sicura in un universo irricognoscibile (Noi e Hemingway, *S*, I, 1315).

De nature totalement différente sont les considérations que nous lisons, par contre, dans l'interview de 1957 déjà citée. Désormais, Hemingway est mentionné, avec Stendhal et Conrad, parmi ses écrivains préférés, en raison du sens que ces trois auteurs accordent à l'action de l'individu :

Questo senso impareggiabile dell'individuo in mezzo a tutto il resto che hanno Stendhal Conrad Hemingway, dell'individuo in mezzo alla storia, al lavoro, all'amore, alla società in movimento, agli impegni umani, alla morte, il loro limpido delineare destini decisi dalla volontà, sconfitte virili, ambizioni e colpe, quest'essere insieme attenti al sapore aspro dell'esperienza di vita e pronti a far violenza su di essa per raccontare una storia che abbia

par exemple : Luciano Canfora, 1956. *L'anno spartiacque*, Palerme, Sellerio, 2008. Une reconstruction très intéressante du débat intellectuel qui se déclenche après 56 et encore plus après le Printemps de Prague au sein de la gauche italienne nous est proposée par Rossana Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*, Turin, Einaudi, 2007. Dans ce passionnant récit historique, Rossanda fait d'ailleurs référence, à plusieurs occasions, aux échanges d'idées avec son ami Italo Calvino, en disant que ses réflexions, condensées dans le texte *Il mare dell'oggettività*, voyaient encore plus loin que le postmoderne.

un senso [...], questo è forse il miglior modo di scrivere, che ha il bene dell'uno e dell'altro modo, la spietatezza dei pietosi e la pietà degli spietati ⁶.

Encore plus significatif est le contraste dans les opinions qu'il exprime à propos de Brecht dans un intervalle de quelques mois à peine. Dans un article sur le *Metello* de Vasco Pratolini écrit en février 56, Calvino raconte avoir longuement dialogué avec l'auteur et que tous deux étaient alors convaincus que, dans la narration, il fallait absolument éviter une « *rappresentazione della realtà meccanica e legnosa, buona in una stilizzazione alla Brecht, non in una descrizione più sensibile e attenta alla realtà* » (S, I, 1239). Six mois plus tard, après la mort de Brecht, Calvino publie une nécrologie, où il écrit :

La morte di Brecht, quest'anno, non ci voleva. Uno di cui avremmo voluto sentire la parola, oggi più che mai, era lui. [...] Per anni ho faticato ad accettare quel che di meccanico, legnoso e manicheo porta con sé ogni sua invenzione: mi pareva un rifiuto della complessità del reale, una semplificazione geometrica. Invece, più vado avanti a capire il nostro tempo – e che docce fredde della coscienza, questo 1956 ! – più vedo che era Brecht, l'autore della Vita di Galileo, a dire sempre la verità (S, I, 1301).

Il est vraiment difficile de croire qu'une volte-face aussi radicale se soit produite aussi rapidement. Certains éléments nous autorisent à penser, d'ailleurs, que les considérations du nécrologue reflètent des idées auxquelles il réfléchissait depuis longtemps. Dans le texte sur *Metello*, ce que Calvino critiquait à propos de Brecht, c'était la stylisation excessive, mais toujours en 56, après y avoir durement travaillé pendant deux ans, il publie, en effet, l'anthologie des *Fiabe italiane*, lesquelles avaient justement été une grande école de stylisation et de simplification géométrique. Ce travail représenta pour Calvino un exercice technique fondamental, aussi bien sur le plan linguistique qu'au sujet de la structure narrative et de ses rapports avec l'imagination. Mais se dédier à un travail sur les contes de la tradition n'était nullement aligné sur le credo du réalisme socialiste, qui jugeait ce genre de littérature tout au plus comme une évocation triviale. Comme nous avons pu le lire au chapitre précédent, dans *Il midollo del leone*, écrit en 55, et encore plus explicitement dans l'introduction à *Fiabe italiane*, Calvino affirme que « *le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme,*

⁶ I. Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 30.

nella loro ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita ». Or, dans cette affirmation, figure déjà l'idée que la stylisation et la simplification géométrique, celles que Calvino critiquait chez Brecht, sont les schémas qui peuvent le mieux décrire et raconter le monde. En publiant les *Fiabe italiane*, en outre, Calvino savait que l'opération ne plairait pas à la Commission culturelle du Parti, qui selon l'orthodoxie de l'époque, considérait avec méfiance toutes les émanations des traditions folkloriques, jugées sources de primitivisme, de superstition et d'irrationalité. En désaccord avec le Parti donc, l'importance attribuée par Calvino aux contes traditionnels reflète peut-être les idées de Gramsci, lorsque ce dernier soulignait que « *Il folclore non dev'essere concepito come una bizzarria, una stranezza o un elemento pittoresco, ma come una cosa che è molto seria e da prendere sul serio*⁷. » Toutefois, l'influence directe serait davantage à chercher chez Cesare Pavese, particulièrement attentif aux études d'ethnologie et d'anthropologie, et qui d'ailleurs a créé et dirigé pendant cinq ans – de 1945 à 1950 – chez Einaudi, avec Ernesto De Martino, une collection – *la collana viola* – ouverte à la publication d'auteurs, tels que Jung, Kerényi, Durkheim ou Mauss, qui n'étaient pas assimilables à l'idéologie communiste.

Dans la masse de textes extra littéraires écrits par Calvino entre 45 et 55, la divergence manifeste par rapport aux directives du Parti est toutefois sporadique et d'ailleurs l'écrivain partage profondément l'idée d'une littérature qui s'adresse aux masses et qui soit capable d'entrer dans les usines et les campagnes. Tout au long de ces dix ans, il n'y a pas eu un vrai conflit entre le "Calvino" membre du PC et le "Calvino" écrivain, figure essentiellement pensée comme *ingénieur des esprits*, avec la vision implicite du travail et de la construction (*Ingegneri e demolitori*, 1948, S, I, 1480). Jusqu'à l'année 56, la divergence avec le Parti était donc concentrée sur la notion très dogmatique de littérature et de réalisme, une différence de perspective conséquente et qui était bel et bien présente depuis ses débuts. Dans sa lettre de démission du PC, sans doute très douloureuse et rédigée

⁷ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Turin, Einaudi, 1950, p. 218.

laborieusement en en pesant chaque mot, Calvino écrit, en effet :

non ho mai creduto (neanche nel primo zelo del neofita) che la letteratura fosse quella triste cosa che molti nel partito predicavano, e proprio la povertà della letteratura ufficiale del comunismo mi è stata di sprone a cercare di dare al mio lavoro di scrittore il segno della felicità creativa (*S*, I, 2190).

Contre la notion officielle du réalisme, Calvino s'était clairement prononcé dans une des dernières réunions de la Commission culturelle du Parti auxquelles il avait participé. A cette occasion il avait déclaré n'éprouver aucun intérêt pour le débat théorique et esthétique sur le réalisme allant jusqu'à dénoncer l'inutilité de ce genre de débat :

io credo che se si parla di metodologia estetica sia ancora un discorso serio, ma questi discorsi sulla definizione del realismo credo che saranno ricordati in un prossimo futuro come le discussioni sul sesso degli angeli, come un diversivo ideologico. E' giusto fare delle ricerche di estetica ma di ricerche di realismo ce n'è una sola : è realismo quello che manda all'aria le ultime formulazioni teoriche su questo argomento⁸.

Toujours en 57, peu après sa sortie du PC, Calvino revient sur la question du réalisme en réponse à une enquête publiée dans la revue "*Tempo presente*" et tranche le problème en disant :

Devo confessarvi che il termine realismo l'ho sempre usato pochissimo, ci ho sempre girato intorno, e più sentivo parlarne meno mi veniva voglia di parlarne io. Ho letto Lukacs, ho letto l'Auerbach, con molto interesse e profitto, ma specie nelle osservazioni marginali, mentre il nocciolo principale mi sfugge. Eppure, anche coloro che per il concetto di realismo mostrano spregio non è che mi convincano di più ; tutt'altro » (*S*, I, 1519).

Des passages cités, nous pouvons retenir au moins trois points : l'idée que le fantastique et le conte peuvent contenir plus de vérité et de réalité qu'une description minutieuse du réel ; l'idée que prétendre définir le réalisme c'est comme discuter du sexe des anges et, liée à celle-ci, l'idée que le vrai réalisme,

⁸ Nous reprenons une citation contenue dans Giorgio Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, op. cit., p. 37. Bertone cite la documentation sur les actes des réunions de la Commission culturelle du PC, conservée à la *Fondazione Istituto Gramsci*.

c'est celui qui bouleverse la dernière définition théorique formulée sur le thème. Et toujours dans ces années cruciales qui gravitent autour de sa rupture d'avec le Parti, Calvino produit un autre texte, lui aussi assurément important, *Il midollo del leone*, dont nous avons déjà mentionné qu'il s'agissait du seul antérieur à 1957 que Calvino avait estimé judicieux d'insérer dans son recueil *Una pietra sopra*. Ce texte est important parce que, tout en restant encore dans l'horizon de l'engagement politique, il témoigne du franchissement d'une étape et s'en vient formuler de manière claire une distanciation de l'auteur par rapport aux dogmes culturels du Parti. Dans ce texte, initialement présenté dans un cycle de conférences et ayant pour thème les directions prises par la littérature et la situation de la littérature italienne, Calvino expose en effet des thèses plutôt hérétiques par rapport à la ligne officielle : il attribue une valeur de vérité aux contes traditionnels (une idée qui sera développée dans l'introduction à *Fiabe italiane*) ; en parlant du néoréalisme il le définit comme une « *approssimativa insegna* », et, surtout, il réhabilite l'hermétisme et le décadentisme. Dans des phrases qui semblent s'adresser directement aux dirigeants du Parti, il souligne en effet que :

Non sono la decadenza, l'irrazionalità, la crudeltà, la corsa alla morte dell'arte e della letteratura che devono farci paura ; sono la decadenza, l'irrazionalità, la crudeltà, la corsa alla morte che leggiamo continuamente nella vita degli uomini e dei popoli. [...] I libri possono essere buoni o cattivi a seconda di come li leggiamo [et dans toute vraie littérature existante] un midollo di leone, un nutrimento per una morale rigorosa, per una padronanza della storia.

C'est pour cette raison que Calvino continue à fréquenter – et nous continuerons de le faire avec lui – Thomas Mann, Picasso, Pavese, et non pas parce que, comme certains le suggèrent, nous sommes intéressés par leur "décadentisme" : ce qui nous intéresse est :

il loro nucleo d'umanità razionale, di classica chiarezza che tocca il fuoco e non brucia. Ci interessa il loro cercare di lavorare sulla base di tutta la problematica del loro tempo, il loro porre a confronto le sintesi più drammatiche, il loro situarsi nel punto nodale di una cultura e di un'epoca (*S*, I, 9-27).

Lorsque Calvino écrivait ces mots, il était encore membre du Parti et son

discours était donc encore conditionné par les directives officielles. Pour mieux comprendre les termes dans lesquels, à cette époque, c'est-à-dire à la fin des années 50, il envisage la question du réalisme et les perspectives de la narration littéraire, il nous semble utile de prendre en considération encore deux autres textes, de peu postérieurs à sa démission, et qui peuvent nous aider à formuler une hypothèse interprétative. Le premier, écrit en 58 et intitulé *Pasternak et la révolution*, est un long commentaire critique sur le *Docteur Jivago* ; le deuxième, assez célèbre, est *Il mare dell'oggettività*, un texte publié en 59 dans la revue *Il menabò*, que Calvino dirigeait avec Vittorini. Dans le texte sur Pasternak, d'un côté, Calvino ne peut que refuser la condamnation que l'auteur russe adresse à l'encontre du marxisme, de la violence révolutionnaire et du sens même de l'action politique. Il affirme que, chez Pasternak, Nature et Histoire ne sont pas séparées, et que l'Histoire n'y est faite ni par les grands hommes, ni non plus par les masses, car l'Histoire « *si muove come il regno vegetale, come il bosco che si trasforma in primavera* » (*S*, I, 1367). De l'autre côté, et malgré la distance idéologique, Calvino se sent obligé de reconnaître la force narrative de l'œuvre qui, dans cette vision de l'Histoire-Nature, communique aussi une tension positive vers le futur. La valeur du livre de Pasternak réside dans ce genre de "*superiore utilità*" qui est réservée à la grande poésie et son importance consiste peut-être, observe-t-il :

nell'avvertirci di questo : la storia – nel mondo capitalista come in quello socialista – non è ancora abbastanza storia, non è ancora costruzione cosciente della coscienza umana, è ancora troppo uno svolgersi di fenomeni biologici, stato di natura brutta, non regno della libertà (*Ibidem*, 1381).

Dans ce texte sur Pasternak, il y a toutefois un autre passage qui nous semble particulièrement significatif, car tout en déclarant sa distance intellectuelle par rapport aux idées de Lukács sur le réalisme et le roman, il contient des indications importantes sur la forme de narration littéraire que Calvino considère appropriée à l'époque :

In effetti, io credo che oggi un romanzo impiantato « come nell'Ottocento » che abbracci una vicenda di molti anni, con una vasta descrizione di società, approdi necessariamente a una visione nostalgica, conservatrice. E' questo uno dei tanti motivi per cui dissento da Lukacs ; la sua teoria delle

« prospettive » può essere capovolta contro il suo genere preferito. Io credo che non per nulla il nostro è il tempo del racconto, del romanzo breve, della testimonianza autobiografica : oggi una narrativa veramente moderna non può che portare la sua carica poetica sul momento (quel qualsiasi momento) in cui si vive, valorizzandolo come decisivo e infinitamente significativo ; deve perciò essere « al presente », darci un'azione che si svolga tutta sotto i nostri occhi, unitaria di tempo e d'azione come la tragedia greca (*Ibidem*, 1364).

Ces propos sont à lire de concert avec des idées exposées dans un texte précédent sur le destin du roman, où il disait que :

certi agili generi della letteratura settecentesca – il saggio, il viaggio, l'utopia, il racconto filosofico o satirico, il dialogo, l'operetta morale – devono riprendere un posto di protagonisti della letteratura, dell'intelligenza storica e della battaglia sociale » (*Le sorti del romanzo*, 1957, S, I, 1514).

Venant compléter les trois points synthétisés plus haut (1: le fantastique et le fiabesque ne sont pas en contradiction avec le réalisme ; 2: une définition unique du réalisme est impossible ; 3: la notion de réalisme évolue selon le contexte historique), la lecture de ces dernières citations nous permet de voir plus clairement que, par rapport au réalisme, la préoccupation principale de Calvino est de formuler une réponse à la question de *comment* parler au réel, *comment* communiquer avec le monde. La sortie du Parti n'a pas modifié l'idée du rôle essentiellement politique de la littérature et de la nécessité de trouver une forme de narration et de langage capables d'atteindre les masses. Mais plus que de définir le réalisme ou d'établir par décret le canon d'écriture à suivre, il s'agissait de se munir d'instruments adéquats pour savoir *lire* une réalité en pleine transformation, qui évoluait selon des trajectoires autres que celles prévues ou désirées par la doctrine socialiste, et de syntoniser le discours narratif à la nouvelle réalité du monde. Les formes ou les genres littéraires que Calvino indique comme étant capables d'agir en ce sens n'ont pas beaucoup de rapports, en effet, avec le roman réaliste classique, car il pense à une narration qui mélange les formes les plus variées : le mythe, le symbole, l'épique, le conte philosophique, l'autobiographie, le reportage. A ce propos il est intéressant d'observer, sans pour autant vouloir établir une influence directe de Calvino, que le grand débat ouvert

récemment en Italie sur le retour, après la fin de la phase postmoderne, à un certain réalisme, insiste justement sur la tendance, chez les nouvelles générations d'écrivains, à faire un large usage de formes hybrides d'autobiographie ou de docu-fiction⁹.

La préoccupation principale de Calvino, nous disions, était de savoir lire et comprendre la réalité historique comme condition pour pouvoir la raconter, mais il était aussi convaincu qu'une profonde mutation de la société était en cours et qu'il fallait de nouveaux schémas de pensée, de nouvelles grilles représentatives et narratives. La nature du problème s'esquisse dans *Il mare dell'oggettività*, le second écrit sur lequel nous revenons, après celui sur Pasternak. C'est un texte plutôt court, mais qui suscita un grand débat au sein du milieu culturel italien. L'article, publié dans le *Menabò*, synthétise des idées déjà formulées dans un écrit précédent, *Natura e storia del romanzo*, qui seront reprises et mieux précisées dans un texte encore plus célèbre, écrit deux ans plus tard : *La sfida al labirinto*. Dans *Il mare dell'oggettività*, Calvino décrit les transformations en cours et le genre de défi que la nouvelle réalité pose non seulement à la littérature, mais aux arts en général, aux activités cognitives et à l'attitude face au monde. Il dévoile un tournant, survenu dans la société de manière presque inconsciente :

Da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste (S, I, 52).

Ce qui inquiète Calvino, c'est le fait de voir la réalité se transformer dans une fluidification totale, dans un magma indifférencié de choses où l'individu perd tout repère et devient incapable d'imprimer une direction à l'Histoire, personnelle et/ou collective :

Se il tutto diventa metro e ragione dell'uno, se la ragione dell'universo trionfa

⁹ L'exemple emblématique de fiction qui peut être inscrite dans la catégorie de docu-fiction est notamment *Gomorra* de Roberto Saviano, mais il s'agit d'une tendance plutôt diffuse et soulignée par plusieurs auteurs. Sur ce point, voir par exemple R. Donnarumma, « Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno », dans *Allegoria*, XXIII, 2011, p. 15-50, ou encore A. Cortellessa, *Narratori degli Anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, dans *L'Illuminista*, 31-32-33, 2011.

su quella dell'uomo, è la fine del fare, della storia. Il bargaglio della ragione dell'universo è luce quando giunge a illuminare la vicenda limitata e ostinata del fare umano ; ma se si sostituisce ad essa è ritorno all'indistinto crogiuolo originario (*Ibidem*, 58)

Au niveau littéraire, observe-t-il, la perte totale du *JE* avait déjà été expérimentée par Sartre dans *La Nausée*, mais le phénomène, chez Sartre, s'accomplissait en-deçà, en restant du point de vue de la conscience, du choix, de la liberté. Aujourd'hui, par contre, « *si è dato il giro : il punto di vista è quello del magma* » (*Ibidem*, 54). Bien que de manière plus mitigée et dubitative que par rapport à *Natura e storia del romanzo*, dans *Il mare dell'oggettività* la critique s'adresse également aux nouveaux romanciers de l'école du regard, qui expriment cette perte dans l'objectivité pure, mais Calvino modifie son jugement à propos de Gadda. Si dans le texte précédent, la Rome de *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* était définie comme un bouillon, un flux d'objectivité où l'individu ne pouvait que se faire engloutir, maintenant, ce même bouillon qui fait surgir chez le lecteur une impression de désorientation est ce qui permet de récupérer la distance historique et la conscience de soi-même, comme étant distincte de la pure matière en ébullition. La tendance à diluer le *JE* dans la totalité indifférenciée des choses en devenir ne concerne pas uniquement la littérature, car elle est présente aussi dans la peinture, avec des artistes comme Pollock ou Wols, ou dans le théâtre, avec Ionesco. Il s'agit, selon Calvino, d'un changement radical de perspective : pendant les quatre premières décennies du XX^e siècle, avec l'expressionnisme, Joyce, le surréalisme, c'était une subjectivité débordante qui semblait tout inonder, aujourd'hui, c'est le contraire : « *è l'oggettività che annega l'io ; il vulcano da cui dilaga la colata di lava non è più l'animo del poeta, è il ribollente cratere dell'alterità nel quale il poeta si getta* » (*Ibidem*, 55).

La continuation logique de ces thèmes est contenue dans *La sfida al labirinto*, devenu le nom, désormais, pour désigner une réalité qui, grâce au système d'hyper-production et d'hyper-mécanisation, se transforme perpétuellement et annule ainsi toute médiation entre le *JE* et la totalité, laissant l'individu seul face au monde. Plus long et articulé que *Il mare dell'oggettività*, ce texte part toutefois du même constat :

Il nuovo individualismo approda a una perdita completa dell'individuo nel mare delle cose ; la dilatazione dell'io mira, attraverso il buddismo beat, la sensualità diffusa, le esperienze mistico-stupefacenti, alla perdita dell'opposizione dialettica tra soggetto e oggetto (S, I, 118).

Dans *La sfida al labirinto*, Calvino précise mieux ce qu'il demande à la littérature ainsi qu'à lui-même pour faire face à la nouvelle réalité sociale. N'y voyant que des solutions négatives, il affirme vouloir refuser une représentation naturaliste des transformations sociales et, parallèlement, une fuite évasive dans un "ailleurs" abstrait, deux attitudes qui impliquent la même acceptation passive du labyrinthe. La réalité s'est convertie en labyrinthe, c'est un fait, mais cela doit rester un défi pour la raison, qui ne peut cesser de chercher des voies de sortie, même si l'issue n'ouvre peut-être que sur un nouveau labyrinthe. Positivement, il annonce donc vouloir travailler pour élaborer des mappes, des systèmes d'orientations, et affirme croire dans une littérature qui offre une représentation, une image cosmique :

« *Vogliamo dalla letteratura un'immagine cosmica, cioè al livello dei piani di conoscenza che lo sviluppo storico ha messo in gioco* » (S, I, 123). *La sfida del labirinto*, écrit-il en 1962, se termine avec l'annonce du projet réalisé dans le *Cosmicomiche*, publié en 1965, et fondé sur l'idée d'une fusion entre culture humaniste et culture scientifique, sur le rôle éthique et moral de la littérature, sur la nécessité de formuler une structure narrative et de choisir un style capables de parler au monde. Le style comme notion esthétique, certes, mais aussi éthique et politique : « *continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella fondazione di uno stile* » (*Ibidem*, 114). Et cela est encore plus vrai lorsque le monde devient un labyrinthe : « *se il mondo è sempre più insensato, l'unica cosa che possiamo cercare di fare è dargli uno stile* » (*Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, S, I, 1831).

Le problème du style est aussi, bien entendu, un problème de langage, avec toutes les implications que, nous l'avons vu, la question de la langue peut avoir en termes d'orientation politique et sociale.

D'un point de vue moins littéraire et plus politique, il existe deux autres textes appartenant à cette même période qui, peu remarqués par la critique, contiennent toutefois des considérations particulièrement intéressantes sur les transformations sociales en cours selon Calvino. Avec le recul d'aujourd'hui, ces considérations paraissent presque triviales, mais elles n'étaient pas du tout évidentes au début des années 60 et ne coïncidaient pas vraiment avec la lecture orthodoxe de la réalité que la doctrine socialiste proposait. Le premier texte, présenté comme conférence en 1962, s'intitule *I beatniks et il sistema* et le deuxième, écrit pour la revue *Il menabò* en 1964, a pour titre *L'antitesi operaia*. En analysant le phénomène de la génération beatnik, appréhendée en tant que nouvelle forme de subjectivité collective, Calvino observe que l'instance de rébellion contenue dans ce mouvement générationnel est du genre viscéral, lié à l'immédiateté et dans le sens de la pure auto-affirmation, mais sans se proposer comme projet alternatif de société. Il s'agit d'une génération qui est née après la guerre et surtout après les grandes batailles idéologiques : pour elle, le système économique et productif est un état de fait et le désir de rébellion est dépourvu de perspectives historiques. Le thème est encore celui de la dissolution de l'individu dans le flux ininterrompu des choses, dans un présent absolu sans profondeur, caractérisé par « *la finta pienezza delle nostre giornate in cui amicizie affetti amori appassiscono come piante senz'aria e in cui si spegne sul nascere ogni colloquio, con gli altri e con noi stessi* » (S, I, 97). Mais dans ce texte, à travers la génération beatnik, Calvino observe une sorte de mutation anthropologique, une nouvelle attitude qui voit comme naturel ce qui auparavant était perçu comme artificiel et qui n'arrive plus à penser ou imaginer un monde qui soit *hors* du système, car la logique du système échappe à toute compréhension. Si la génération à laquelle Calvino appartenait pouvait encore voir le système et le labyrinthe comme l'effet d'un processus historique, c'est-à-dire comme la conséquence d'une série de décisions et d'actions humaines, pour les nouvelles générations, la réalité du monde coïncidait avec l'état naturel des choses.

Bien que sur un plan différent, nous retrouvons des considérations semblables dans *L'antitesi operaia* (S, I, 127-142), où il s'agit d'une autre

subjectivité collective, celle de la classe ouvrière, qui n'a plus, selon Calvino, le même rôle d'antithèse qu'on lui attribuait dans le passé. Elle a perdu sa connotation révolutionnaire, l'ouvrier ne veut pas changer le système, dans lequel il est parfaitement intégré, mais il ne pense qu'à le corriger ou le rationaliser en sa faveur. Ceux qui croient encore à la régénération révolutionnaire, observe-t-il, ne s'adressent plus à l'ouvrier, mais aux exclus de l'histoire, aux peuples colonisés, aux races discriminées, aux bidonvilles de nos métropoles. Le risque est que la classe ouvrière, en tant que subjectivité, soit elle aussi dissoute dans *il mare dell'oggettività* et contre ce risque, Calvino évoque la nécessité d'un discours visant à la rationalisation, seul remède face à une dynamique sociale régie par la force brute et contingente des choses. Un travail de rationalisation, c'est-à-dire de formulation d'un ordre à partir du désordre, qu'il évoquait pour la classe ouvrière et qui se traduisait, dans son activité d'écrivain, dans la recherche d'une structure et d'un style capables de donner une représentation significative du monde.

A travers les textes examinés, nous avons vu les positions de Calvino face à la question du réalisme, telles qu'elles sont formulées dans ses écrits théoriques jusqu'au début des années 60. Nous nous sommes arrêté à ce moment-là parce que, en 1965, Calvino publie un article, *Non darò più fiato alle trombe*, où il annonce ne plus vouloir s'engager dans des batailles théoriques et qui marque effectivement un changement dans son attitude et sa réflexion. Comme le remarque très pertinemment Mario Barenghi en introduisant les deux tomes d'essais, à partir de ce moment, dans ses textes, disparaît progressivement l'usage du *Nous* pluriel et collectif, remplacé par un *JE* plus prudent et dubitatif, et disparaît aussi la forme assertive et programmatique qu'avaient les écrits précédents¹⁰. Il nous semble pouvoir ajouter un autre élément important : depuis cette date, c'est aussi l'idée de public qui a changé pour lui, il ne coïncide plus avec la masse, largement identifiée sous la notion de "classe ouvrière", à laquelle Calvino s'adressait dans ses premiers écrits. La masse, qui s'est progressivement diluée dans une multitude indifférenciée, a perdu sa consistance historique en tant

¹⁰ M. Barenghi, « Introduzione » dans *Italo Calvino. Saggi*, op. cit., p. XVI-XIX.

que subjectivité effective, et le public est devenu un lecteur, hypothétique ou idéal, à qui il sera demandé de plus en plus de compétences pour lire ses œuvres. Nous reviendrons au chapitre suivant sur les essais d'après 1965, pour l'heure, ce qui nous intéresse, c'est de voir comment le réalisme s'articule dans la production narrative calvinienne, et comment ses positions théoriques se traduisent dans sa manière de raconter et représenter le monde.

2. Le réalisme des œuvres et de la narration

Bien qu'il ne soit plus possible, aujourd'hui, d'établir une séparation rigide, comme le faisait Pirandello en célébrant Verga, entre une littérature faite par des "mots" et une littérature faite par des "choses", et malgré la grande ambiguïté de la notion, le terme de "réalisme" reste un repère sémantique essentiel dans l'usage quotidien du langage. Comme le fait Calvino en parlant de son œuvre, et même si la démarcation est fluide, nous pouvons donc distinguer, dans l'ensemble de ses écrits, une veine narrative plus "réaliste", parallèle à la veine fantastique, parce qu'elle s'articule dans des narrations qui ont pour objet l'actualité. A cette veine appartiennent, évidemment, les premiers écrits de la phase néoréaliste, mais elle se prolonge dans les années suivantes et se concrétise, selon différentes configurations, dans un ensemble d'œuvres assez varié. La liste de ces œuvres pourrait comprendre, à titre indicatif, *Il sentiero dei nidi di ragno*, le roman qui l'a rendu célèbre et qui le consacre comme auteur néoréaliste, le recueil de récits *Ultimo viene il corvo*, publié en 1949, *La formica argentina*, un long récit qui, édité en 1958, avait en réalité été publié dans une revue en 1952, le triptyque sur la modernité, composé par *La nuvola di smog*, *La speculazione edilizia* et *La giornata d'uno scrutatore*, publié dans la première moitié des années 60, ainsi qu'une bonne partie des récits qui composent le recueil *Gli amori difficili*, publié en 1958 mais regroupant des écrits des années précédentes. A cette liste, il faut ajouter des projets de roman jamais terminés, (*I giovani del Po*, *La collana della regina*) et, dans un certain sens, aussi des textes à caractère autobiographiques,

hétérogènes entre eux et écrits à des moments différents, tels que *La strada di S. Giovanni*, *La poubelle agréée* ou *Eremita a Parigi*. Comme on peut le constater, il s'agit d'une liste d'œuvres importantes, dont certaines ont demandé un long travail d'écriture et auxquelles Calvino a toujours attribué une grande valeur. Cela nous montre que la critique formulée à l'encontre de l'idéologie véhiculée par le réalisme ne se traduit pas pour autant dans un refus de pratiquer une littérature réaliste : à ce niveau, l'hésitation découle plutôt du fait qu'il s'agit d'une manière d'écrire que Calvino manipule avec beaucoup de difficultés et qui le laisse insatisfait. Presqu'à la fin de son parcours, en 1983, en se référant à la veine réaliste, il admet en effet que :

Una certa energia, un certo piglio avventuroso che sentivo il bisogno di dare alla mia narrativa mi veniva meglio nelle cose fantastiche piuttosto che nelle cose realistiche [...] il contatto con la realtà è un po' deprimente, mi venivano delle cose un po' deprimenti, un po' tristi ¹¹.

La séparation entre la veine fantastique et la veine réaliste, reconnue par l'auteur lui-même et sans doute identifiable en parcourant l'ensemble de ses écrits, est toutefois fluide, comme nous le disions, non seulement parce que l'une s'enchevêtre dans l'autre, mais aussi parce que les œuvres réalistes contiennent une dimension fantastique et les récits fantastiques se réfèrent, parfois de manière explicite, avec des passages insérés au milieu de l'histoire, au contexte de la réalité historique.

Ces deux modalités narratives ont toujours coexisté dès le début, y compris quand la pression externe en faveur de la littérature réaliste était particulièrement forte, et, alors qu'il était, d'une part, en train de concevoir des récits néoréalistes tels que *Il Sentiero* ou *Ultimo viene il corvo*, Calvino se dédiait à écrire, d'autre part, des histoires qui exploitaient à fond les ressources du fantastique et du conte. Gian Carlo Ferretti a été parmi les premiers à explorer la quantité d'écrits des années 40 et 50, éparpillés entre journaux et revues, pouvant ainsi identifier, chez

¹¹ Il s'agit de la transcription d'une rencontre en 1983 avec les étudiants de l'université de Pesaro, publiée dans la revue *Il gusto dei contemporanei*, Quaderno n. 3, Pesaro, 1987. Nous reprenons la citation de Mario Barengi dans « Note e notizie sui testi » dans Italo Calvino, *Saggi*, vol. I, op. cit., p. 1339.

le jeune Calvino, la présence d'une « *altérité mystérieuse* », signe d'une réalité indéchiffrable qui aurait continué tout au long de son œuvre jusqu'à Palomar. Établir une telle linéarité et en faire le trait caractéristique de Calvino est peut-être excessif, mais dans *Le capre di Bikini*¹², Ferretti fait partir ses analyses d'un petit texte écrit en 1946, *Le capre ci guardano*, qui est en effet assez indicatif. Publié dans une rubrique qu'il tenait sur les pages de *L'Unità* et dédiée, dans ce cas, aux animaux (d'autres titres : *Soggezione di un cane*, *Il marxismo spiegato ai gatti*), ce texte raconte la tenue d'une étrange cérémonie organisée à Bikini, l'atoll de Californie que les États-Unis avaient choisi comme lieu d'expériences nucléaires, pour commémorer les chèvres qui y vivaient et qui auraient été sacrifiées "*pour le bien de l'humanité*". L'événement est observé du point de vue des chèvres qui, comme « *i gatti nelle case bombardate, i cani nelle zone di guerra o i pesci allo scoppio dei siluri* » (*S*, II, 2131), ne comprennent pas cette logique, typiquement humaine, qui rend hommage après coup à ce qu'elle a tout fait pour détruire. Le comble est que cette attitude paradoxale n'est pas réservée aux seuls animaux, les hommes se l'appliquent aussi à eux-mêmes car, à bien voir, « *quanti monumenti dedicati agli "eroi" di una o di un'altra guerra non sarebbero più giusti, più reverenti, più morali, insomma meno ipocriti, se fossero dedicati alle "vittime" dell'una o dell'altra guerra* » (*Ibidem*, 2132).

L'interrogation sur la logique profonde de l'Histoire, au-delà du sens qu'elle peut assumer dans ses moments spécifiques, est sûrement un thème qui occupait l'esprit de Calvino, même à l'époque où la foi idéologique était bien consolidée. Ce genre d'interrogation est d'ailleurs assez présent dans *Il sentiero dei nidi di ragno*, le roman réaliste sur la Résistance, et il apparaît surtout dans la partie la plus méditative et métanarrative du livre, celle qui fonctionne sur le point focal et qui devrait offrir une vision unificatrice aux personnages et actions mis en scène dans l'histoire. La tâche de formuler des questions et des doutes sur le sens de l'Histoire est réservée au *Commissaire Kim*, la figure de l'intellectuel d'extraction bourgeoise qui intervient au milieu de l'histoire et qui, avec ses réflexions,

¹²G. C. Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista*, Rome, Editori Riuniti, 1989.

interrompt le cours des événements. L'occasion lui est offerte par la trahison d'un partisan, surnommé *Pelle*, qui abandonne ses compagnons et les idéaux de la Résistance, et c'est alors qu'en parlant avec le *Capitan Ferriera*, *Kim* exprime une certaine désorientation face au sens ultime des choses :

Ma capisci che questa è tutta una lotta di simboli, che uno per uccidere un tedesco deve pensare non a quel tedesco ma a un altro, con un gioco di trasposizioni da slogare il cervello, in cui ogni cosa o persona diventa un'ombra cinese, un mito? [Même chez les nazis ou les fascistes, il y a du courage, il y a de la fureur]. E basta un nulla, un passo falso, un impennamento dell'anima e ci si trova dall'altra parte, come Pelle, dalla brigata nera, a sparare con lo stesso furore, con lo stesso odio, contro gli uni o contro gli altri, fa lo stesso. (RR, I, 105-106).

Face à la perplexité du *Capitan Ferriera*, qui lui demande si donc l'esprit de la brigade fasciste et l'esprit de leur brigade partisane étaient à considérer comme équivalents, *Kim* n'a pas de doute au moment de répondre :

la stessa cosa ma tutto il contrario. Perché qui si sta nel giusto, là nello sbagliato. Qua si risolve qualcosa, là ci si ribadisce la catena. [...] Il furore è lo stesso, quel furore antico che fa sparare i fascisti, che li porta a uccidere con la stessa speranza di purificazione, di riscatto. Ma allora c'è la storia. C'è che noi siamo dalla parte del riscatto, loro dall'altra (Ibidem, 106).

La certitude quant au choix à faire entre le Fascisme et la Résistance n'est pas remise en discussion, mais les réflexions et les questions irrésolues de *Kim* vont au-delà de la contingence historique, à un niveau d'abstraction qui est incompréhensible pour le pragmatique *Capitan Ferriera*, un ouvrier né dans la montagne et toujours limpide et concret dans ses prises de positions. *Kim*, par contre, est un intellectuel animé par un puissant désir de logique, qui s'interroge sans cesse et cherche une cohérence générale aux multiples rebondissements de l'Histoire. Dans l'esprit de *Kim* « *Tutto dev'esser logico, tutto si deve capire, nella storia come nella testa degli uomini : ma tra l'una e l'altra resta un salto, una zona buia dove le ragioni collettive si fanno ragioni individuali, con mostruose deviazioni e impensati agganciamenti* » (Ibidem, 100).

Les deux figures du *Commissaire Kim* et du *Capitan Ferriera* servent, dans leur caractérisation, à mettre en scène l'opposition entre les classes sociales et l'opposition générique entre méditation et action, théorie et praxis, mais les doutes

et les interrogations de *Kim* sur la logique profonde du monde et sur les mots appropriés pour le raconter constituent une préoccupation qui dépasse largement la psychologie du personnage et qui est présente dans plusieurs autres récits écrits à la même époque que *I sentieri* ou dans les années précédents. Déjà dans les années 40, le problème pour Calvino est le rapport entre les mots et les choses, l'architecture et la forme qu'il faut donner à un récit pour qu'il puisse contenir une représentation adéquate et significative du monde. C'est le problème du rapport entre *mondo scritto* et *mondo non scritto*, tel qu'il sera exposé dans un essai beaucoup plus tardif écrit en 1983. Avec *I sentieri*, la formule choisie pour répondre à cet obstacle est notamment celle du conte : l'histoire sur la Résistance est racontée à travers les yeux d'un enfant, *Pin*, qui a nécessairement un regard magique et infantile sur les choses, mais qui, en raison de cela même, est parfois capable, comme tout enfant, d'observer la réalité avec plus d'objectivité, de manière plus directe et moins contaminée par les travestissements et les hypocrisies des adultes. Comme Calvino l'expliquera plusieurs années plus tard dans l'introduction à la deuxième édition de *I sentieri* de 1964, l'utilisation de cette formule servait à « *combattere contemporaneamente su due fronti, lanciare una sfida ai detrattori della Resistenza e nello stesso tempo ai sacerdoti d'una Resistenza agiografica ed edulcorata* » (RR, I, 1192). La structure du conte permettait, en effet, d'éviter la rhétorique ou la célébration pathétique et d'affirmer, en même temps, la grande valeur de la Résistance en tant qu'expérience humaine et historique. Mais derrière ces motivations, sûrement réelles, il y a aussi un autre facteur qui, à notre avis, joue un rôle déterminant : le fait que la structure du conte et le point de vue d'un enfant servent aussi de réponses, même provisoires, aux doutes et aux interrogations bien plus profonds sur la bonne manière de lire et de raconter la réalité. *Kim* n'est pas le seul, en effet, à se dire qu'au fond il s'agit d'une lutte entre symboles et que la nature des choses ne se laisse pas enfermer très facilement dans les marges de la page écrite, il est accompagné, en cela, par plusieurs autres personnages qui peuplent les récits de ces années-là.

Ce même genre de réflexions traverse l'esprit, par exemple, du protagoniste

de *Angoscia in caserma*, un autre récit sur la guerre écrit en 45 et publié par la suite dans *Ultimo viene il corvo*. Le personnage est un jeune déserteur arrêté par les forces italo-allemandes qui, emprisonné dans une caserne, se retrouve à réfléchir sur la guerre, sur la paix ; il regarde la géométrie angoissante de la caserne, avec ses escaliers, ses couloirs et ses dortoirs vides, il observe les militaires allemands et fascistes qui le détiennent, leur mesquinerie et leur manière irréfléchie d'être ce qu'ils sont : des pions dans un engrenage de destruction qui tenaille le monde. En observant et en vivant tout cela sans pouvoir y trouver de sens, le jeune déserteur se perd et commence à penser que les choses sont des symboles d'autres choses : « *Da allora in poi le cose e gli uomini non furono più loro stessi ma simboli* » (RR, I, 237)

Le problème de comment trouver l'équation qui fait correspondre les mots aux choses, de comment raconter la réalité et la capturer, la fixer dans un récit, apparaît encore plus clairement dans *Vento in città*, écrit en 1946. Le contexte n'est plus celui de la Résistance et le protagoniste, qui parle à la première personne, a des traits nettement autobiographiques : il est écrivain, il habite à Turin et il est originaire de Ligurie. En se promenant dans la ville, il rencontre une amie qui lui raconte les faits de sa vie, mais lorsque c'est à son tour de parler, l'écrivain avoue son incapacité à raconter des histoires, car il y a comme un espace vide entre lui et le monde : « *Storie non posso raccontartene [...] perché ho l'intercapedine. C'è un precipizio vuoto tra me e tutti gli altri. Ci muovo le braccia dentro ma non afferro niente, getto dei gridi ma nessuno li sente: è il vuoto assoluto* » (RR, III, 955).

Il s'agit également de ce même espace vide dans *Amore lontano da casa*, écrit à la même époque, où le protagoniste, en parlant à sa copine *Mariamirella*, lui dit : « *io ho l'intercapedine. L'intercapedine è un residuo di antiche paure dell'infanzia, o di atavici isolamenti di classe, è uno spazio vuoto che mi tiene separato dal resto del mondo, una scorza che m'impedisce di comunicare con la vita degli altri* » (RR, III, 1334).

Dans ce texte, la distance entre l'esprit du personnage et le monde est

reconduite à une différence de classe et à la différence entre théorie et pratique, mais le problème se configure toujours en termes de symbole qui enveloppent les choses :

Bisogna che la nostra generazione riconquisti le cose, Mariamirella, – dico. Che pensiamo e facciamo nello stesso momento. Non che facciamo senza pensare, però. Bisogna che tra le cose pensate e le cose non ci sia più differenza. Allora saremo felici.

Perché è così? – mi chiede

Vedi, non per tutti è così, – dico. Io da bambino vivevo in una grande villa, tra balaustre alte come voli di mare. E io passavo i giorni dietro a queste balaustre, bambino solitario, e ogni cosa per me era uno strano simbolo [...] Io non dovevo far altro che scoprire nuovi simboli, nuovi significati. Così sono rimasto tutta la vita, mi muovo ancora in un castello di significati, non di cose, dipendo sempre dagli altri, dai «grandi», da quelli che manovrano le cose. Invece c'è chi fin da bambino ha lavorato a un tornio. A un arnese per fare delle cose. Che non può avere un significato diverso dalle cose che fa. Io quando vedo una macchina la guardo come se fosse un castello magico, immagino omini piccolissimi che girano tra le ruote dentro. [...] Tu hai pochi miti di cui ti devi liberare; per me tutte le cose sono simboli » (RR, III, 966-967).

Comme ces quelques textes des années 40 nous le montrent, dès le début, la question du réalisme signifie surtout, pour Calvino, le problème de parvenir à faire coïncider le monde de la parole et de l'écriture avec le monde des choses, tout en sachant que le monde "non-écrit" déborde toujours et échappe à toute tentative de l'enfermer dans les limites d'une unité narrative. La solution offerte par le néoréalisme ne pouvait être que partielle et d'ailleurs, comme Calvino l'écrira dans son introduction à *I Sentieri* en 1964, il ne fut jamais une école, mais un ensemble hétérogène de voix qui essayaient de donner une légitimité narrative à une Italie multiple, composée de réalités culturelles et linguistiques totalement inédites et méconnues par la littérature. La structure du conte, qui sûrement était aussi la forme qui s'adaptait le mieux à la sensibilité artistique de l'auteur, ne se réduit toutefois pas à une simple question de goût ou de sensibilité. Le conte est aussi l'instance qui garantit, comme c'est le cas pour *I sentieri*, une distance majeure entre la réalité et sa représentation, permettant ainsi d'avoir sur le réel un regard particulièrement riche en significations. A ce propos, un épisode très

éclairant mérite d'être mentionné. Au moment où il démissionne du PC, Calvino décide d'écrire un récit fantastique pour la revue "*Città Aperta*", article intitulé *La gran bonaccia delle Antille*, qui est clairement une allégorie politique dénonçant l'immobilisme du parti et son incapacité à se remettre en discussion. Alors que la lettre officielle de démission passe presque inaperçue, ce récit suscite, par contre, une gigantesque polémique, au point que la revue *Rinascita* en publie une parodie et que Palmiro Togliatti lui-même intervient publiquement pour critiquer âprement le texte. C'est en effet avec un ton très dur et méprisant que Togliatti fait allusion au récit de Calvino :

il letterato che ieri si rifiutava di scrivere qualcosa che significasse un suo impegno politico a sostegno di nobili battaglie che il Partito conduceva, appena uscito dal Partito ha scritto la novellina per buttar fango, agli ordini dei giornali della borghesia, sopra il Partito e i suoi dirigenti per accrescere la confusione, la sfiducia e il disfattismo¹³.

En revenant plusieurs années plus tard sur l'épisode, Calvino observe très justement que « *la fortuna che ebbe quella mia metafora si spiega col fatto che essa dice qualcosa di più d'un qualsiasi termine del linguaggio politico, per esempio "immobilismo"*¹⁴ ». L'épisode nous démontre en effet que, du moins dans ce cas, un récit fantastique et allégorique a eu une force de pénétration et une capacité de parler au monde infiniment plus puissante que tout discours réaliste. Son impact, en outre, a été particulièrement fort surtout chez ceux qui – les membres de la Commission culturelle et les dirigeants du Parti – jugeaient le conte et le genre fantastique comme de la pure évasion, comme de la littérature de second ordre sans aucun pouvoir d'agir sur le réel ou d'orienter la réflexion collective. En réalité, comme nous l'avons vu à travers le volume sur les *Fiabe italiane*, Calvino avait mûri depuis longtemps la conviction que les contes sont vrais et que leur efficacité réelle, en termes de force narrative, peut être parfois

¹³ La citation est reprise de Paolo Spriano, *Le passioni di un decennio, 1946-1956*, Milan, Garzanti, 1986, p. 29.

¹⁴ *La gran bonaccia delle Antille* fut rééditée en 1980, avec un long commentaire de Calvino, dans un volume qui réunissait plusieurs textes sur l'année 1956 et la crise du PCI (F. Froio, *Il PCI nell'anno dell'Ungheria*, Rome, Espresso Edizioni, 1980). La citation est extraite de ce commentaire, qui est reproduit intégralement par Mario Barenghi dans Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. III, op. cit., p. 1229.

extrêmement plus puissante qu'une description minutieuse de la réalité. Le réalisme et le *fiabesco* sont deux modalités permettant de raconter la réalité, également possibles, qui ne s'excluent pas et dont la différence ne peut jamais être établie sur le degré de "réalité" que les deux types de narration expriment. Dans leurs différences, ces deux perspectives d'observation sur le monde peuvent se référer à la même réalité et ainsi, par exemple, en parlant de son roman réaliste inachevé *I giovani del Po*, Calvino disait que le thème était identique à celui de *Il visconte dimezzato*, deux romans qui voulaient mettre en scène le thème de l'homme « *mutilato e alienato* » et son « *aspirazione all'interrezza* » (RR, III, 1342).

Bien que le fantastique – nous utilisons ici le terme de manière générique – ait été la voie privilégiée, et aussi celle qui a peut-être donné ses meilleures créations, Calvino continue en parallèle à parcourir la voie du réalisme en lui consacrant plusieurs travaux qui, malgré leur variété, ont en commun le ton méditatif et le fait que les aventures des personnages ne s'articulent pas à travers des actions, mais en suivant le mouvement de leur conscience et de leurs pensées. La majorité de ces œuvres qui, selon les indications de Claudio Milanini, peuvent être globalement considérées selon la notion de "*réalisme spéculatif*"¹⁵, ont pour contexte l'environnement industriel des métropoles contemporaines et la narration y est pour la plus grande part construite autour des réflexions d'un protagoniste qui se confronte à une réalité hostile et incompréhensible. En lisant ces récits nous retrouvons, formulés autrement, les noyaux thématiques considérés plus haut ainsi que l'anticipation de figures emblématiques et de thèmes qui seront repris et développés dans les écrits successifs. Le problème central reste toujours le même : la nécessité de réduire dans une forme ordonnée le désordre du monde pour éviter l'implosion entropique dans une con-fusion indifférenciée des symboles et des signes, et, en même temps, la conviction d'une certaine inadéquation des instruments intellectuels traditionnels face à une réalité en pleine transformation, qui ne semble plus être gouvernée par la volonté d'un projet historique et dont tout

¹⁵ C. Milanini, *L'utopia discontinua, Saggio su Italo Calvino*, Milan, Garzanti, 1990, p. 77.

effort de synthèse ou de schématisation se révèle vain. La difficulté, voire l'impossibilité de contenir dans une forme cohérente le désordre du monde et de le traduire sur la page écrite apparaît clairement dans *L'avventura di un poeta*, l'un des récits qui composent *Gli amori difficili*. Dans son désir profond de décrire et de raconter la réalité, le poète *Usnelli* se trouve à la fin submergé par des montagnes de paroles qui traversent son esprit et qu'il n'arrive plus à contrôler :

una ressa di parole [...] gli si affollavano alla mente : parole da descrivere ogni verruca, ogni pelo della magra faccia malrasa del pescatore vecchio, ogni scaglia argentata di muggine. [...] a Usnelli venivano alla mente parole e parole, intrecciate le une sulle altre, senza spazio tra le righe, finché a poco a poco non si distinguevano più, era un groviglio da cui andavano sparendo anche i minimi occhielli bianchi e restava solo il nero, il nero più totale, impenetrabile, disperato come un urlo (RR, II, 1170-1172).

Gli amori difficili réunit une série de récits, écrits entre 1949 et 1958, qui ont la particularité d'avoir tous, dans le titre, le terme d'*aventure*, suivi de l'identité du personnage, comme par exemple l'aventure d'un employé, d'un voyageur, d'un lecteur, etc. L'utilisation du terme "aventure" est ironique car il indique, comme Calvino l'explique en introduisant longuement l'édition de *Gli amori* en 1970, « *un movimento interiore, la storia d'uno stato d'animo, un itinerario verso il silenzio* » (RR, II, 1289), un voyage multiple de la conscience mis en scène dans une série de récits qui racontent, en général, « *la difficoltà di comunicazione, una zona d'ombra al fondo dei rapporti umani* » (RR II, 1288). Mais ces récits constituent aussi un laboratoire où sont esquissées des figures, c'est-à-dire différentes perspectives d'observation sur le monde (l'aventure mentale de l'écrivain, du lecteur, du myope, du photographe), qui seront centrales dans les écrits à venir. *L'avventura di un fotografo* est, à ce titre, particulièrement significatif. Il s'agit d'un récit qui a d'ailleurs attiré l'attention de plusieurs critiques et qui reprend, sous forme narrative, un court essai de 1955 intitulé *La follia del mirino*, en anticipant ainsi une pratique – la transposition de genres – qui sera largement utilisée dans certaines œuvres à venir, comme *La collezione di sabbia* ou *Palomar*. Dans *La follia del mirino*, Calvino s'interrogeait sur les raisons du grand succès de la photographie de masse et sur le risque que cette pratique collective comportait. Le risque en est que, à travers l'appareil photo, il y

ait un passage pathologique entre une réalité qui a été photographiée parce qu'elle nous paraissait belle et une réalité qui nous paraît belle parce qu'elle a été photographiée. Avec la généralisation de la pratique photographique, écrit-il, la sensation diffuse est que ce qui n'a pas été photographié est perdu pour toujours et que donc, pour vivre vraiment, il faut prendre un maximum de photographies, mais cela comporte, inévitablement, « *che per fotografare quanto più si può bisogna vivere in modo quanto più fotografabile possibile* » (S, II, 2218) Quant aux raisons qui poussent à cet usage compulsif de l'objectif, il y a sûrement le désir de fuir la mort et le devenir des choses, mais il s'agit d'une consolation illusoire, car la vie ne se laisse pas enfermer dans des instantanés qui effacent les contrastes et les contradictions dramatiques dont le réel est formé. Et si l'on cherche à combler ce vide et à photographier vraiment la vie, la porte qui s'ouvre est celle de la folie :

Se un fotografo si mette su questa via di recupero di tutta la realtà che gli passa sotto gli occhi, per lui l'unico modo di agire con coerenza è di andare fino in fondo: da quando apre gli occhi al mattino a quando va a dormire, scatti almeno una foto al minuto, fotografi tutto, ci dia un fedele assoluto journal delle sue giornate. Fino al momento in cui non diventerà pazzo. Perché come nel tenere un diario e in genere nella letteratura autobiografica, così nella fotografia – insomma in queste cose che sembrano il colmo del rispecchiamento della realtà, della sincerità, della razionalità chiarificatrice, – c'è sempre in agguato un tentacolo di pazzia. La vera ragione umana è scelta, organizzazione, invenzione (*Ibidem*, 2219).

L'avventura di un fotografo, le récit ajouté dans l'édition de *Gli amori difficili* en 1970, reprend presque littéralement une bonne partie de l'article, mais s'ouvre sur de nouvelles questions, plus proches d'une réflexion qui n'est plus exactement celle de 1955. La folie de l'objectif est ici le vécu d'un personnage, *Antonino Paraggi*, qui, à travers l'appareil photo, découvre en même temps la passion du photographe et le désir de possession d'une femme. Cette opportunité s'est présentée à travers une amie, *Bice* qui voulait être prise en photos, et avec elle il décide de récupérer un vieil appareil de pose pour lui faire une série de portraits. A ce moment-là, à l'intérieur de la chambre noire et en regardant *Bice* à travers l'objectif, *Paraggi* s'aperçoit qu'il voit *Bice* pour la première fois. Il voit tous les traits de son visage comme s'il ne les avait jamais vus, mais il se rend

compte aussi que plusieurs autres *Bice* existent derrière l'expression particulière qui s'imprime à travers l'objectif et il cherche donc *la* photo, *la* prise de vue qui pourrait contenir toutes les *Bice* possibles, l'image unique qui épuise le multiple. Après plusieurs tentatives, il pense avoir saisi finalement la vraie *Bice* et il crie de joie. A cet instant même, il se rend compte d'être éperdument amoureux d'elle et les deux décident d'aller vivre ensemble. Mais son obsession à vouloir photographier *Bice* à tout instant devient tellement malade que celle-ci l'abandonne. Resté seul, *Paraggi* tombe en dépression et commence à tenir un journal, bien entendu photographique, où il photographie l'absence de *Bice*, les objets qu'elle avait touchés, les coins de la maison où elle aimait rester. La manie compulsive à la recherche de la photographie totale, celle capable de contenir *Bice* et le monde de *Bice*, le porte à tout photographier, y compris les journaux et les photos des journaux qu'elle avait regardées. Il photographie les photos de foules massacrées, celles de défilés de mode et de cérémonies officielles que d'autres photo-reporters professionnels avaient prisent, parce que toutes ces images étaient aussi l'image que *Bice* avait du monde. Toujours à la recherche de la photo unique, il en arrive à la conclusion que la vraie photographie totale est celle qui contient « *un mucchio di frammenti di immagini private, sullo sfondo sgualcito delle stragi e delle incoronazioni* » (RR, II, 1109). *Paraggi* commence donc à découper et à ramasser la quantité d'images et d'instant de/sur la vie de *Bice* qu'il avait accumulés au cours de ces mois de passion. Il les réunit au centre de la pièce en laissant voir aussi des morceaux de journaux, il se munit d'un bon réflecteur pour bien éclairer tous les éléments ainsi que les taches noires et blanches des photos, et puis, finalement, il prend l'ultime photo qui contient toutes les photos. Avant de tout jeter à la poubelle, *Paraggi* comprend que « *fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora* » (Ibidem, 1109).

Plusieurs lectures peuvent être proposées de ce récit, mais nous partageons l'avis d'Ulla Musarra-Schroeder qui, dans la conclusion de l'histoire, voit une représentation ironique. La fin du protagoniste, totalement enfermé dans une dimension autoréférentielle – un cercle enfermé sur lui-même selon les mots de

Calvino –, ne serait pas à entendre comme une solution positive, mais plutôt comme un final tragi-comique¹⁶. Cette lecture nous semble plausible, surtout en tenant compte du fait que l'activité du photographe est aussi, dans le texte, métaphore de l'activité de l'écrivain et Calvino, malgré ses œuvres hyper-textuelles, ne pense jamais que "écrire l'écriture" – l'équivalent de "photographier les photos" – soit la bonne et unique solution, ni pour le photographe ni pour l'écrivain. Plus que dans la solution, le cœur du récit est à chercher dans la dichotomie qui oppose l'un au multiple, qui est aussi la question relative aux critères et aux solutions à adopter lorsqu'il s'agit de conserver, de fixer et puis de raconter ou de re-présenter, à travers un récit ou une photographie, le ça-a-été du temps et du devenir. La question est en effet assez complexe parce qu'elle renvoie directement au problème de la sélection et à la responsabilité de choisir des images ou des mots qui ne soient pas immédiatement perçus comme des scories bonnes à jeter à la poubelle, mais qui puissent garder dans le temps leur valeur significative, leur exemplarité. La folie, dans ce désir de l'essentiel, peut arriver lorsque la recherche se transforme en un renvoi compulsif à l'infini, mais, d'autre part, penser avoir fixé dans une seule image ou dans un seul récit le tout de la réalité n'est qu'une illusion. Marco Belpoliti a selon nous raison de souligner qu'entre photographie et écriture, il y a un lien bien plus profond qu'une simple métaphore¹⁷. Dans son travail d'écrivain, Calvino attribue une importance fondamentale au travail de l'œil, au choix du point d'observation et à la capacité de contenir une réalité plurielle dans l'espace d'un court récit riche en significations. Des attitudes qui sont en effet caractéristiques aussi de l'activité du photographe : pour les deux, pour l'écrivain comme pour le photographe, l'œil est l'organe principal de leur travail et l'instrument qui leur permet de capturer et de lire le monde. Belpoliti, qui dédie plusieurs pages à ce thème, continue son analyse en reliant *L'avventura di un fotografo*, et les autres textes que Calvino consacre à la photographie, à Roland Barthes et à l'essai que Barthes écrira dix ans

¹⁶ U. Musarra-Schroeder, *Il Labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Rome, Bulzoni, 1996, p. 185-186.

¹⁷ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Turin, Einaudi, 2006, p. 113-130.

plus tard, *La chambre claire*, où ce dernier cite d'ailleurs le récit de Calvino. En 1980, c'est-à-dire l'année même de la mort accidentelle de Barthes, Calvino écrit un article commémoratif en honneur de son ami où il parle de *La chambre claire* qu'il venait de lire et où il revient aux réflexions sur la photographie contenues dans son récit.

L'avventura di un fotografo est un récit qui, comme nous le disions, se prête à plusieurs lectures et à plusieurs niveaux de réflexion. Mais sans nous attarder sur les affinités entre Calvino et Barthes et sans pénétrer dans un débat sur la nature de la photographie qui nous conduirait très loin, ce qu'il nous paraît intéressant de comprendre quant au problème général du réalisme, c'est l'idée de réalité que cette analogie photographie-écriture suppose. La réalité – le monde non-écrit, non-photographié – est, pour Calvino, un tout qui ne peut pas être objectivé, qui est toujours multiple, stratifié à travers une infinité de signes et de symboles qui renvoient l'un à l'autre, et qui débordent en tous points de tous les filets qui voudraient la contenir. Saisir, photographier ou raconter la réalité ne peuvent se faire que par des synthèses, ce qui implique un travail de sélection où certains éléments sont éliminés et d'autres retenus pour être coordonnés dans une forme structurée. C'est le problème qui sera traité dans la *Poubelle agréée*, sur lequel nous reviendrons, et qui nous fait penser, plus en général, au thème de la mémoire, comme organe de l'oubli et de la rétention, qui n'est jamais une activité uniquement individuelle, mais un processus collectif, largement déterminé par les possibilités d'enregistrement et de conservation que le contexte technologique met à disposition. Écriture et photographie sont, dans ce sens, deux formes techniques d'enregistrement et de mémorisation qui assurent l'exactitude de la répétition. Même si de manière différente, l'écriture comme la photographie fixent un Référent¹⁸ – le récit d'une bataille, la photo d'une grand-mère – qui se maintient présent malgré son absence effective.

La technologie, toutefois, ne résout pas, et à la limite complique le problème

¹⁸ C'est en effet sur le thème du Référent que Barthes centre sa réflexion sur la photographie. L'analogie entre le Référent, absent, de la photo et le Référent de l'écriture, qui est également absent mais qui peut aussi ne jamais avoir existé, est valide, bien entendu, de manière limitée.

de la sélection : le choix de ce qui se fige dans l'objectif de l'appareil photo ou de ce qui s'imprime sur la page écrite n'est pas dicté par l'instrument technique. La technologie n'aide pas non plus à apaiser la pulsion de Calvino, une pulsion assez répandue chez les humains, à chercher la "photo-récit" totale, le schéma, la structure ou la synthèse capable de réunir le multiple dans le singulier, tout en sachant qu'il s'agit d'une tâche sans fin qui peut parfois mener à la folie, comme pour *Paraggi*, ou à la mort, comme ce sera le cas pour *Palomar*. Et pourtant, malgré cette impossibilité de principe à réduire la multiplicité, il y a des synthèses qui transcendent le temps et qui, comme les contes, non seulement gardent leur vérité – la réalité de leur référent – au cours des siècles, mais qui dans certains cas se révèlent même capables d'agir de manière performative sur la réalité à venir.

La création littéraire, pour Calvino, est un travail qui vise justement à produire des telles synthèses, des cartes ou des mappes mentales qui gardent leur vérité-réalité et servent de système d'orientation. Dans ce travail de construction, qui repose avant tout sur l'observation et la lecture de la réalité, Calvino a employé plusieurs instruments intellectuels, de la dialectique marxiste au structuralisme, en passant par la perspective anthropologique, biologique ou cybernétique, sans jamais se sentir totalement satisfait. Il est toutefois resté fidèle à des instruments d'ordre plus artisanal, à ses propres outils du métier : le style d'une langue qu'il faut respecter et l'activité de l'œil, comme organe qui est à la fois celui de la raison et celui de la biologie, du corps, et donc une modalité cognitive essentielle pour connaître, décrire ou raconter le monde. L'optique, le point de vue, sont effectivement une constante de son écriture et l'appareil photo, directement ou métaphoriquement, revient dans plusieurs autres textes.

Les récits qui composent *Gli amori difficili*, construits autour du motif "L'aventure de...", sont en effet autant de points de vue, autant de regards "photographiques" sur une tranche de réalité, racontés par des personnages qui se définissent non pas à travers une psychologie, mais à travers une profession (le photographe, le poète, l'employé) ou une activité fonctionnelle (le voyageur, le skieur, le lecteur). Une mise en scène semblable est d'ailleurs présente aussi dans les longs récits ou dans

les romans appartenant à la veine réaliste. C'est sûrement le cas pour *La formica argentina*, écrit en 1952, et pour *La nuvola di smog*, de 1958, deux longs récits que Calvino intègre en deuxième partie au volume *Gli amori difficili* qu'il publie en 1970. Dans ces deux récits, toujours structurés à partir d'un personnage central avec plusieurs personnages jouant différentes fonctions, les protagonistes sont en réalité deux figures plutôt anonymes : ils parlent à la première personne, mais on ne connaît ni leur nom ni leur physionomie, seule est précisée leur appartenance sociale, un modeste père de famille dans le premier cas, un intellectuel célibataire dans le second. Les deux personnages ont toutefois en commun le fait d'être confrontés à un problème collectif (une invasion de fourmis, la pollution), qu'ils examinent, qu'ils observent avec une optique "photographique", en essayant de choisir l'attitude correcte à tenir et en constatant la mesquinerie ou la lâcheté contenues dans les modèles communs de comportement. Cela est particulièrement vrai pour le protagoniste de *La nuvola di smog* qui, comme Calvino le mentionne dans l'introduction au volume de 1970, « *s'ostina a "guardare", senza stornare mai gli occhi, e se ancora qualcosa egli s'aspetta, è solo da quello che vede : un'immagine da contrapporre a un'altra immagine, ma non è detto che la trovi* » (RR, II, 1292). Même lui, tout comme les autres personnages que nous avons rencontrés, est un esprit désorienté et dubitatif face à la multiplicité des images/signes qui s'affolent devant ses yeux : « *il mio sguardo cercava solo dei segni; altro non ero mai stato capace di vedere. Segni di cosa? Segni che si rimandavano l'un l'altro all'infinito* » (R, I, 949).

La mise en scène "photographique" n'est toutefois pas une règle, bien entendu. Parmi les œuvres "réalistes", l'attitude de *Quinto*, par exemple, le protagoniste de *La speculazione edilizia*, est moins celle de quelqu'un qui observe que celle d'un individu embarqué dans un parcours existentiel. L'histoire qui, selon l'auteur, est une sorte d'autobiographie intellectuelle¹⁹, raconte en effet l'échec idéologique et politique du protagoniste, qui se fait progressivement engloutir par la dynamique de l'argent et du business. L'attitude "observatrice" est

¹⁹ I. Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit. p. 292.

par contre absolument centrale dans *La giornata d'uno scrutatore*, publié en 1963, et dont le protagoniste, comme l'observe à juste titre Claudio Milanini, peut être considéré comme l'ancêtre direct de Palomar²⁰. Le récit, que dans la quatrième de couverture du volume Calvino présente comme son récit le plus réflexif, raconte la journée du scrutateur Amerigo Ormea, un intellectuel de gauche qui "scrute" la réalité à partir du *Cottolengo*, un hospice religieux pour handicapés physiques et mentaux où est situé le siège électoral auquel *Ormea* a été délégué par le PC. L'histoire se déroule entièrement à l'intérieur de l'hospice, avec très peu d'action et par contre de longues séquences à caractère méditatif proches de l'essai. Cela influe aussi sur le type d'écriture qui, dans ce texte, contrairement au style habituel basé sur la parataxe, est caractérisé par des phrases très longues et par un usage fréquent des parenthèses. Les raisonnements d'Ormea absorbent, en effet, une grande partie du texte et cela pourrait indiquer une parentèle, comme Musarra-Schroeder l'affirme²¹, entre Ormea et d'autres grands personnages du roman moderniste, tel que par exemple le Ulrich de Musil.

Il est vrai, en effet, qu'un peu comme Ulrich, Ormea observe et analyse la réalité en élaborant plusieurs hypothèses de lecture qui sont examinées, évaluées et puis écartées pour en formuler d'autres. La seule certitude d'Ormea est d'ordre éthique, mais il s'agit d'une attitude comportementale plutôt que d'une conviction théorique : une extrême honnêteté intellectuelle qui le pousse à reconnaître toutes les contradictions et les points faibles que ses modèles de pensée contiennent. Et ainsi, par exemple, il est inscrit au Parti Communiste, mais il s'interroge sur la capacité effective à lire la réalité à travers les termes de la dialectique marxiste. C'est justement en réfléchissant sur le sens de notions telles que "communisme", "pessimisme" et "optimisme" qu'Ormea se dirige, à pied et par une journée de pluie, au siège électoral. Arrivé devant le bâtiment du *Cottolengo*, il voit les panneaux avec les affiches de la propagande politique, qui ont déjà perdu leur agressivité polémique et que la pluie commence à décolorer, les ramenant à une couche de papier et de colle où les symboles des différents partis se mélangent.

²⁰ C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, op. cit., p. 172.

²¹ U. Musarra-Schroeder, *Il Labirinto e la rete*, op. cit., p. 188-192.

Cette image est particulièrement appropriée pour décrire son état d'esprit car « *Ad Amerigo la complessità delle cose alle volte pareva un sovrapporsi di strati nettamente separati, come le foglie d'un carciofo, alle volte invece un agglutinamento di significati, una pasta collosa.* » (RR II, cit. 9)²².

Une fois rentré dans l'hospice, Ormea est bouleversé par la réalité et l'humanité qu'il y découvre, un monde complètement inconnu (c'est le thème, si l'on veut, de l'altérité mystérieuse que Ferretti repère à partir du texte de jeunesse *Le capre ci guardano*), et qui semble à l'opposé du monde sain et actif qui existe dehors. L'Italie incarnée dans les femmes et les hommes qui habitent le Cottolengo est une autre Italie : « *il rovescio di quella che si sfoggia al sole, che cammina per le strade e che pretende e che produce e che consuma [...] il Piemonte disperato che sempre stringe dappresso il Piemonte efficiente e rigoroso* » (*Ibidem*, 20). Mais outre l'énorme disparité sociale entre ce monde et celui du dehors, la réalité du Cottolengo est aussi l'expression, avec son humanité anormale, de rapports incestueux perpétrés dans le silence des zones rurales, des erreurs et des hasards de la nature. Elle est l'expression du risque que court la matière dont est composée l'espèce humaine à chaque fois qu'elle se reproduit, un risque « *che si moltiplica per il numero delle insidie nuove, i virus, i veleni, le radiazioni dell'uranio... il caso che governa la generazione umana che si dice umana proprio perché avviene a caso...* » (*Ibidem*, 21). Le contraste entre ces deux mondes devient éclatant surtout quand arrive le député du Parti candidat à la circonscription du Cottolengo. Ormea l'observe, il le voit parfaitement intégré dans son rôle, totalement enfermé dans son monde de certitudes et de convictions, il perçoit aussi le cynisme et l'hypocrisie qui accompagnent naturellement la figure du politicien en soi, mais en élargissant son regard, il aperçoit, derrière les vitres du balcon d'en face, un nain débile mental et il se dit que, malgré tout, le monde du député est aussi le sien, ils appartiennent à la même famille politique, ils se

²² La métaphore de l'artichaut revient dans d'autres textes. C'est l'image, par exemple, que Calvino utilise pour décrire l'œuvre de Gadda dans une conférence tenue la même année et intitulée *Il mondo è un carciofo* (S, I, p. 1067). La réalité se présente toujours stratifiée comme un artichaut et la grande valeur de Gadda consiste, selon Calvino, dans sa capacité à construire des œuvres qui, comme un artichaut infini, permettent des dimensions de lecture à chaque fois nouvelles.

reconnaissent dans la même logique des choses. Ormea continue toutefois à observer le nain, qui regarde le député en battant des mains contre la vitre, pour essayer de comprendre ce qu'exprime ce regard, se demandant aussi quel pouvait être « *il giudizio che un mondo escluso dal giudizio dà su di noi* » (*Ibidem*, 47). Il comprend alors que ces deux mondes, en apparence opposés, la "pure" nature d'un côté et la "pure" Histoire de l'autre, coïncident en quelque sorte. Le nain et le député sont également enfermés dans un monde de certitudes autoréférentielles : l'immédiateté empirique et contingente du monde pour le premier, les codes de l'activité et du pouvoir politiques pour le second. En fin de compte, Ormea se sent n'appartenir à aucun de ces deux mondes, mais être plutôt dans une position mouvante faite d'incertitude, à observer les choses avec une attitude caractérisée par ce que Cesare Cases, dans une formule devenue célèbre, a défini comme le "*pathos de la distance*"²³. Giorgio Bertone, pour sa part, en propose une correction qui nous semble pertinente, où il lui donne également le sens d'une "*distance du pathos*"²⁴. Selon Bertone, cette propension à la distance est aussi une conséquence du fait que Calvino est conscient de vivre dans une culture gouvernée par l'œil et les images, et qu'avoir à faire avec le monde signifie essentiellement le *lire* : lire et cartographier l'espace ; lire, en l'observant, la position sociale d'une personne ; lire les possibles relations existant entre les événements, etc. Dans cette distance, il n'y a pas vraiment un *pathos* de nature nietzschéenne, élitiste et individualiste, mais bien plutôt l'attitude physique et cognitive d'un esprit qui, pour essayer de comprendre la réalité, a besoin de l'observer en perspective et de se positionner donc dans une distance "critique" telle qu'elle lui permette l'exercice de la raison et de la vue. La distance et le scepticisme d'*Ormea* ne conduisent pas au relativisme ou à faire coïncider la réalité avec les signes qui la représentent, car à la source du travail réognitif il y a une foi empiriste et une forte pulsion à vouloir comprendre, à vouloir chercher le point de vue adéquat, la synthèse appropriée. A ce propos, il est peut-être utile de rappeler les mots que Calvino, dans *Il Barone*

²³ C. Cases, « Calvino e il "pathos" della distanza », in *Città aperta*, II, 7-8, 1958; maintenant in Id., *Patrie lettere*, Turin, Einaudi, 1987.

²⁴ G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, op. cit., p. 158.

rampante, fait prononcer au frère du protagoniste. En se retrouvant aux côtés de Voltaire qui lui demande pourquoi *Cosimo* a décidé de vivre dans les arbres (« *Mais c'est pour approcher du ciel, que votre frère reste là-haut ?* », en français dans le texte), Biagio explique que c'est pour observer le monde avec la distance nécessaire que son frère est monté dans les arbres, suscitant ainsi l'approbation du grand philosophe : « – *Mio fratello sostiene [...] che chi vuol guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria, – e il Voltaire apprezzò molto la risposta* » (RR, I, 698).

C'est dans cet esprit de distance critique et d'empirisme, nous semble-t-il, qu'Amerigo Ormea termine sa journée électorale à la fin du roman. Avant de quitter le *Cottolengo*, Ormea regarde par la fenêtre le coucher de soleil et les malades mentaux dans la cour qui rient ensemble avant le dîner, et il se dit que ce monde, qui lui était apparu aliéné et angoissant, pouvait être aussi source de joie et d'un certain équilibre, et que, en réalité, « *Anche l'ultima città dell'imperfezione ha la sua ora perfetta, l'ora, l'attimo, in cui in ogni città c'è la Città* » (*Ibidem*, 78). Sans être pessimiste, la conclusion du récit n'est pas optimiste non plus, *Ormea* constate, photographie un trait qu'il observe, mais il s'agit d'un aspect qui est réversible et qui ne résout en aucune manière les dichotomies et les contradictions présentes dans la réalité. La synthèse résolutive n'existe pas, mais la construction de synthèses (et les récits en sont une) est la seule modalité dont nous disposons pour accéder à la réalité, ce qui ne veut pas dire que la réalité se réduit à la somme des interprétations que nous en donnons. C'est là l'idée de Jameson, plusieurs fois reprise au cours de ces pages, c'est-à-dire le fait que l'accès à l'Histoire, à entendre au sens large du terme, ne peut se réaliser que sous forme narrative, et c'est aussi le sens que nous lisons dans ce passage d'une interview accordé par Calvino à Madeleine Santschi en 1967 :

Io non sono tra coloro che credono che esista solo il linguaggio, o solo il pensiero umano. (Ce ne sono anche tra coloro che passano per "realisti"). Io credo che esista una realtà e che ci sia un rapporto (seppure sempre parziale) tra la realtà e i segni con cui la rappresentiamo. La ragione della mia irrequietezza stilistica, dell'insoddisfazione riguardo ai miei procedimenti, deriva proprio da questo. Io credo che il mondo esista indipendentemente dall'uomo ; il mondo esisteva prima dell'uomo ed esisterà dopo, e l'uomo è

solo un'occasione che il mondo ha per organizzare alcune informazioni su se stesso. Quindi la letteratura è per me una serie di tentativi di conoscenza e di classificazione delle informazioni sul mondo, il tutto molto instabile e relativo ma in qualche modo non inutile²⁵.

Sur la base des éléments et des textes pris en considération, nous pouvons désormais résumer le thème général du réalisme chez Calvino en disant que, si le terme est à entendre comme un substantif désignant un genre littéraire spécifique, alors ce terme n'a pas beaucoup de sens pour l'auteur. Au cours de la même interview avec Madeleine Santschi, Calvino affirme d'ailleurs ne pas croire au réalisme en littérature, car, comme les mathématiques, la littérature aussi est une abstraction et une formalisation. Nous avons vu également que même les œuvres réalistes contiennent une dimension *fiabesca*, grotesque ou comique, qui limite sensiblement l'application de l'adjectif "réaliste" pour les définir. Le discours change si, par contre, le terme "réalisme" est à entendre comme type d'attitude face à la réalité, et dans ce cas il acquiert toute sa valeur significative. La réalité n'est pas une interprétation, mais l'interprétation est une partie de la réalité, et la littérature, l'écriture, est une activité qui, sans être la seule à le faire, joue un rôle interprétatif important. La littérature offre des synthèses qui restent partielles et provisoires car le tout du réel n'est pas objectivable ; ces synthèses n'offrent pas de solutions mais servent en tant que systèmes d'orientation. Un récit est toujours une manière de synthétiser la réalité et cela peut se faire à travers différentes techniques – dont le réalisme ne représente qu'une seule d'entre elles – qui sont toutefois équivalentes du point de vue de la vérité. Le problème, pour Calvino, celui qui génère son *irrequietezza stilistica*, devient de plus en plus celui de la structure, du schéma ou du cadre capable de contenir une ou plusieurs histoires. Ce problème est aussi celui de savoir comment et à quel niveau un récit peut mettre en scène la stratification et la pluridimensionnalité du réel, comment, pour utiliser la métaphore qui lui est propre, un récit peut contenir, comme les feuilles d'un artichaut, plusieurs dimensions de lecture, et, lié à cela, le problème de savoir quel genre de vérité, même partielle, le récit et la fiction peuvent véhiculer. C'est à

²⁵ I. Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 134.

ce thème que nous dédions les dernières pages de ce chapitre, en abordant un texte théorique intitulé *I livelli della realtà in letteratura*, qui est plus tardif (il date de 1978) et a donc été écrit à une époque où Calvino avait déjà expérimenté des structures narratives nouvelles par rapport aux œuvres des années 60. Les théories exposées dans ce texte se réfèrent aussi à ces structures, mais elles concernent la littérature et la narration en général, leurs rapports avec la réalité, et nous permettent donc d'aborder le problème du réalisme selon une approche différente mais également importante. La lecture de ce texte nous permettra aussi d'anticiper, en suivant la réflexion théorique de Calvino, sur les autres trajectoires narratives que l'auteur suivra à partir des années 60.

3. Le récit littéraire et ses niveaux de réalité

La question relative aux niveaux de réalité *dans* ou *de* la littérature et au genre de vérité qu'elle peut véhiculer, est une question extrêmement articulée, mais les idées de Calvino quant à la manière dont la narration instaure un rapport de vérité avec le monde sont assez claires et constantes. L'idée, qu'il répète depuis l'introduction à *Fiabe italiane*, est que les contes et le récit sont vrais parce que, à travers leur schématisation de la réalité, ils offrent de formidables systèmes d'orientation à notre existence. Beaucoup moins linéaires, par contre, sont les idées et les réflexions sur la question de savoir selon quelles modalités une schématisation de ce genre – c'est-à-dire un conte ou une œuvre littéraire qui sont, affirme Calvino, une opération dans le langage – peut absorber plusieurs niveaux de réalité. A cette question, Calvino consacre *I livelli della realtà in letteratura*, un texte lu dans une conférence et par la suite publié comme dernier essai d'*Una pietra sopra*. C'est un texte qui nous semble présenter des aspects ambigus, lesquels favorisent des lectures opposées ou alors en contradiction avec des thèses exposées ailleurs. Jurgen Habermas a produit, sur ce texte, une critique très dure²⁶

²⁶ J. Habermas, *Nachmetaphysisches Denken*, 1988, tr. it. de Marina Calloni, *Il pensiero post-metafisico*, Rome, Laterza, 1991, pp. 237-258. Il existe une traduction française de ce volume (*La*

qui, comme nous le verrons, fait suite à une lecture peut-être un peu trop univoque, mais il n'en touche pas moins certains points essentiels. L'ambiguïté est en quelque sorte contenue déjà dans le titre, car la préposition "in" de la phrase "*I livelli della realtà in letteratura*" peut indiquer deux dimensions distinctes, bien qu'inséparables : les modalités à travers lesquelles la réalité, ou certaines de ses dimensions, pénètre dans la littérature, ou alors les différents niveaux de réalité que la littérature peut mettre en scène. Les deux dimensions sont inséparables parce que, avant même de pouvoir décider comment organiser et schématiser des éléments de la réalité dans l'écriture, c'est la réalité qui s'impose, en grande partie, comme déjà schématisée. Celui qui écrit, en effet, n'est jamais un œil pur, son regard est formaté pour voir d'une certaine manière, à travers la grille de l'ensemble des connaissances reçues et passivement acquises, et à travers la grille de l'inconscient qui agit en lui et qui inévitablement se reverse dans la page écrite. Passivité et activité sont donc les deux pôles d'un processus qui s'auto-alimente : l'activité de ceux qui écrivent, et qui élaborent des schémas ou des synthèses, se transforme par la suite en la matière que les générations après eux reçoivent passivement, mais qui constituera la base pour qu'elles élaborent, à leur tour, de nouvelles synthèses. Ces deux pôles, qui fonctionnent simultanément, gardent toutefois leur relative autonomie et, dans le texte, Calvino semble vouloir s'occuper surtout du pôle "activité", et donc des mécanismes de production de l'œuvre littéraire et des moyens dont la littérature dispose pour mettre en scène une réalité stratifiée.

L'œuvre littéraire, écrit-il, condense toujours en elle plusieurs niveaux de réalité, mais ces niveaux peuvent coexister tout en restant séparés ou alors, dans certains cas, se fondre avec leurs contradictions et réaliser une harmonie explosive. Pour donner un exemple de cette stratification, Calvino s'appuie sur le théâtre de Shakespeare, et si le *Songe d'une nuit d'été* est un exemple de narration où les différents niveaux (le niveau de personnages de haut rang, celui de personnages surnaturels, celui de personnages plébéiens ou comiques, et celui,

pensée post-métaphysique, tr. fr. Rainer Rochlitz, Armand Colin, 1997) qui est épuisée et à laquelle nous n'avons pas pu avoir accès.

limitrophe à ce dernier, de personnages animaux) restent distincts, avec *Hamlet* se réalise une vraie fusion, que Calvino décrit en termes de "court-circuit", ou de tourbillon. La figure de *Hamlet* aspire en elle tous les niveaux de réalité, et c'est justement de cette fusion entre niveaux inconciliables que surgit le drame : le niveau des valeurs archaïques de justice et de loyauté chevaleresques, représenté par le phantasme du père, le niveau de la réalité historique, avec la référence à ce qu'il y a de pourri au royaume de Danemark, le niveau de l'intériorité psychologique de *Hamlet*, et puis, pour unifier le tout, celui de la folie simulée de Hamlet qui se transforme, par la suite, en folie vraie.

De ces exemples, que Calvino présente de manière très schématique, le point qui nous semble intéressant est la notion de "court-circuit" qui, en indiquant la fusion de différents niveaux de réalité, renvoie à l'idée d'une dynamique interne à l'œuvre littéraire et laisse donc penser à l'œuvre comme à un dispositif fini, comme à un objet unitaire et en lui-même complet. Le discours se complique à partir du moment où Calvino annonce vouloir considérer les niveaux de réalité de l'œuvre non plus de l'intérieur de l'œuvre elle-même, mais dans sa nature de produit, et donc dans son rapport avec le "dehors", aux moments de sa production et de sa réception. L'œuvre est un objet matériel, mais il ne faut pas oublier, nous rappelle Calvino, que c'est un objet qui appartient à l'univers de l'écriture et que donc il a besoin, pour devenir un réel phénomène d'expérience, d'être produit, c'est-à-dire écrit, et puis d'être lu. Aux étapes de la lecture et de la réception, Calvino ne dédie qu'un passage très rapide. En énonçant un principe qui n'est pas très loin de la *suspension of disbelief* de Coleridge, il affirme que le lecteur doit toujours savoir qu'à travers l'œuvre, il ne peut faire l'expérience directe d'autres univers d'expérience. L'expérience qu'il fait est circonscrite au monde de la parole écrite, et son jugement ne peut porter que sur les éventuelles correspondances qui peuvent s'établir entre l'univers de l'écriture et d'autres univers de l'expérience. Le "dehors" de l'œuvre qui intéresse vraiment Calvino, toutefois, n'est pas le moment de la réception mais celui de la création et c'est dans cette direction qu'il continue ses analyses. L'origine matérielle de l'œuvre littéraire a forcément sa source dans l'instance d'un JE qui dit : "moi, j'écris" et l'assertion « *Io scrivo* », affirme

Calvino, est en effet le premier niveau de réalité qu'il faut prendre en considération dans toute opération d'écriture qui met en relation la réalité non-écrite avec le monde de la page écrite ; « *Io scrivo* », continue-t-il, est la plate-forme à partir de laquelle découlent tous les autres niveaux de réalité.

Sur la base de « *Io scrivo* », comme plate-forme et point de départ de l'œuvre, mais qui se situe en dehors de l'œuvre elle-même, Calvino décrit une stratification de niveaux, qui en quelque sorte s'enchevêtrent aux niveaux décrits en parlant de Shakespeare. Cette nouvelle articulation est résumée dans la phrase suivante : « *Io scrivo che Omero racconta che Ulisse dice : ho ascoltato il canto delle sirene* » (S I, 387). Le JE de l'écrivain (*Io scrivo*, niveau A), introduit un narrateur (*Omero racconta*, niveau B), qui à son tour fait agir un personnage (*Ulisse dice*, niveau C), lequel relate un contenu d'expérience (*ho ascoltato il canto delle sirene*, niveau D). Nous pourrions observer, à ce stade du discours, que cette nouvelle stratification concerne, encore une fois, les niveaux de la réalité *de la* littérature et non pas *dans* la littérature, mais avant d'en tirer des conclusions il faut suivre les réflexions de Calvino dans leur intégralité. La formule « *Io scrivo che Omero racconta che Ulisse dice : ho ascoltato il canto delle sirene* », continue Calvino, est le schéma le plus complet et le plus synthétique pour décrire l'articulation entre niveaux de réalité dans l'œuvre littéraire, mais le passage de A (*Io scrivo*) à D (*ho ascoltato le sirene cantare*) n'épuise pas toutes les possibilités, car chaque niveau, ou mieux chaque plate-forme s'articule à son tour sur des niveaux ultérieurs. La chaîne de renvois, en outre, peut théoriquement se prolonger à l'infini parce que, au-delà des "sirènes qui chantent", l'on pourrait faire suivre le fait qu'elles chantent que X fait ou dit, et puis que X raconte que Y... et ainsi de suite. Ce renvoi à l'infini n'est que théorique, en effet, car une œuvre littéraire est un objet fini et la chaîne doit donc se clôturer d'une manière ou d'une autre. La clôture, nous semble vouloir dire Calvino dans la suite du texte, peut se réaliser selon plusieurs modalités qui changent aussi en fonction de chaque plate-forme. Au premier niveau, celui du JE de l'auteur, le renvoi de stratification peut se fermer à travers le jeu complexe de projections qui conduit Flaubert, par exemple, à affirmer, par rapport à son personnage : *Madame Bovary c'est moi*.

Mais à bien y regarder, observe Calvino, cette fermeture n'est qu'une illusion parce que ce qui semblait un point de départ, le JE de l'auteur, est en réalité un JE constitué par ses personnages et par des milliers d'histoires qui sont en lui, mais qui appartiennent à la mémoire collective :

Più andiamo avanti distinguendo gli strati diversi che formano l'io dell'autore, più ci accorgiamo che molti di questi strati non appartengono all'individuo autore ma alla cultura collettiva, all'epoca storica o alle sedimentazioni profonde della specie. Il punto di partenza della catena, il vero primo soggetto dello scrivere ci appare sempre più lontano, più rarefatto, più indistinto : forse è un io-fantasma, un luogo vuoto, un'assenza. (*Ibidem*, 391).

Au niveau du narrateur qui raconte (*Omero racconta che Ulisse*) et du personnage qui dit (*Ulisse dice*), la fermeture peut être offerte par un personnage, qui peut avoir la profondeur de Don Quichotte ou être une simple fonction, comme *Gulliver* et comme plusieurs personnages de Calvino lui-même, mais elle peut se faire aussi à travers un cadre narratif qui contient une série de récits, tel que le *Decameron*, par exemple, ou *Les mille et une nuit*, et tel que son roman *Il Castello dei destini incrociati*. Même à ce niveau, l'enchâssement des récits les uns à l'intérieur des autres peut se multiplier sur plusieurs niveaux, mais il faut bien, tôt ou tard, en arriver au dernier niveau, celui qui est nécessaire pour faire de l'œuvre littéraire, du moins sur le plan matériel, un objet et un produit fini. Le dernier niveau (*ho ascoltato il canto delle sirene*) est le contenu du cadre, le chant des sirènes, et à ce niveau la fermeture peut se réaliser à travers une circularité paradoxale, celle qu'André Gide a définie comme une mise en abyme. Cela serait le cas, par exemple, si l'on découvre que les sirènes chantent l'Odyssée, car l'œuvre se renfermerait sur elle-même. L'autre possibilité serait que les sirènes chantent le fait de chanter et de vouloir être écoutées, autrement dit qu'elles chantent l'expérience lyrique et musicale en soi, c'est-à-dire une expérience comparable à celle du sublime, qui est aux frontières de l'ineffable et qui, en effet, ne peut être racontée que de manière indirecte, à travers la représentation d'une absence. Ainsi, après que le JE de l'auteur, posé au début comme premier et fondamental niveau de réalité, s'est par la suite dissout dans les méandres profonds de la mémoire et de la pensée collectives, c'est maintenant aussi l'objet,

le contenu, qui perd de sa consistance :

Il tracciato che abbiamo seguito, i livelli di realtà che la scrittura suscita, la successione di veli e di schermi forse s'allontana all'infinito, forse s'affaccia sul nulla. Come abbiamo visto svanire l'io, il primo soggetto dello scrivere, così ce ne sfugge l'ultimo oggetto. Forse è nel campo di tensione che si stabilisce tra un vuoto e un vuoto che la letteratura moltiplica gli spessori d'una realtà inesauribile di forme e di significati (*Ibidem*, 398).

Calvino termine son texte en disant que la littérature ne connaît pas la réalité, mais uniquement des niveaux de réalité, et quant à savoir si :

esiste la realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce la realtà dei livelli e questa è una realtà che conosce forse meglio di quanto non s'arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi. È già molto (*Ibidem*, 398).

S'attarder dans un exercice d'analyse strictement logique sur ce texte de Calvino serait probablement une erreur et il est sans doute raisonnable de suivre le conseil d'Alberto Asor Rosa, qui invite le lecteur à ne pas donner trop d'importance aux faiblesses théoriques présentes parfois dans le discours théorique de Calvino, surtout si on l'analyse à la lumière cruelle de la logique rigoureuse, et de considérer plutôt la réalisation effective de ce discours dans les œuvres²⁷. Ce texte de Calvino suscite toutefois chez nous des perplexités qui ne sont pas uniquement d'ordre logique. La dissolution généralisée, d'abord du sujet, transformé en simple amplificateur d'un bruit dont la source se perd dans un ailleurs indéterminé, et puis de l'objet (l'écriture, l'œuvre), caractérisé en tant qu'absence ou ineffable, semble en effet conduire à un relativisme profond qui non seulement ne correspond pas à l'image de l'auteur que nous avons esquissée jusqu'à ici, mais semble aussi renier une bonne partie des idées sur la littérature que Calvino lui-même a exposées dans ses autres textes. Calvino écrit *I livelli della realtà in letteratura* en 1978 et il le publie deux ans après, à la fin des essais qui composent *Una pietra sopra*, comme s'il voulait ainsi signer l'étape finale d'un parcours après lequel il tournera définitivement la page, eu égard aux positions précédentes. Comparé aux idées des années 40 et 50, le changement est

²⁷ A. Asor Rosa, « Il punto di vista di Calvino », in *Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale*, op. cit., p. 270.

certain, mais un renversement aussi radical est-il plausible ? Les propos contenus dans ce texte doivent-ils être lus au premier degré ? Il nous semble que la réponse doit être négative, surtout si nous les approchons des idées, largement inconciliables, que Calvino exposera quelques années plus tard dans les *Lezioni americane*, où il réserve toujours à la littérature le rôle de pratique cognitive, d'instrument de connaissance, lui assignant la fonction de « *saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo* » (S, I, 723).

Nous pouvons sûrement observer que le sujet (le JE de l'écrivain) et l'objet (l'œuvre, le récit) sont des entités relationnelles qui n'existent pas dans une autonomie absolue, car aussi bien l'un que l'autre doivent leur réalité à une chaîne de renvois dont il est impossible de déterminer le premier et le dernier des maillons. La passivité qui est, comme nous le disions, une dimension essentielle du sujet, constitué en grande partie par l'héritage de la mémoire collective, est en quelque sorte attribuable aussi à l'objet, à l'œuvre, soumise qu'elle est aux initiatives variables des lecteurs. Mais réduire le sujet et l'objet à de la pure passivité, à de simples manifestations indifférenciées d'une nature qui respire et pour laquelle la distinction même entre sujet et objet n'a pas de sens, signifie vider de tout sens le moment de l'action et de la décision. Et cela signifie aussi oublier, comme l'expérience nous l'enseigne, que la décision de l'écrivain, ou du dessinateur, au même titre que l'œuvre ou la fiction qu'il produit, déterminent des effets concrets dans la réalité, lesquels se révèlent parfois très dramatiques, comme nous le démontre l'actualité : des meurtres, des attentats, des conflits sanglants. Sans nier la dimension passive, il faut reconnaître que sujet et objet gardent leur statut ontologique indépendant, et ne pas voir, à côté de la passivité, une dimension d'activité et d'autonomie signifie croire dans une sorte de déterminisme absolu, celui de la contingence et du hasard purs, et signifie déresponsabiliser totalement l'individu de ses actions et de ses prises de positions. Nous ne pensons pas qu'une telle perspective de pensée corresponde aux convictions profondes de Calvino, en réalité toujours animé jusqu'à la fin par le désir de schématiser le monde dans un modèle rationnel, par la conscience du

pouvoir de la parole et de l'écriture, et donc par un sens extrême de sa responsabilité face aux mots à prononcer ou à écrire. Pour le Calvino des années 80, la littérature n'est plus l'instrument privilégié pour forger les masses et construire la société future, mais elle continue à être conçue comme un travail de synthèse dont les produits servent en tant que systèmes d'orientation. Considérés dans un cadre plus général, les propos de *I livelli della realtà*, bien plus que d'être des convictions théoriques articulées, témoignent, nous semble-t-il, d'une incertitude de fond quant aux instruments employés, d'où dérivent la recherche constante de nouvelles structures ou modèles narratifs, et un certain pessimisme quant à la possibilité de lire la réalité. Un pessimisme et un scepticisme qui se radicalisent dans les années suivantes et dont la mort de Monsieur Palomar, le protagoniste de son dernier roman, constitue la transposition narrative.

Malgré ces précisions, il est indéniable que, d'un point de vue philosophique et détaché du reste, le discours contenu dans *I livelli della realtà* se prête à plusieurs critiques et c'est dans cette optique, à notre avis un peu limitée bien que légitime, que Habermas, dans son ouvrage sur *La pensée post-métaphysique*, aborde le texte de Calvino. La perspective de lecture est strictement philosophique et la vision sur Calvino est focalisée sur un seul aspect parmi d'autres, mais dans son analyse Habermas arrive à toucher des points centraux. Sa critique porte d'abord sur la tendance dont font preuve le déconstructivisme et le post-structuralisme à dissoudre toute distinction entre discours littéraire et discours théorique ou philosophique. Cette tendance, affirme-t-il²⁸, a été inaugurée par Heidegger, qui traitait les textes d'Aristote ou d'Anaximandre comme ceux de Hölderlin ou de Trakl, elle continue avec Paul de Man, qui lit Rousseau de la même manière qu'il lit Proust ou Rilke, et elle s'affirme avec Derrida, qui utilise les mêmes instruments d'interprétation critique pour Husserl ou Saussure que pour Artaud. Dans cette perspective de pensée, qui est complémentaire du refus opposé à toute philosophie du sujet, la chaîne infinie des signes et de la signification absorbe le tout du réel sans rien laisser dehors, faisant ainsi

²⁸ J. Habermas, *Il pensiero post-metafisico*, op. cit., p. 238.

disparaître toute distinction entre logique et rhétorique, entre discours théorique et discours fictif. Ce qui s'estompe, c'est aussi la possibilité d'attribuer une direction à l'agir communicatif et de distinguer ou de concevoir différentes modalités de relation avec le monde. En épousant une telle logique, affirme Habermas²⁹, tracer une distinction entre niveaux de réalité, entre fiction et réalité, entre praxis quotidiennes et praxis extra-quotidiennes, n'a plus aucun sens. La critique du texte de Calvino, que Habermas prend comme auteur emblématique du post-structuralisme et auquel il consacre plusieurs pages, vise à montrer justement que les propos de *I livelli della realtà* sont en quelque sorte paradoxaux parce que Calvino dissout, à travers son propre discours, la possibilité même de parler de niveaux de réalité. A partir du moment où le sujet et l'objet se diluent dans une chaîne de renvois qui se perdent, en arrière et en avant, dans l'infinitude du temps, la réalité entière est aplatie au niveau du renvoi, c'est-à-dire au niveau du signe, qui devient ainsi le seul événement, la seule et unique forme d'être de la réalité. Or, bien que ce texte puisse le faire penser, nous avons lu que Calvino ne partage pas l'idée d'une totale coïncidence entre la réalité et les signes qui la représentent. Dans l'interview à Madeleine Santschi que nous avons citée plus haut, il disait, bien au contraire : « *Io non sono tra coloro che credono che esista solo il linguaggio, o solo il pensiero umano. [...] Io credo che esista una realtà e che ci sia un rapporto (seppure sempre parziale) tra la realtà e i segni con cui la rappresentiamo* ».

Limitée à *I livelli di realtà*, la critique de Habermas est toutefois correcte, tout comme nous semble l'être également celle qu'il adresse au roman hypertextuel *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, qui, publié un an plus tard, est en effet la formalisation narrative des réflexions contenues dans l'essai. Habermas observe que l'intention manifeste du roman d'intégrer le lecteur en tant qu'acteur du texte aboutit, en effet, à un échec car, malgré tous ses efforts, le seul metteur en scène à diriger ce monde, qui reste un monde fictif, est l'Auteur. Le Lecteur, même s'il existe à la deuxième personne dans la grammaire du texte, ne peut vivre

²⁹ *Ibidem*, p. 242.

qu'à la troisième et il n'arrive pas, pour des raisons structurellement indépassables, à surmonter cette condition. En voulant se représenter elle-même, la fiction est destinée à tomber sous les lois de la fiction : ce que Calvino voulait montrer *au moyen* du roman, il a été obligé de le représenter *à l'intérieur* du roman. La raison de cela, pour Habermas, c'est que, à la différence du monde réel où, parfois, *dire c'est faire*, ce pouvoir manque au monde de la fiction : les actes de parole littéraires sont privés de toute force illocutoire³⁰.

Sans trop nous attarder sur les derniers romans de Calvino, auxquels nous dédions le dernier chapitre, disons que les remarques de Habermas nous semblent pour la plupart pertinentes : si le but de *Se una notte d'inverno* était l'inclusion du lecteur comme acteur de l'histoire, l'opération s'achève sur un échec. En partant d'une perspective critique différente, Philippe Daros arrive d'ailleurs à des conclusions presque identiques à celles de Habermas. En renversant l'interprétation courante qui le définit comme "le roman du Lecteur", Daros remarque que *Se una notte d'inverno un viaggiatore* est un texte où, par contre, à être mis en scène c'est « *la toute puissance de l'Auteur jouant avec les éléments de sa création, les rendant lisibles et visibles dans la systématisation du recours à un méta-discours.* » Le lecteur est effectivement au centre de l'attention de la part de l'auteur, mais « *ce dernier le prend au piège de cette machine dont il conserve jalousement toute la maîtrise*³¹ ».

Nous partageons beaucoup moins, par contre, la conviction de Habermas selon laquelle le discours littéraire ou de fiction est totalement dépourvu de pouvoir performatif. Comme nous avons essayé de le montrer tout au long de la première partie, en nous appuyant principalement sur les réflexions d'Eagleton et de Citton, et en suivant aussi les idées de Calvino sur le conte, le discours littéraire n'a sûrement pas la force de l'injonction, présente parfois dans les actes de langage de la vie quotidienne, mais le pouvoir des récits sur l'imaginaire et sur l'orientation des comportements collectifs est un fait indéniable.

³⁰ *Ibidem*, p. 254-257.

³¹ P. Daros, « Italo Calvino et le nouveau roman » in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, op. cit., p. 317.

I livelli della realtà in letteratura est un texte qui peut susciter, comme nous l'avons vu, plusieurs remarques critiques et qui semble aussi en contraste avec les idées que Calvino expose dans ses autres écrits. Nous disions toutefois que la perspective critique change si le texte n'est pas abordé dans son isolement, mais comme un élément qui, par rapport à Calvino, acquiert son sens seulement à l'intérieur d'un parcours et en connexion avec d'autres éléments. Une telle perspective ne modifie pas, bien entendu, le contenu du texte et ne résout pas son aspect problématique, mais elle permet de le considérer comme une étape, comme un moment significatif d'une réflexion et d'une recherche qui formulent des réponses de forme hypothétique et provisoire. *I livelli della realtà*, écrit à la fin des années 70, est le signe d'un certain pessimisme quant à la possibilité d'élaborer une synthèse significative du monde et quant au fait de pouvoir influencer au moyen d'actes ou d'écrits sur le cours de l'Histoire. Ce pessimisme apparaît clairement dans l'article que Calvino écrit pour présenter son volume d'essais *Una pietra sopra*, dont *I livelli della realtà* fait partie, et qu'il publie sur le journal *La Repubblica* :

In poche parole, il tema del libro sarebbe questo : per un certo numero d'anni c'è uno scrittore che crede di lavorare alla costruzione d'una società attraverso il lavoro di costruzione d'una letteratura. Col passare degli anni s'accorge che la società intorno a lui [...] è qualcosa che risponde sempre meno a progetti o previsioni, qualcosa che è sempre meno padroneggiabile, che rifiuta ogni schema e ogni forma. E la letteratura è anch'essa refrattaria a ogni progettazione, non si lascia contenere in nessun discorso (S, I, 400-401).

L'impossibilité d'élaborer une synthèse, ne fût-elle que provisoire, ne signifie pas, pour Calvino, un espace finalement libre, libéré des cadres conceptuels et des suprastructures catégorielles qui s'imposaient aux esprits, mais signifie que la réalité est devenue inintelligible et que l'individu se sent totalement impuissant. C'est en quelque sorte la défaite face à *il mare dell'oggettività* contre laquelle il disait qu'il fallait combattre et face au labyrinthe qu'il fallait défier.

I livelli della realtà ne signent pas la fin de son parcours de recherche, qui reste toujours pluridirectionnel. Après ce texte, il publie en effet différents essais et deux romans importants, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* et *Palomar*,

mais la voie du pessimisme sera toutefois irréversible et la réalité sera de plus en plus perçue comme un mauvais labyrinthe. Calvino parvient à cette conclusion après un long parcours et après avoir expérimenté plusieurs instruments théoriques et plusieurs modèles narratifs. Dans ce parcours de recherche, qui est intéressant aussi en vertu du fait que Calvino traverse, en quelque sorte, les plus grandes écoles de pensée du XX^e siècle, le problème est toujours celui de trouver le schéma, la structure adéquate capable de représenter le monde. Abandonnée l'idée d'une littérature conçue entièrement en fonction de l'engagement politique, et parallèlement à une narration de type réaliste, Calvino suit d'autres trajectoires. Ayant perdu son optimisme politique, mais encore animé par un profond optimisme gnoséologique, il cherche dans la narration épique, dans le structuralisme, dans la science ou dans la cybernétique, de possibles réponses à ses questions, croyant toujours en la fonction cognitive de la littérature. C'est à cette phase importante de la production calvinienne, que nous avons résumée sous le titre d'"engagement narratif", que nous dédions le prochain chapitre.

CHAPITRE SEPT

La narration et l'engagement narratif

C'est une question vieille et complexe que celle de savoir distinguer, dans l'acte d'écrire, où se termine l'écriture *sur* le monde - celle qui rapporte le monde -, et où commence l'écriture *du* monde - celle qui, d'une manière ou d'une autre, le crée. La question ne concerne pas tellement le dualisme subjectivité/objectivité, mais plutôt celui entre production et reproduction, qui sont aussi deux pôles d'un processus où le premier terme interfère avec le second et vice versa. Toute création/production est, du moins partiellement, une re-production et toute reproduction est, même si ce n'est qu'en quelques aspects particuliers, une production, à moins que l'on ne considère que la production industrielle, là où peut effectivement se réaliser une reproduction à l'identique. Dans le cas de l'écriture littéraire, la distinction entre écriture *sur* et écriture *du* monde, entre production et reproduction ou entre différence et répétition, est encore plus ardue à déterminer, et c'est justement la question de savoir comment et à quel niveau la réalité pénètre dans l'œuvre d'art qui était au centre de *I livelli della realtà in letteratura*, évoqué à la fin du chapitre précédent.

Dans cet essai, Calvino affirme justement que la plateforme, le niveau pour ainsi dire empirique duquel il faut partir pour analyser les différents niveaux de réalité dans la littérature, est le JE de l'écrivain qui, posé au début comme le point de départ, se dissout par la suite dans le renvoi infini de l'intertextualité. Ce qu'il n'a pas traité, et peut-être n'a pas voulu traiter dans ce texte, c'est le fait que, dans

l'acte d'écriture, dans ce premier niveau qui est celui du JE de l'écrivain, il y a aussi un autre effet de réalité très particulier qui se produit. La réalité du JE qui écrit n'est pas seulement celle d'un sujet qui, en écrivant amplifie, ou dans le meilleur des cas synthétise l'hétérogène et immense dépôt de la mémoire collective. De cette réalité textuelle qu'il reproduit, le JE de l'écrivain peut être plus ou moins conscient, mais à partir du moment où il commence à écrire, le niveau de réalité qui s'impose à lui avec une évidence frappante est l'image réfléchie de lui-même écrivant. Dans l'acte d'écriture, le JE s'objective, se reflète sur la page, se voit comme une deuxième personne sur laquelle on porte un jugement. Écrire est une activité qui requiert un grand bagage de compétences et d'habiletés et qui, déjà à ce stade, nous défie, nous met à l'épreuve. Mais c'est surtout le fait de lire nos propres mots, de voir s'objectiver et se figer nos propres pensées dans de la matière qui nous met, de manière brutale pourrait-on dire, face à nous-mêmes. De cette réalité, en font l'expérience non seulement le poète, mais tous ceux qui dans leur vie ont écrit une page de journal intime ou une lettre d'amour et qui ont éprouvé les déchirures et les efforts de réflexion que cette activité d'écrire demande. Cette expérience est indissolublement associée à la page blanche, et qu'elle soit celle du papier ou celle de l'écran d'un ordinateur est indifférent car c'est en effet la surface vide qui génère l'effet miroir et produit la réalité de la réflexion, au double sens du terme. À tout bien considérer, il y a des phénomènes d'écriture, tels que les SMS ou les échanges en chat des réseaux sociaux, où cette expérience ne se produit pas : dans ce cas, c'est la rapidité et l'immédiateté qui comptent, l'effet miroir et la réflexion y sont sensiblement réduits et les mots, bien qu'écrits, y ont la caractéristique de la volatilité typique de la communication orale. Les mots écrits sur la page blanche, par contre, sont formulés pour durer et ils pèsent sur la conscience de celui qui les écrit, qui ressent une énorme responsabilité face à la manière dont il compose les signes entre eux ; même sans le vouloir, le JE qui écrit se retrouve forcément engagé dans la recherche de la phrase bien formée, du terme approprié, en se relisant, en se corrigeant et en réécrivant ses idées jusqu'à obtenir le résultat voulu.

L'expression "engagement narratif", contenue dans le titre de ce chapitre, se

réfère aussi à cette dimension basique de l'engagement, qui est généralement impliqué dans l'acte de l'écriture mais qui, chez Calvino, assume un rôle de première importance. Même après le déclin de sa foi idéologique, lorsque la parole n'est plus conditionnée par les contraintes de l'engagement politique, la responsabilité éthique par rapport à l'écriture reste son attitude de fond. À partir d'un certain moment, Calvino ne pense plus que le discours littéraire puisse forger les masses et bâtir la société future, mais il continue à croire que ce genre de discours est une modalité fondamentale pour raconter, expliquer ou imaginer certains aspects de la réalité. Le sens de la responsabilité et l'engagement, qui ne sont plus définis à travers la militance au Parti Communiste, se positionnent maintenant d'abord envers soi-même, comme fidélité à un ensemble de principes et de valeurs éthiques, et puis par rapport à une série de choix narratifs et d'écriture, évalués toujours sur la base de leurs implications politiques ou gnoséologiques plus générales. C'est cette attitude politique et éthique, au sens large du terme, qui détermine le cadre de la grande attention que Calvino accorde à la question de la langue et du dialecte, examinée au premier chapitre. Et c'est cette même pulsion éthique-gnoséologique qui le conduit, après avoir perdu la foi politique mais en croyant toujours que « *le fiabe sono vere* », à chercher dans différents domaines du savoir, presque en tâtonnant, non pas des sources d'inspiration mais des grilles, des modèles pour pouvoir lire et représenter la réalité. Le vrai problème, pour Calvino, est de savoir quel genre de récit, quel genre de modèle ou structure peut se révéler adéquat pour raconter le monde contemporain. Nous partageons entièrement, à ce propos, l'avis d'Asor Rosa lorsqu'il affirme que Calvino, en quelque sorte, est structuraliste par disposition génétique, naturellement, avant même d'en connaître la théorie¹.

Dans cette recherche du modèle narratif fonctionnant en tant que schéma ou cartographie de la réalité, la narration de type réaliste est une perspective que Calvino a suivie de manière constante, comme nous l'avons vu, au moins jusqu'à *La giornata d'uno scrutatore*, publiée en 1963, et qui, même après cette œuvre, ne

¹ A. Asor Rosa, « Il punto di vista di Calvino », dans *Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale, op. cit.*, p. 264.

sera jamais complètement abandonnée. Mais nous avons vu aussi que la narration réaliste a été considérée, dès le début, comme une modalité parmi d'autres de raconter le monde et que, parallèlement à cette voie, Calvino a expérimenté des solutions narratives différentes, telles que le conte ou le fantastique. La recherche sur plusieurs fronts à la fois est donc un trait qui caractérise la narration de Calvino dès ses premiers écrits, mais il est toutefois vrai que la période à cheval entre la fin des années 50 et le début des années 60, qui coïncide avec sa sortie du PC, marque un tournant et qu'à partir de cette époque, la recherche pour le modèle narratif adéquat devient, dirait-on, plus systématique. Calvino cherche de possibles réponses dans les élaborations théoriques de la science – l'anthropologie, la biologie ou la physique –, il s'imprègne des théories structuralistes et sémiotiques, il se laisse fasciner par les immenses possibilités cognitives que le développement de l'informatique laisse envisager, il s'approche, pour un bref moment, des visions utopiques de Fourier. Aucune de ces perspectives n'a été adoptée de manière absolue ou définitive, mais leur contenu s'infiltré, selon des modalités variables, dans les œuvres littéraires, qui semblent être autant de tentatives d'enfermer dans une structure ou un cadre narratifs la stratification d'une réalité qui, aux yeux de Calvino, apparaît de plus en plus labyrinthique et inintelligible. Bien qu'en gardant certaines constantes, dont la passion pour la structure et les processus combinatoires, pendant la période que nous pouvons circonscrire (juste à titre indicatif, entre l'écriture de la trilogie de *I nostri antenati* et la publication, en 1980, de *Una pietra sopra*), la narration de Calvino change à chaque fois en suivant plusieurs stratégies narratives et en exploitant différentes matrices de la tradition littéraires. Ce changement continu dérouté la critique et induit certains observateurs à le considérer comme la manifestation d'une indéniable virtuosité dans l'art d'écrire et d'une culture raffinée, mais aussi comme l'exercice artificiel d'un intellectualisme froid. Or, comme nous l'avons déjà observé, l'aspect qui nous semble particulièrement intéressant, au delà des considérations strictement littéraires, c'est le fait de lire, à travers le parcours intellectuel et narratif de Calvino, les phases essentielles d'une sorte d'*inconscient politique*, selon le concept efficace de Fredric Jameson, qui traverse le dernier

siècle et introduit à l'actuel. Dans ce parcours, nous pouvons voir en effet les phases d'une sensibilité et d'une conscience collective, typique de l'époque et qui, passée outre la désillusion politique et idéologique, croit encore, pendant un certain temps, à la force de la raison et aux capacités émancipatrices de la science et de la théorie, pour à la fin ne plus voir, avec désespoir, qu'une fluidification généralisée, où aucune forme, ou structure, ou récit, ne parvient à se déposer durablement dans la mémoire et où toute chose se dissout dans l'indifférence.

À partir de la fin des années 50 et après son engagement politique direct, Calvino arrête pour ainsi dire d'intervenir sur l'actualité, il suspend son activité de journaliste qu'il ne reprendra qu'en 1974 avec les rubriques tenues pour le quotidien *Il Corriere della sera* et puis pour *La Repubblica*, mais il rédige tout un corpus consistant de textes dont la nature est toutefois assez différente de celle des articles écrits pendant ses années de militance politique. Après les années 50, ce qui change également, ce sont ses opinions sur la fonction de la littérature : il la conçoit désormais d'une manière moins pédagogique et lui attribue davantage de fonctions cognitives ; par conséquent, sa perception du public évolue : ce n'est plus à la masse qui il faut s'adresser avec des intentions divulgatrices, mais bien à un public cultivé. La littérature, écrit-il dans un texte de 1967, n'est pas l'école,

la letteratura deve presupporre un pubblico più colto, più colto di quanto non sia lo scrittore; che questo pubblico esista o no non importa. Lo scrittore parla a un lettore che ne sa più di lui, si finge un se stesso che ne sa più di quel che lui sa, per parlare a qualcuno che ne sa di più ancora. La letteratura non può che giocare al rialzo, puntare sul rincaro » (Per chi si scrive ?, *S*, I, p. 202).

Malgré le changement sensible par rapport aux années 40 et 50 et un certain détachement à l'égard de l'actualité politique, jusqu'à la fin des années 70, le pessimisme de la raison n'est pas radical et semble encore accompagné par un optimisme de la volonté assez fort pour pouvoir défier le labyrinthe. Pendant toute cette période, Calvino est encore engagé dans un projet de littérature pensée positivement comme activité socialement productive et constructive. Il s'agit d'ailleurs d'une période particulièrement riche du point de vue narratif, pendant laquelle Calvino compose la majeure partie des œuvres qui le consacrent maître

de la littérature mondiale. Cette période est en outre marquée par le séjour aux États-Unis de 1959 où il rencontre Santillana, deux expériences qui, comme nous l'avons vu au premier chapitre, furent cruciales, et puis, encore plus par les années passées à Paris, où il s'installe à partir de 1967 et entretient un contact étroit avec le milieu intellectuel français.

Pour essayer d'avoir une vision d'ensemble de la production de cette période, riche et très variée, nous allons organiser, dans la suite du chapitre, la lecture des textes selon trois perspectives qui correspondent à trois dimensions narratives. Il s'agit là d'un partage schématique et artificiel car, dans la réalité des choses, entre les trois dimensions il n'y a pas une nette séparation et il n'y a pas non plus une vraie succession temporelle, mais l'artifice théorique de leur distinction nous permet de mieux penser la complexité effective de l'ensemble. Dans le partage proposé, chacune des trois dimensions est reliée, à titre indicatif, à des œuvres qui l'expriment comme un élément dominant : 1) la première dimension, que l'on pourrait définir comme épique-chevaleresque, définissant l'atmosphère de *I nostri antenati* mais aussi de *Il castello dei destini incrociati* ; 2) la seconde dimension, caractérisée par l'empreinte scientifique et les fréquents renvois, directs ou indirects, à différents domaines du savoir, particulièrement évidente dans une œuvre comme *Le Cosmicomiche* ; 3) la troisième dimension, placée sous le signe du structuralisme et de la combinatoire, centrale dans *Il Castello* et *Le città invisibili*.

1. Forêts, chevaliers, châteaux

Dans un passage de l'introduction à la trilogie de *I nostri antenati* publiée en 1960, Calvino décrit l'évolution anthropologique de l'homme comme une courbe où les deux extrêmes de la ligne évolutive se rejoignent sur le signe d'une indifférence entre le QUI de l'homme et le QUOI du monde. Comme au début de son histoire, lorsqu'il ne faisait qu'un avec la nature et vivait dans un état d'indistinction, l'homme d'aujourd'hui est indifférent, il n'oppose plus aucune

résistance au monde, il est traversé par lui et par le flux des choses qui simplement arrivent :

Dall'uomo primitivo che, essendo tutt'uno con l'universo, poteva essere detto ancora inesistente perché indifferenziato dalla materia organica, siamo lentamente arrivati all'uomo artificiale che, essendo tutt'uno coi prodotti e con le situazioni, è inesistente perché non fa più attrito con nulla, non ha più rapporto (lotta e attraverso la lotta armonia) con ciò che (natura o storia) gli sta intorno, ma solo astrattamente "funziona" (R, I, 1216).

Le thème de ce passage n'est pas nouveau, c'est le même problème que Calvino avait traité l'année d'avant dans l'essai *Il mare dell'oggettività* et qui revient dans d'autres textes, c'est-à-dire la dissolution entropique de l'individu et de l'Histoire dans la marée indifférenciée des choses qui arrivent. Ce qui est intéressant et suggestif dans ce passage, c'est la manière dont l'idée est formulée, qui semble anticiper certaines réflexions de Paul Virilio sur l'effet de dissolution de la réalité produit par la vitesse² et qui coïncide, presque intégralement, avec des observations de Jean Baudrillard que nous lisons dans son ouvrage *Le crime parfait* :

En termes purement physiques, on peut dire que l'effet de réalité n'existe que dans un système de vitesse et de continuité relative. Dans des sociétés plus lentes, comme les primitives, la réalité n'existe pas, elle ne se "cristallise" pas, faute d'une masse critique suffisante. Pas assez d'accélération pour qu'il y ait de la linéarité, et donc des causes et des effets. Dans les sociétés trop rapides, comme la notre, l'effet de réalité s'estompe : l'accélération fait se bousculer les effets et les causes, la linéarité se perd dans la turbulence, la réalité, dans sa continuité relative, n'a plus le temps d'avoir lieu³.

Bien que les mots soient différents, le passage de Calvino et celui de Baudrillard disent effectivement la même chose, à savoir que, dans des sociétés devenues liquides par la fluidification extrême de leur processus productif et reproductif, la réalité ne se laisse plus représenter, ne se laisse contenir dans aucune forme, dans aucun schéma ou structure mentale, ou plus précisément elle se laisse contenir dans toutes sortes de formes, comme un liquide justement, ce qui revient au même. Dans des sociétés liquides, l'individu n'a plus de prise sur la

² Parmi les nombreux essais de l'auteur, voir, par exemple, P. Virilio, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1977 ou encore *La vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995.

³ J. Baudrillard, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995, p. 71.

réalité – *non fa più attrito con nulla*, dit Calvino – et tout comme c'était le cas au début du temps, la conscience individuelle risque de se diluer et de disparaître dans la contingence absolue de la vie. Pour avoir une réalité, c'est-à-dire pour pouvoir se représenter un monde, il faut une certaine distance, qui est à la fois temporelle et spatiale. Sans distance, dans la simultanéité ou la proximité absolues, la réalité coule comme un fleuve sans que rien ne se dépose ou se stabilise, et comme l'eau pour le poisson, qui ne peut pas en connaître l'existence car il vit plongé dedans, d'une telle réalité liquide, il n'y aurait aucune forme possible de connaissance.

Prendre de la distance c'est en effet ce que fait le protagoniste de *Il barone rampante*, titre de l'une des trois histoires qui composent *I nostri antenati*, celle d'un jeune noble du XVIII^e qui s'enfuit dans les arbres, d'abord en signe de protestation contre le monde des adultes, mais qui, par la suite, n'en redescendra plus de toute sa vie parce qu'il est convaincu que « *chi vuol guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria* » (RR, I, p. 698). *I nostri antenati* réunit trois histoires qui avaient déjà été publiées en tant que volumes autonomes : *Il visconte dimezzato* (1952) ; *Il barone rampante* (1957) et *Il cavaliere inesistente* (1959). Dans le volume publié en 1960, l'ordre de succession des histoires ne correspond toutefois pas à leur date d'écriture car, dans la mesure où chaque récit est situé dans une époque historique spécifique, Calvino préfère présenter "nos ancêtres" en commençant par les plus anciens. La trilogie s'ouvre donc avec *Il cavaliere inesistente*, où l'époque est celle de Charlemagne et de la haute chevalerie, suivi par *Il visconte dimezzato*, vaguement situé à l'époque de la guerre contre les Turcs en Bohême, pour terminer avec *Il barone rampante*, qui se joue en Italie au siècle des Lumières et des guerres napoléoniennes. Malgré la différente collocation historique, les trois histoires ont en commun, outre la dimension fiabesque et fantastique, le fait de mettre en scène, comme Calvino le déclare dans l'introduction, trois modalités de la fracture qui caractérise la conscience de l'homme contemporain, qui est « *dimidiato, mutilato, incompleto, nemico a se stesso* » (RR, I, 1211).

Dans la première (par ordre d'écriture) histoire, la fracture est celle matérielle du protagoniste, le vicomte Medardo de Terralba, un chevalier qui, au cours d'une bataille, a été fendu en deux moitiés par un boulet de canon. Ces deux moitiés, le côté mauvais et le côté apparemment bon, continuent de vivre chacune de leur côté, en exerçant à l'extrême leurs tendances opposées, l'une faisant le mal et opprimant ses concitoyens de *Terralba*, l'autre voulant faire toujours le bien, mais avec une attitude moralisatrice qui ne se prive pas de dénoncer leur moindre égoïsme ou leur plus petit péché. Les citoyens de *Terralba*, exaspérés par le Medardo méchant autant que par le Medardo bon, vivent ainsi partagés entre deux maux, comme il nous dit le narrateur du récit : « *Così passavano i giorni a Terralba, e i nostri sentimenti si facevano incolori e ottusi, poiché ci sentivamo come perduti tra malvagità e virtù ugualmente disumane* » (RR, I, 436).

À la fin de l'histoire, par amour d'une femme, les deux Medardo s'affrontent en duel, et avec leurs épées se découpent mutuellement en deux, *mais le docteur du village intervient et recompose, les deux moitiés en un seul homme, un seul Medardo qui dorénavant ne sera ni bon ni mauvais.*

Dans *Il barone rampante*, la fracture est représentée par l'exil arboré du jeune baron, séparé du monde mais convaincu que cette séparation est la condition pour être vraiment avec les autres. Le baron Cosimo di Rondò est monté dans les arbres non pas pour regarder le ciel, mais pour mieux voir la terre et les hommes, il est donc toujours curieux, passionné, veut participer à la vie sociale et imagine des modèles de société idéale. Il écrit même un projet de Constitution d'un État idéal fondé sur les arbres qu'il dédie à Diderot, et où il décrit le fonctionnement d'une hypothétique *Repubblica d'Arborea*, régie par la justice et l'harmonie (RR, I, 695). De sa position sur la cime des arbres, il étudie la situation politique et par rapport à son pays qui est en bas, l'Italie, il observe : « *Insomma, c'erano anche da noi tutte le cause della Rivoluzione francese. Solo che non eravamo in Francia, e la Rivoluzione non ci fu. Viviamo in un paese dove si verificano sempre le cause e non gli effetti* » (*Ibidem*, 751).

Cosimo est un héros positif, qui suscite admiration ou curiosité et toutes les

femmes éprouvent de la fascination pour lui. Quand il retrouve Viola, une fille qu'il avait connue enfant, il pense même avoir trouvé l'amour idéal : « *Si conobbero. Lui conobbe lei e se stesso, perché in verità non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e se stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s'era potuta riconoscere così* » (*Ibidem*, 713). Mais la fracture se reproduit aussi dans la relation amoureuse, l'entente et l'amour fusionnel que Cosimo aurait voulu ne se réalise pas, car son tempérament et sa vision de l'amour sont en conflit avec la personnalité de Viola, laquelle décide de l'abandonner. Cosimo continuera sa vie seul dans les arbres jusqu'à la fin, quand, désormais vieux et malade, il s'accroche à une montgolfière qui passait dans le ciel et disparaît, sans que son corps fût jamais retrouvé. Le récit de la disparition de Cosimo est rédigé à la première personne par son frère, qui souffre de sa perte et surtout du fait que la présence de Cosimo avec ses idées, sa passion et même sa manière absurde de vivre représentait un repère important, une sorte d'espoir. Ce qui maintenant s'annonce devant lui, ce que les temps laissent prévoir, est plutôt sombre :

Ora io non so cosa ci porterà questo secolo decimonono, cominciato male e che continua sempre peggio. Grava sull'Europa l'ombra della Restaurazione ; tutti i novatori – giacobini o bonapartisti che fossero – sconfitti ; l'assolutismo e i gesuiti rianno il campo ; gli ideali della giovinezza, i lumi, le speranze del nostro secolo decimottavo, tutto è cenere (*Ibidem*, 723).

Au terme de l'histoire, en achevant le récit sur Cosimo qu'il est en train d'écrire, le frère se demande si tout cela n'a pas été, en fin de compte, une sorte d'illusion, une construction qui a pris forme et qui s'est enrichie par elle-même en écrivant le récit, une broderie de signes et de lignes sur le papier qui ne se fonde sur rien et qui s'achève ainsi qu'elle avait commencé.

Après la scission du vicomte et l'exil du baron, dans *Il cavaliere inesistente*, la fracture par rapport au monde est encore plus marquée ; cette fois, le protagoniste est l'armure blanche et immaculée d'un chevalier qui existe en tant qu'armure mais qui n'a plus de corps. La fracture du chevalier Agilulfo, une conscience sans corps, est renforcée par la présence de son écuyer *Gurdulù* qui, quant à lui, est par contre un corps sans conscience, c'est-à-dire une existence totalement identifiée avec le monde objectif des choses qui se présentent.

Agilulfo, dans son inexistence matérielle et comme forme vide, est mû par une série de valeurs et principes éthiques ; *Gurdulù*, dans sa manière uniquement empirique d'exister, n'a aucune valeur à proposer ou à transmettre, il est l'expression de la vie à l'état pur, au sens presque biologique du terme. Des trois histoires de la trilogie, *Il cavaliere* est le récit où la dimension métanarrative est la plus évidente et où la structure de la narration est la moins linéaire, déjà proche de la prolifération de niveaux textuels qui caractérisera la perspective de l'hyper-narration expérimentée dans les œuvres postérieures. Avant de nous occuper de ces aspects de *Il cavaliere*, il nous faut encore émettre des considérations à propos du thème principal du roman, celui qui le relie aux deux autres de la trilogie, c'est-à-dire le thème de la fracture, qui est ici représenté comme absence, et cela parce que, comme Calvino l'affirme dans l'introduction, « *Il problema oggi non è ormai più della perdita di una parte di se stessi, è della perdita totale, del non esserci per nulla* » (RR, I, p. 1215).

Or, c'est justement autour du thème de l'absence que nous retrouvons Jean Baudrillard qui, en 1962, publiait dans la revue *Les Temps Modernes* un long texte dédié à la trilogie de *I nostri antenati*. La critique est plutôt négative et c'est surtout à l'encontre du *Cavaliere* que Baudrillard formule les reproches majeurs, en particulier pour la manière dont est traité le thème de l'absence. Le roman, affirme-t-il, est dépourvu de force, il s'agit d'une narration plaisante sur le plan de l'imagination mais sans impact :

Dans la mesure où le roman, surtout moderne, peut être dit la forme littéraire de l'absence, l'Inexistant Chevalier en reprend le thème fondamental : il « incarne » l'absence, mais sur le mode léger et baroque. La crise des valeurs est mise en scène, jouée, parodiée. Calvino ne vise pas au radicalisme, et nous sommes loin du roman objectif : ou plutôt Calvino serait la forme azurée, illustrée, pleine de bravoure et de brio, italienne, de la même crise de l'absence qui hante notre roman nordique. Qu'il ne « vide » pas la question, on ne le lui reprochera pas. La limite est plutôt dans la complaisance du style, dont on ne voit pas où elle peut le mener, sinon à d'autres livres plaisants. Ça manque d'agressivité. [...] Il y a dans Calvino une espèce de surréalisme, de fantastique très cultivé, qui a perdu toute agressivité. Signe d'extrême culture, mais de fuite aussi⁴.

⁴ J. Baudrillard, « Les romans d'Italo Calvino », paru dans *Les Temps Modernes* 192, (1962), puis

Plus marquée dans *Il cavaliere*, une certaine faiblesse est toutefois présente, selon Baudrillard, dans les trois histoires de la trilogie, car malgré la visée métaphorique, l'ouverture historique sur le présent est peu convaincante. En dépit de leur charme, la limite des romans de Calvino réside dans leur *irrésolution réelle* : « *Agilulfe dans son armure, comme Côme dans ses arbres, traversent le monde avec orgueil et se résorbent tous deux sans laisser de traces*⁵ ». Ce qui apparaît, surtout avec *Il cavaliere*, c'est, « *pour le prendre au sens moderne où ce livre nous concerne, le désenchantement politique de l'action, l'évanescence et la singularité abstraite* ⁶ ».

L'approche critique de Baudrillard par rapport à la narration de Calvino n'est pas très éloignée de l'accusation d'artificialité, d'une construction minutieuse mais sans âme, que lui ont adressé différents auteurs, dont Fortini ou Luperini que nous avons cités au premier chapitre de cette deuxième partie. À partir des trois romans composant la trilogie de *I nostri antenati*, des réserves similaires furent avancées aussi par Cesare Cases et Alberto Asor Rosa⁷. Comme tous ces auteurs, Baudrillard ne manque pas de reconnaître la qualité de l'écriture, l'habileté avec laquelle sont stylisés des genres littéraires ou les personnages qui, observe-t-il, associent superbement des traits stendhaliens à ceux que l'on retrouve dans certains dessins animés, le jeu de l'imagination et le plaisir que tout cela suscite dans la lecture. Mais dans ce plaisir, on ressent aussi celui de Calvino pour l'écriture, le charme d'écrire, et en même temps, nous sentons que « *quelque chose de ce charme aujourd'hui est rompu, et Calvino en a conscience aussi. On le ressent dans le ton à une nostalgie voilée, qui est celle même que le Chevalier éprouve envers l'absence de son corps*⁸ ».

Ce type de critique a sûrement son fondement et c'est en grande partie vrai,

dans *Lignes*, 2010/1 n° 31, p. 111-118. Le texte est disponible en ligne à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-lignes-2010-1-page-111.htm>.

⁵ *Ibidem*, p. 116.

⁶ *Ibidem*, p. 115.

⁷ Nous faisons référence à l'essai de Cesare Cases, déjà cité, « Calvino e il pathos della distanza », publié en 1958 dans la revue *Città aperta*, et à l'essai de la même année de Asor Rosa, « Calvino dal sogno alla realtà », publié dans la revue *Mondo Operaio*.

⁸ J. Baudrillard, « Les romans d'Italo Calvino », op.cit., p. 118.

d'ailleurs, qu'en lisant Calvino, l'identification avec les héros de ses histoires n'est pas de nature émotive, mais plutôt d'ordre cognitif, et que le plaisir à lire ses œuvres se situe surtout au niveau de l'amusement intellectuel. Il est peut-être utile de rappeler, à ce propos, qu'après l'écriture de *Il visconte dimezzato*, Calvino lui-même éprouve le même genre de perplexités à l'égard de son roman. Il ne veut pas le publier comme volume autonome parce qu'il craint d'être relégué dans le genre mineur de la littérature d'évasion. Vittorini réussit à le convaincre⁹, lui disant que l'amusement éprouvé en lisant le roman avait été très intense et stimulant et que sa lecture allait sûrement amuser et stimuler un public plus large.

À plus d'un demi-siècle de distance par rapport à l'écriture de ces romans et aussi des remarques critiques de Baudrillard, ce que nous pouvons d'abord observer, c'est que leur lecture continue à susciter de l'amusement chez le lecteur et le fait que celui-ci soit surtout de nature intellectuelle ne constitue pas, en soi, une limite négative. Plus complexe, par contre, est le discours quant aux limites narratives indiquées par Baudrillard, c'est-à-dire l'irrésolution des histoires, leur évanescence, le désenchantement par rapport à la politique qu'elles dégagent, leur achèvement dans un vide de perspectives historiques. Sans nier la présence de ces aspects, qui dans les dernières œuvres seront encore plus accentués, il nous semble toutefois que ce qui aux yeux de Baudrillard constituait une limite peut se lire, si nous l'envisageons dans la perspective de notre présent historique et en considérant l'ensemble de l'œuvre de Calvino, comme une excellente occasion pour parcourir certaines des étapes fondamentales traversées par l'esprit contemporain. Les différentes voies narratives suivies par Calvino pour essayer de donner une forme et une structure à la réalité – à partir du roman réaliste pour arriver à l'hyper-roman – apparaissent alors comme autant de tentatives de répondre à un questionnement de fond : les possibilités du politique, le sens de l'Histoire et sa direction, le rôle du savoir et du récit. Ce questionnement est encore le nôtre et, à travers ces multiples tentatives, on peut lire des réponses types, symptômes d'une époque, ainsi que leur échec historique, ce qui nous ouvre

⁹ Voir, à ce propos, la lettre adressée à Vittorini en décembre 1951, cfr. *L*, p. 332.

plusieurs pistes de réflexion et nous pousse à élargir, à actualiser la problématique et à chercher de nouvelles solutions, de nouvelles réponses. Chez Calvino, cette recherche le conduit, dans ses derniers romans, à une forme d'hypertextualité qui coïncide avec un pessimisme et un scepticisme radicaux, une coïncidence qui, comme nous essayerons de le montrer au dernier chapitre, n'est pas fortuite. Il est pourtant vrai que, en général, plus que de proposer le relativisme comme solution théorique et pratique, les œuvres de Calvino nous semblent témoigner d'un relativisme perçu comme la condition symptomatique et tragique de l'homme contemporain, et face à laquelle il faut essayer de trouver des voies d'issue.

La voie narrative suivie dans *I nostri antenati* est celle du fantastique et du fiabesque, qui est ici dominante par rapport à la voie réaliste, mais qui, comme nous l'avons vu, est présente dès le début, même si à différents degrés. Ce qui par contre constitue une nouveauté par rapport aux récits précédents, c'est le jeu évident des références intertextuelles et les fréquents passages méta-narratifs autour du processus de l'écriture. Le jeu des citations, directes ou indirectes, ne semble pas toutefois correspondre exactement au sentiment d'innocence perdue typique de l'attitude post-moderne et comparable, selon Umberto Eco, au comportement

di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle « ti amo disperatamente », perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire : Come direbbe Liala, ti amo disperatamente. A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle : che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta¹⁰.

Les références intertextuelles, plus que pour répondre à ce besoin décrit par Eco, semblent avoir le rôle de modèles fonctionnels, de grilles structurales porteuses d'une vérité propre et d'une force représentative autonome. Parmi les multiples renvois intertextuels contenus dans *I nostri antenati*, c'est notamment l'Arioste qui sert d'arrière-plan à l'atmosphère épique-chevaleresque, mais la référence qui nous intéresse est celle, également évidente, à Miguel de Cervantès.

¹⁰ U. Eco, *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1985, p. 529. Liala est le pseudonyme d'Amalia Liana Cambiasi Negretti Odescalchi, une célèbre écrivaine de littérature rose.

Les renvois au *Quichotte* sont présents aussi dans *Il visconte*, mais c'est surtout dans *Il cavaliere* qu'ils deviennent explicites, en particulier à travers l'analogie entre le couple formé par le chevalier Agilulfo et son écuyer Gurdulù d'un côté et le couple Don Quichotte/Sancho Panza de l'autre. Si l'analogie est évidente, ce qui change est le niveau ou le type d'existence et d'inexistence que les deux couples de personnages mettent en scène et suscitent. Comme c'est le cas pour des figures telles que Ulysse, Hamlet ou Don Juan, le personnage de Quichotte est devenu un hyper-signe qui continue à agir au long des siècles, et cela, bien au-delà de la détermination concrète que lui a donnée Cervantès dans son livre. En tant qu'hyper-signe, il fonctionne comme une sorte d'opérateur mathématique qui détermine de multiples effets de réalité et qui est ouvert à plusieurs utilisations ou interprétations possibles. Nous partons donc d'un modèle qui est plusieurs modèles à la fois et nos considérations se limitent à observer, schématiquement, des traits généraux. Dans cette vision schématique, avec le couple Quichotte/Sancho, nous avons d'une part quelqu'un qui est fou et qui transfigure la réalité en appliquant une grille de lecture appartenant à un monde qui n'existe plus, et, de l'autre, un homme du peuple très ignorant et extrêmement concret, qui véhicule aussi une certaine sagesse populaire et qui se représente la réalité comme toujours caractérisée, au-delà des changements historiques, par des rapports de force entre les forts et les faibles. Avec le couple Agilulfo/Gurdulù, par contre, nous avons d'un côté une intelligence lucide, consciente de n'exister que comme forme vide et, de l'autre, une non-conscience qui n'a aucune sagesse, aucune mémoire ou savoir populaire à transmettre, car il est tellement pénétré par les événements qu'il change de nature à chaque fois.

Tandis que Quichotte lutte pour affirmer sa propre identité, Agilulfo lutte pour ne pas la perdre. Le premier construit la réalité-vérité du monde en fonction de ses croyances, et pour pouvoir vivre le monde de la chevalerie généré dans sa fantaisie livresque, il réinvente tout en transformant la réalité : son armure, construite avec la technique du bricolage, sa monture, un canasson qui devient un pur-sang, la paysanne grassouillette, vue comme courtisane, le moulin à vent perçu comme son pire ennemi. Agilulfo, par contre, est parfait dans le rôle de

chevalier : son armure est blanche et immaculée, il n'a pas besoin de s'affirmer comme chevalier parce qu'il sait qu'il en représente la forme pure, mais il sait aussi que la volonté pour tenir en vie cette forme est assez faible. Toujours en schématisant, on pourrait dire que les deux chevaliers décrivent deux processus inverses, l'un de composition, l'autre de décomposition ; l'un est un contenu qui veut devenir forme, l'autre est une forme en train de se consommer et de se vider de l'intérieur. Aux deux est également réservée une mort prématurée, Quichotte meurt lorsqu'il retrouve sa lucidité mentale, Agilulfo se dissout quand il perd la force de volonté qui le tenait en vie. Mais tandis que Quichotte laisse en héritage à son écuyer la conception utopique de la réalité, Agilulfo laisse son armure qui, portée par Rambaldo, perd sa pureté, commence à se salir et à se tacher du sang ennemi. Tout en sachant que le *Quichotte* est aussi, historiquement, le témoignage d'une crise et de la fin d'une époque, cela n'empêche que parmi les effets de réalité qu'il a produits dans le temps, il y a l'idée, courante dans le langage quotidien, de quelqu'un qui combat pour des fins justes et nobles, même si utopiques et irréalisables. On peut par contre affirmer avec une relative certitude que le chevalier Agilulfo ne pourra jamais susciter une telle utilisation. Si Quichotte est un esprit "plein", bien qu'avec des illusions et de fausses croyances, Agilulfo est une conscience qui se sent vide, une forme qui est extérieurement splendide et parfaite, mais qui existe en tant que simulacre. Il n'est peut-être pas hasardeux de voir dans l'armure blanche et luisante de *Il cavaliere inesistente*, publié en 1959, non seulement la mise en scène de l'homme contemporain, de son sentiment, justement, du vide et de l'absence, mais aussi la représentation de la doctrine du Parti Communiste, que Calvino venait de quitter, perçue désormais comme une belle armure théorique mais détachée de la réalité.

La crise qui agit derrière Agilulfo, en effet, est bien plus profonde, et d'une autre nature que celle, également complexe, que Cervantès a incarnée dans la figure du Quichotte. Il serait possible, à notre avis, d'évaluer la gravité de cette crise en comparant les structures narratives, également disposées sur plusieurs niveaux, des deux romans, ainsi que le discours méta-narratif qu'ils contiennent. Cela nous obligerait toutefois à rentrer dans le monde du *Quichotte*, trop vaste

pour être parcouru dans ce contexte. Nous pouvons par contre essayer de voir, à travers la structure et le discours méta-narratif de *Il cavaliere inesistente*, comment Calvino exprime cette crise. Une contribution importante dans ce sens nous est offerte par certaines considérations de Calvino sur son propre processus d'écriture que nous lisons dans l'introduction à *I nostri antenati*. Le narrateur intradiégétique de *Il cavaliere* est une nonne qui vit dans un monastère, *Suor Teodora*, un personnage qui apparaît à la moitié de l'histoire et qui parle à la première personne, mais qui, à la fin du roman, se révèle être la guerrière Bradamante, amoureuse de Agilulfo, dont la nonne écrivait les aventures. En introduisant la trilogie, à propos de cette nonne-narrateur qui dit JE, Calvino explique que :

La presenza di un « io » narratore-commentatore fece sì che parte della mia attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivere, al rapporto tra la complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici. A un certo punto era solo questo rapporto a interessarmi, la mia storia diventava soltanto la penna d'oca della monaca che correva sul foglio bianco (*RR*, I, 1218).

L'écriture d'une histoire évolue, en quelque sorte, vers l'histoire de l'écriture, où c'est le JE de l'écrivain qui se regarde écrire, qui s'interroge sur le sens de son acte, sur la capacité du récit et de la littérature à exercer une emprise sur la réalité, et qui cherche une structure narrative adéquate pour en rendre compte du monde. Mais cette quête, comme Calvino le reconnaît dans le passage suivant, aboutit à un échec, à un « *insoddisfatto cercare* » :

Mi accorgevo intanto, andando avanti, come tutti i personaggi s'assomigliassero, mossi com'erano dalla stessa trepidazione, e anche la monaca, la penna d'oca, la mia stilografica, io stesso, tutti eravamo la stessa persona, la stessa cosa, la stessa ansia, lo stesso insoddisfatto cercare (*Ibidem*).

À l'intérieur du roman, cette recherche anxieuse et insatisfaisante est mise en scène à travers *Suor Teodora* qui, en train d'écrire l'histoire d'Agilulfo, raconte aussi les efforts, les hésitations, et l'échec de son écriture. La nonne écrit des histoires parce que c'est la tâche qui lui a été attribuée, une activité qu'elle dit être très dure mais, comme tous les autres labeurs au sein du monastère, ayant pour but

le salut de l'âme. *Suor Teodora* a toutefois quelques doutes, d'abord parce que si la vocation enseigne qu'il faut négliger les plaisirs et les choses caduques pour laisser dans le monde des choses qui restent, les livres sont des objets qui risquent de se transformer rapidement en cendres et d'être plus caduques que les expressions palpitantes de la vie, « *più cenere degli atti sensuali là nel fiume, che trepidano di vita e si propagano come cerchi nell'acqua* » (RR, I, 1009). Mais elle doute aussi que l'activité d'écrire puisse sauver son âme :

Ne sono fuori, allora? No, scrivendo non mi sono cambiata in bene: ho solo consumato un po' d'ansiosa incosciente giovinezza. Che mi varranno queste pagine scontente? Il libro, il voto, non varrà più di quanto tu vali. Che ci si salvi l'anima scrivendo non è detto. Scrivi, scrivi, e già la tua anima è persa (*Ibidem*).

Parfois, *Suor Teodora* est contente car la plume court, rapide, sur la page et elle se sent courir vers la vérité, « *la verità che aspetto sempre che mi venga incontro, dal fondo di una pagina bianca* ». Mais il suffit d'un rien, d'une petite distraction, pour que tout redevienne incertain et que la voie vers la vérité apparaisse comme illusoire. C'est alors que le fil de l'écriture s'interrompt : « *invece di scorrermi tra le dita, ecco che si rilassa, che s'intoppa, e se penso a quanto ancora ho da mettere sulla carta d'itinerari e ostacoli e inseguimenti e inganni e duelli e tornei, mi sento smarrire* » (*Ibidem*, 1036). Toute son activité, la recherche exténuante des mots appropriés, la médiation sur le sens des paroles et sur l'essence des choses, l'histoire qu'elle a écrite, tout cela lui semble vide de sens et, en se relisant, elle a l'impression que même les pages déjà écrites sont en réalité blanches, sans que la plume ait pu tracer des signes durables. Elle éprouve le triste sentiment que :

Ogni cosa si muove nella liscia pagina senza che nulla se ne veda, senza che nulla cambi sulla sua superficie, come in fondo tutto si muove e nulla cambia nella rugosa crosta del mondo, perché c'è solo una distesa della medesima materia, proprio come il foglio su cui scrivo (*Ibidem*).

L'écriture de *Suor Teodora* continue jusqu'au dernier chapitre de l'histoire, qu'elle veut terminer avec impatience parce que le moment est venu d'arrêter d'écrire, d'abandonner les habits de nonne et de se montrer comme la guerrière

Bradamante, qui quitte le monastère et part rejoindre son amour, le Rambaldo qui porte l'armure de Agilulfo. La fin du roman nous propose, par rapport au *Quichotte*, un processus inverse : si avec le héros de Cervantès nous avons quelqu'un qui, à partir de la vie réelle, voulait "se" faire roman, avec *Il cavaliere inesistente* nous avons, par contre, le roman, la fiction, qui aspire à devenir vie réelle.

Les considérations de *Suor Teodora* sur le processus de l'écriture peuvent sûrement être lues comme une réflexion autoréférentielle et méta-narrative sur l'acte d'écrire et sur le sujet, infra-historique, qui guide la main qui écrit. Ce genre de réflexions, très courant dans le débat contemporain, nous le retrouvons en effet dans un texte écrit en 1977 sur les dessins de Saul Steinberg et intitulé *La penna in prima persona*. Calvino commence l'article en rendant hommage au poète italien, contemporain de Dante, Guido Cavalcanti, qui a été le premier « *a considerare gli strumenti e i gesti della propria attività il vero soggetto dell'opera* » (*S*, I, p. 361). Il se réfère, en particulier, au célèbre sonnet XVIII de *Rime*, ainsi formulé :

Noi siàn le tristi penne isbigottite,
le cesoiuzze e 'l coltellin dolente,
ch'avemo scritto dolorosamente
quella parole che vo' avete udite.

Or vi diciàn perché noi siàn partite
e siàn venute a voi qui di presente:
la man che ci movea dice che sente
cose dubbiose nel core apparite...

Les dessins de Steinberg, comme ceux d'Escher, qui dessinent la main qui dessine, traduisent en image la poésie de Cavalcanti et pour Calvino, d'ailleurs, il n'y a pas de différence substantielle entre peinture et écriture, les deux se fondent sur le même geste graphique et sur la même ligne qui imprime des signes sur une surface. Comme dans l'essai *I livelli della realtà in letteratura* qu'il écrira un an plus tard, de même dans ce texte, Calvino s'interroge sur le JE de la main qui fait se mouvoir la plume et il le dilue dans la chaîne des renvois de la mémoire collective. Ici, l'image est celle d'une ligne ininterrompue, où les signes et les

segments tracés par les JE singuliers ne seraient que des déviations ou des accidents. Ce qui suscite en lui cette image, c'est un passage de *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* de Galilée, que Calvino cite :

« quei tratti tirati per tanti versi, di qua, di là, in su, in giù, innanzi, indietro, e intrecciati con centomila ritortole, non sono, in essenza e realissimamente, altro che pezzuoli di una linea sola tirata tutta per un verso medesimo ». (S, I, p. 368).

Galilée, que Calvino considère comme l'un des plus grands écrivains et comme l'expression intermédiaire d'une ligne idéale de la littérature italienne qui le relie d'un côté à l'Arioste et de l'autre à Leopardi, est une référence qui revient souvent chez lui. L'image de la ligne ininterrompue en quoi consiste la peinture et la littérature, par exemple, était en effet déjà présente, comme un hommage à Galileo, dans le dernier paragraphe de *Il barone Rampante* :

Questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito (RR, I, 777).

Or, une telle perspective de lecture, qui à partir de *I nostri antenati* et encore plus avec les œuvres postérieures, se concentre sur la dimension méta-narrative et sur la dissolution du sujet/auteur, est sûrement possible, mais c'est une voie qui limite l'analyse à une réflexion tout interne, autoréférentielle, au processus de l'écriture et de la machine littérature. Il nous semble plus fructueux de suivre une piste de lecture qui, sans nier l'importance de cette dimension et des questions qui y sont associées, l'intègre dans une vision qui tient en compte la réalité sociale et qui la considère aussi comme un symptôme, autre que le fruit de la libre élaboration et de la réflexion théorique. Appliquer cette approche de lecture à *I nostri antenati* signifie que l'attention pour la structure et le discours méta-narratif que contiennent les histoires s'accompagne de l'attention pour les thèmes et situations dont ces histoires sont le récit. Ces trois histoires nous racontent, en effet, une condition de crise, où cette ligne ininterrompue et idéale, qui pourrait

presque faire penser à une sorte de subjectivité transcendante, apparaît comme cassée, sans issue, ou alors repliée sur elle-même. Les impressions d'un lecteur, comme par exemple Claudio Milanini à propos de *I nostri antenati* sont, à ce propos, très significatives :

L'auto-esplorazione formale, mentre celebra la forza e il potere dell'immaginazione, si volge a esprimere quella provvisorietà, quell'impossibilità di soluzioni, di completamenti e di sintesi che è tipica della cultura contemporanea : sembra scomparire ogni distinzione fra reale e fantastico, fra conscio e inconscio, fra passato e presente, fra vero e verosimile ¹¹.

L'impossibilité de la synthèse, l'indistinction entre réel et fantastique, naturel et artificiel, vrai et vraisemblable, sont des aspects, typiques de la culture contemporaine, effectivement présents, mais on peut les considérer selon deux manières distinctes : comme la revendication, postmoderne, d'une condition positive qui fait tomber les vieilles cages catégorielles de la pensée, ou alors comme un état effectif de l'esprit du temps, que les consciences vivent avec douleur et qu'elles cherchent à dépasser. C'est dans ce deuxième sens que nous lisons ces romans, en considération aussi du fait que chez Calvino, le thème de l'indistinction ne peut être séparé de celui de la fluidification du réel dans la marée de la pure objectivité et contre laquelle il faut combattre. L'indistinction/confusion entre vrai et vraisemblable, naturel et artificiel, que Milanini discerne dans la trilogie, est explicitement mise en scène dans une des aventures de *Marcovaldo*, recueil qui, publié en 1963, est pour la plus grande part composé d'histoires écrites durant la décennie précédente. L'aventure en question a été écrite en 1953 et s'intitule *Il bosco sull'autostrada*. C'est l'hiver et dans la ville, il fait très froid ; Marcovaldo, qui vit avec sa famille dans une humble maison et n'a pas d'argent pour acheter du charbon, sort pour chercher de quoi allumer le poêle. Ayant lu à l'école des contes sur les bûcherons, les enfants, à l'insu du père, s'arment d'une scie et décident d'aller trouver un bois où pouvoir couper des arbres. Mais ils n'ont jamais vu un vrai bois et lorsqu'ils arrivent au début de l'autoroute, les prenant pour des arbres, ils coupent en réalité des panneaux publicitaires qui, par leur

¹¹ C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, op. cit., p. 137.

forme, plantés avec leur tronc dans la terre et avec la partie supérieure élargie, ressemblent aux images des arbres vues dans les livres. Lorsque Marcovaldo revient les mains vides et voit le feu allumé, il se dit qu'après tout c'est une bonne solution et ressort pour couper d'autres panneaux. Entre-temps, la police a été prévenue et un agent à moto particulièrement myope a été envoyé sur les lieux ; quand il arrive, Marcovaldo se trouve avec sa scie accroché en haut d'un panneau qui fait la réclame pour des comprimés contre la migraine et, à la vue du policier, il s'immobilise. L'agent, qui à cause de sa myopie a déjà commis plusieurs erreurs d'évaluation, voit une énorme tête exprimant la douleur et un homme avec une scie en train la couper ; il hésite un moment, puis conclut que toute l'image, Marcovaldo compris, représente la migraine et que c'est une publicité très efficace. Dans ce récit, la confusion entre vrai et faux, naturel et artificiel, est quelque chose de négatif, elle est générée par un double défaut : un déficit de connaissance chez les enfants qui se trompent parce qu'ils ne connaissent pas les vrais bois, et un défaut d'observation du policier qui se trompe parce que sa vue est défectueuse. Plus qu'une fascination théorique dans le sillage du postmodernisme, le thème de l'indistinction, dont le labyrinthe est la figure, nous semble constituer chez Calvino un noyau problématique essentiel qui, indépendamment des solutions narratives qu'il adopte, sert de fil conducteur à son parcours.

Après l'expérience épique-chevaleresque de *I nostri antenati*, Calvino cherche des réponses en adoptant une approche plus générale, où les perspectives de la science jouent un rôle narratif important. C'est la voie suivie, en particulier, dans les *Cosmicomiche*, où l'œil du protagoniste n'est plus situé dans les arbres, comme dans le cas du baron, mais dans les étoiles, d'où il regarde avec la vision panoramique de l'astronomie, de l'anthropologie ou de la biologie. Avec les *Cosmicomiche* s'ouvre en effet une phase nouvelle à plusieurs égards et c'est à cette phase que nous allons dédier la section suivante.

2. Etoiles, cellules, bits

Si c'est avec *Cosmicomiche*, publié en 1965, que s'ouvre, comme plusieurs auteurs l'ont souligné, une nouvelle voie dans sa narration, il est pourtant vrai que, à certains égards, Calvino ne fait que reprendre ou développer des approches narratives déjà expérimentées et qu'il continue à suivre ses inclinations intellectuelles. L'intérêt pour la science, par exemple, n'est certainement pas nouveau, bien que la rencontre avec Santillana durant son voyage aux États-Unis reste un épisode marquant et que Calvino déclare avoir commencé à écrire les *Cosmicomiche* à ce moment-là. Du point de vue de la structure narrative, Calvino utilise pour cette œuvre la formule du cadre contenant plusieurs récits autonomes, qui sera la structure presque constante de ses narrations ultérieures. Mais cette même structure est aussi celle de *Marcovaldo* qui, publié en 1963, est en réalité composé de récits écrits durant la décennie précédente. Certains passages des *Cosmicomiche* rappellent en outre un texte que Calvino avait composé en 1957 et intitulé *Dialogo sul satellite* (RR, III, 229). Souligner ces points de continuité ne signifie pas, pour autant, réduire la portée du changement qui s'opère au cours des années 60. À cette époque, Calvino a derrière lui la longue période de militance politique et la crise idéologique et intellectuelle que la sortie du PC avait comportée ; sur le plan de son activité, outre son intense expérience de journaliste et ses nombreux essais, il a acquis une grande notoriété et a déjà expérimenté plusieurs pistes narratives qu'il sent plus ou moins closes. Avec *La giornata d'uno scrutatore*, publié en 1963, s'épuise la voie que l'on peut considérer réaliste, malgré toutes les précautions que requiert l'usage de la notion chez Calvino, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, et avec *Il cavaliere inesistente*, de 1959, s'épuise la voie épique-chevaleresque. En tentant d'imaginer un trajet qui irait de l'optimisme initial au pessimisme profond de la fin, ces deux romans, situés sur des voies parallèles, se correspondent toutefois quant à leur degré de pessimisme : ni le réalisme ni l'épique-chevaleresque ne menaient à des conclusions heureuses et les deux voies n'aboutissaient à rien de concluant.

L'autre ouvrage de la période est *Marcovaldo*, qui comme nous le disions est composé pour la plupart d'écrits des années précédents, mais qui par sa structure, par certaines caractéristiques du protagoniste et par la typologie des textes, anticipe et fait la transition avec les œuvres postérieures.

Dans le changement qui se produit autour des années 60, il y a aussi des facteurs de nature biographique et historique qui jouent un rôle déterminant. La décennie commence avec le voyage en Amérique, important non seulement pour la rencontre de Santillana, mais parce que Calvino, en observant la société américaine, a pu entrevoir les astres et dés-astres de la direction que l'Europe, et surtout l'Italie, allaient prendre dans les années à venir. À travers le mouvement beatnik et le type de rébellion que ce mouvement exprimait, il avait pressenti la distance qui séparait les nouvelles générations de l'engagement idéologique et, en même temps, l'absence dans cette forme de contestation de tout projet social alternatif. Particulièrement marquants, surtout d'un point de vue intellectuel, furent le déménagement à Paris en 1967, deux ans après la publication de *Cosmicomiche*, et dans le domaine du savoir, la découverte de la structure de l'ADN par Watson et Crick – le prix Nobel leur a été alloué en 1962 –, la théorie de l'information de Wiener et Shannon et le développement de l'informatique, avec les travaux de Von Neumann et de Turing. La fascination pour les technologies informatiques, qui transpire dans l'essai *Cibernetica e fantasmi* de 1967, et pour les acquis de la biologie sur le décodage de l'ADN, se combine avec les théories structuralistes et la sémiotique, que Calvino "découvre" au début des années 60 et qui constituent l'horizon théorique des *Cosmicomiche*. À partir de ce moment, le structuralisme devient une approche théorique essentielle, qui se prolongera aussi dans des œuvres telles que *Il Castello dei destini incrociati* et *Le città invisibili*, où le trait dominant est la technique combinatoire. Sans nier l'importance du structuralisme, il nous semble toutefois quelque peu réducteur d'en faire la seule clé de lecture pour approcher la narration qui commence avec les *Cosmicomiche*, et cela pour plusieurs raisons.

Il y a d'abord l'aspect souligné par Asor Rosa que nous avons mentionné au

début du chapitre, c'est-à-dire le fait que le structuralisme était, pour Calvino, une disposition naturelle. Il y a aussi une raison d'ordre plus général : les progrès de la biologie en termes de décodage de la matière vivante et de l'informatique en termes d'intelligence artificielle renforçaient l'idée que, à la base de tout, il devait y avoir des séries discrètes d'éléments, et que le structuralisme était en mesure d'intégrer les acquis de la science dans une vision globale. Il ne faut pas oublier, en outre, qu'à cette époque, le structuralisme, dans toutes ses variantes, fonctionnait en tant que paradigme – à entendre dans le sens que Kuhn a attribué à cette notion –, et qu'il apparaît donc logique que Calvino ait profondément absorbé et exprimé l'esprit du temps. L'adhésion au structuralisme, qui comme nous le verrons n'est pas sans réserves, agit surtout sur la forme de la narration, mais le genre de questionnement reste essentiellement le même. Change radicalement par contre l'idée de public, car si tous les écrits précédents, y compris *I nostri antenati*, permettaient plusieurs degrés de lecture et n'exigeaient pas forcément des compétences spécifiques, avec les *Cosmicomiche*, Calvino semble penser à un lecteur du genre décrit dans un texte de 1967 et intitulé justement *Per chi si scrive*, un lecteur qui « *dovrà avere esigenze epistemologiche, semantiche, metodologico-pratiche che vorrà continuamente confrontare anche sul piano letterario, come esempi di procedimenti simbolici, come costruzioni di modelli logici* » (S, I, 202).

Les *Cosmicomiche* réalisent, en grande partie, le projet de fondre l'imagination scientifique et l'imagination littéraire, que Calvino avait énoncé dans l'essai *La sfida al labirinto*, et concrétisent l'idée d'une littérature cosmique qu'il évoque dans une lettre à Umberto Eco de la même année, à laquelle il dit penser depuis longtemps (L, 706). La référence au savoir scientifique est multiple et comme Calvino le raconte dans ses lettres, l'écriture des *Cosmicomiche* lui a demandé un grand travail de recherche et de documentation. À la formation de ce regard cosmique contribuent, en effet, plusieurs disciplines – cosmologie, anthropologie, biologie, sémiotique –, mais toutes ces différentes perspectives cognitives sont reliées dans une visée unitaire, largement reconductible aux théories de Santillana. L'idée de fond est que l'attitude scientifique et l'attitude

poétique ou artistique coïncident car à leur source, il y a la même pulsion à connaître, à donner une forme au monde à travers une activité *mythopoïétique* générale. L'approche des sciences rendrait possible, paradoxalement, une sorte de régression phylogénétique, une suspension du jugement catégoriel qui nous permettrait de sortir du système spatio-temporel et sémantique dans lequel nous sommes enfermés. Un regard cosmique, justement, qui veut récupérer la capacité de nommer et de distinguer, c'est-à-dire la dimension mythique de la parole et du récit que l'homme contemporain a perdu. Calvino expose clairement ce projet de suspension du jugement à travers la science dans une lettre adressé à Angelo Guglielmi en 1963, en réponse à un essai que ce dernier avait écrit à propos de *La sfida del labirinto*, où il critiquait l'idée même de pouvoir sortir du labyrinthe :

Mi vuoi convincere, lui écrit-il, Beckett e Robbe-Grillet alla mano, che la realtà non ha senso? Io ti seguo, contentissimo, fino alle ultime conseguenze. Ma la mia contentezza è perché già penso che, arrivato all'estremo di questa abrasione della soggettività, l'indomani mattina potrò mettermi – in questo universo completamente oggettivo e asemantico – a reinventare una prospettiva di significati, con la stessa giuliva aderenza alle cose dell'uomo preistorico che, di fronte al caos di ombre e sensazioni che gli baluginava davanti, a poco a poco riusciva a distinguere e definire : questo è un mammuth, questa è mia moglie, questo è un fico d'India, e dava inizio così al processo irreversibile della storia (*S*, II, 1771).

C'est justement cet univers totalement objectif et a-sémantique que Calvino cherche à mettre en scène dans les *Cosmicomiche*, un titre unique qui aligne en réalité un ensemble de trente-trois unités textuelles – qu'il est difficile d'appeler récits – éditées à des dates et dans des recueils différents. Au premier volume publié en 1965, intitulé *Cosmicomiche* et composé de 12 "récits", fait suite *Ti con zero*, un recueil de 11 nouveaux récits publié en 1967, puis *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, publiée en 1968 avec l'ajout de 8 nouvelles histoires, et le dernier recueil, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, publié en 1984 avec 2 textes inédits. Toutes ces unités narratives ont en commun le fait d'être construites autour d'une théorie scientifique qui sert de base, de pré-texte, pour développer des réflexions littéraires. Mais les *Cosmicomiche* n'ont pas pour but la divulgation scientifique et ne sont pas non plus des contes de science-fiction. Juste après la publication du premier volume, en présentant le livre sur les pages du

quotidien *Il Corriere della sera*, Eugenio Montale, qui ne fait pas beaucoup d'éloges à l'œuvre, comprend toutefois qu'il s'agit d'un genre qui est « *fantascientifico ma alla rovescia*¹² ». La confusion était pourtant possible et Calvino, qui est conscient de l'originalité de son livre, s'efforce, dans les interventions publiques immédiatement postérieures à la publication, de dissiper l'équivoque qui aurait pu faire assimiler son œuvre au genre de la fantasy ou à la science-fiction. Dans une interview accordée à Alfredo Barberis pour le quotidien *Il giorno*, par exemple, il souligne l'énorme différence, voire l'opposition, entre ses récits et le genre de narration typique de la science-fiction :

mi pare che i racconti di fantascienza siano costruiti con un metodo completamente diverso dai miei. C'è il fatto osservato già da vari critici, che la science-fiction tratta del futuro mentre ognuno dei miei racconti ha l'aria di fare il verso d'un « mito delle origini ». Ma non è tanto questo : è il diverso rapporto tra dati scientifici e invenzione fantastica. [...] Insomma io vorrei servirmi del dato scientifico come d'una carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell'immaginazione, e vivere magari il quotidiano nei termini più lontani dalla nostra esperienza ; la fantascienza invece mi pare che tenda ad avvicinare ciò che è lontano, *ciò che è difficile da immaginare...*¹³

Calvino déclare utiliser les théories scientifiques non pas pour imaginer le futur, mais dans le but de secouer la perception habituelle du présent et de la réalité quotidienne. C'est à cet effet que participe la dimension du comique laquelle, associée et complémentaire à la dimension cosmique, assume justement la fonction de produire chez le lecteur un fort effet d'étrangisation¹⁴ qui devrait idéalement lui permettre de voir le monde comme si c'était la première fois. Par rapport à la fonction du comique, dans la même interview citée plus haut, Calvino précise qu'il y a une certaine distance par rapport au sens que l'on attribue à la notion dans la classification traditionnelle de styles littéraires :

¹² E. Montale, « E' fantascientifico ma alla rovescia » in *Corriere della sera*, 5 décembre 1965 et republié in Idem, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. II, Milan, Mondadori, 1996, p. 1760-1762. Dans le texte, Montale admire la qualité de la prose, mais classe l'œuvre sous le signe du désengagement.

¹³ I. Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 112-113.

¹⁴ À propos de la notion d'étrangisation, formulée par Viktor Chklovski, nous renvoyons au dernier chapitre de la première partie, où nous avons comparé l'effet et le sentiment d'étrangisation décrit par Chklovski avec le *Thaumazein*, c'est-à-dire l'étonnement, l'émerveillement que la pensée grecque, avec Platon et Aristote, posait à la source de tout savoir.

L'expression "comico" a une histoire glorieuse dans les anciennes classifications des styles de la littérature classique. Mais je ne crois pas avoir pensé à cela en appelant comiques mes histoires. Peut-être pensais-je simplement aux comiques du cinéma muet, et surtout aux comics ou aux histoires à vignettes dans lesquelles un personnage emblématique se trouve de temps en temps dans des situations toujours différentes qui suivent un schéma commun : c'est-à-dire je pense à des exemples, peut-être inimitables, de stylisation, de précision formelle.

En présentant le récit *Un segno nello spazio*, qu'il avait publié un an auparavant dans la revue *Il Caffè*, Calvino annonçait les *Cosmicomiche* comme une œuvre dont l'esprit était un mélange de « *Leopardi, i comics di Popeye (Braccio di Ferro), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la peinture di Matta e in certi casi Landolfi, Immanuel Kant, Borges, le incisioni di Grandville* » (RR, II, 1322). L'imaginaire des dessins animés et des arts figuratifs est en effet utilisé pour créer une atmosphère grotesque qui sert à accentuer l'effet comique. L'effort de Calvino se concentre aussi sur le langage, en essayant de déclencher cet effet par le recours à des registres expressifs tout à fait décalés par rapport au contexte. Il utilise fréquemment, par exemple, des métaphores gastronomiques, comme celle du récit *Tutto in un punto*, où l'univers n'est pas encore né et où c'est le besoin d'espace de Madame Ph(i)nk qui, voulant préparer par amour des tagliatelles pour tous, a provoqué le Big Bang et a fait naître le concept d'espace et de gravitation universelle avec tout ce qui a suivi : le soleil et la lune, les prés et les champs de blé, le veau et les tomates avec quoi préparer la sauce bolognaise. Les personnages anthropomorphes aux noms imprononçables qui peuplent les histoires sont issus d'un passé lointain et parlent au présent en le transférant dans un passé fantastique. Qfwfq, le protagoniste, a l'âge de l'univers et il a été témoin direct de la majorité des événements physiques, chimiques et biologiques de son histoire : l'espace vide, le big bang, l'expansion de l'univers, l'apparition de la lumière, des éléments, des cristaux, de la terre, de la lune, des continents, de l'atmosphère; les tempêtes solaires, les météorites, les marées; la morphogenèse, la reproduction biologique, le passage des mollusques aux coquillages et des poissons aux amphibiens, l'origine des oiseaux, l'extinction des dinosaures, la fin de l'humanité et du soleil, les trous noirs.

Dans cette dimension cosmique, qui exprime un désir gnoséologique

d'absolu, les *Cosmicomiche* essaient de raconter le passage de l'informe à la forme, du sans espace et sans temps à l'espace-temps de l'existence. Ce passage de l'indifférencié à la différence est aussi, en même temps, la naissance d'une conscience intentionnelle qui transforme l'espace abstrait et absolu en un espace vécu, où les trajectoires des mouvements et des actions sont principalement tracées par des pulsions amoureuses, dans une dynamique qui oscille toujours entre attraction/répulsion, amour/haine, rencontre/affrontement. Le passage de l'informe à la forme, de l'espace vide à l'espace vécu, coïncide donc avec la naissance d'une conscience, consciente d'exister, qui sait faire et sait dire la différence, qui trace des repères et des signes dans l'espace. Le signe, comme inscription dans l'espace (au sens élargi de l'archi-écriture dont parle Derrida et comprenant aussi les outils ou les graffiti préhistoriques) et le fait de nommer constituant, ensemble, le moment ancestral d'où surgit toute différence. Gabriella Gabbi a sûrement raison, à ce propos, d'y voir un isomorphisme figuratif et idéologique entre construction spatiale, condition existentielle de l'homme et réalité de l'écriture¹⁵. La naissance de l'espace, la naissance d'une conscience qui le reconnaît en tant qu'espace et la naissance du signe qui lui donne une forme sont trois aspects du même processus et, dans ce sens, il n'est pas étonnant de voir une analogie entre le processus qui conduit de l'espace vide et abstrait à l'espace vécu et marqué par les signes et le processus de l'écriture, qui en traçant des signes donne une forme à l'espace vide de la page blanche. L'analogie est plus que métaphorique et, en effet, dans un passage des *Lezioni americane* et dans des termes qui rappellent la notion de *forme de vie* de Wittgenstein, Calvino définit l'œuvre littéraire comme l'une de ces « *minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo* » (*Esattezza*, S, I, 688).

Or, une fois établi que les *Cosmicomiche* racontent le processus de construction de la vie, qui est aussi construction de la conscience de soi et construction du monde, et que ce processus est à voir, en général, comme un

¹⁵ G. Gabbi, « La forma dello spazio come forma della scrittura » in *Nuova Civiltà della Macchine*, cit., p. 29.

processus d'écriture du monde et donc d'écriture et de narration littéraires, il reste à savoir si le produit de la construction, c'est-à-dire si la forme ou plutôt les formes qui à chaque fois se génèrent, ont un sens en elles-mêmes ou si le type de contenu est indifférent parce que le sens n'est que le processus lui-même qui se dévore sans cesse, comme Chronos avec les moments du temps, les formes qu'il génère. Pour le dire plus simplement, en tant que lecteurs des *Cosmicomiche* et sachant, avant d'en commencer la lecture, que le livre raconte sous une forme grotesque et comique, bien qu'en utilisant les théories de la science, la construction du monde et du sens, nous sommes curieux de découvrir de quel monde il s'agit et quel genre de pensées ou d'émotions sont vécues par le personnage qui raconte et participe à cette construction.

En lisant *Un segno nello spazio*, qui est l'un des premiers récits et celui que Calvino considère, avec *La spirale*, comme le meilleur des *Cosmicomiche*, le problème de Qwfwq, la pure conscience narrante, est la quantité de temps, en million d'années, que le soleil met à parcourir la circonvolution entière de la galaxie. Pour le calculer, il faut forcément tracer un signe, un repère dans l'espace. Après l'avoir tracé, il se rend compte toutefois que ce signe est beaucoup plus qu'une simple marque pour mesurer le temps, il découvre qu'un signe est en réalité une relation triadique entre le signe en tant que tel, le référent et un interprétant :

Dunque la situazione era questa : il segno serviva a segnare un punto, ma nello stesso tempo segnava che lì c'era un segno, cosa ancora più importante perché di punti ce n'erano tanti mentre di segni c'era solo quello, e nello stesso tempo il segno era il mio segno, il segno di me, perché era l'unico segno che io avessi mai fatto e io ero l'unico che avesse mai fatto segni. Era come un nome, il nome di quel punto, e anche il mio nome che io avevo segnato su quel punto, insomma era l'unico nome disponibile per tutto ciò che richiedeva un nome (*RR*, II, 110).

Après avoir inscrit le signe, son signe, dans l'espace, Qwfwq se rend compte que « *i segni servono anche a giudicare chi li traccia* » (*Ibidem*, 115), mais il sait aussi qu'au cours des années galactiques les goûts et les idées se transforment complètement. Il craint donc que son signe qui, en tant qu'unique, est maintenant parfait, puisse devenir laid et ridicule, ce qui signifierait que lui aussi serait jugé

stupide et ridicule. En remontant des distances sidérales, il retourne en arrière pour chercher son signe et éventuellement le corriger, mais il découvre que le fait de tracer des signes est devenu une pratique diffuse et que les signes sont tellement nombreux que désormais, on ne peut plus distinguer l'espace des signes qui le recouvrent. Petit à petit, le fait de vivre entre les signes a conduit à voir comme signe toutes les choses qui, avant, ne signalaient que leur présence et qui maintenant sont devenues le signe d'elles-mêmes. De l'espace vide et de sa réalité, il ne reste plus rien :

Nell'universo ormai non c'erano più un contenente e un contenuto, ma solo uno spessore generale di segni sovrapposti e agglutinati che occupava tutto il volume dello spazio, era una picchiettatura continua, minutissima, un reticolo di linee e graffi e rilievi e incisioni, l'universo era scarabocchiato da tutte le parti, lungo tutte le dimensioni. Non c'era più modo di fissare un punto di riferimento: la Galassia continuava a dar volta ma io non riuscivo più a contare i giri, qualsiasi punto poteva essere quello di partenza, qualsiasi segno accavallato agli altri poteva essere il mio, ma lo scoprirlo non sarebbe servito a niente, tanto era chiaro che indipendentemente dai segni lo spazio non esisteva e forse non era mai esistito (*Ibidem*, 117).

Le processus de construction de la vie et de la signification se termine, par cet effet de prolifération, en un double échec : celui du signe, dont la fonction initiale était de servir en tant que repère pour calculer le temps et qui maintenant, étant confondu avec les autres signes, n'est plus repère de rien, et celui de Qwfwq, qui à cause de la stratification des signes les uns sur les autres, non seulement a perdu le sien, mais se rend compte aussi que le retrouver ne servirait à rien, car l'époque où l'on pouvait tracer un signe, s'identifier et être identifié à travers lui, cette époque-là est révolue à jamais. Il est devenu inutile de corriger le vieux signe ou d'en ajouter un autre, parce que de toute manière il resterait inaperçu ou confondu avec les autres signes. Qwfwq éprouve ce même sentiment d'échec et de confusion, provoqué par la prolifération des signes et des signaux, dans *Quanto scommettiamo*, un autre récit du recueil de 1965. Ici, le cadre scientifique est fourni par la cybernétique, le processus de rétroaction de systèmes complexes et les théories mathématiques sur les probabilités. L'histoire commence avant l'univers, avant que rien n'existe, quand il n'y avait que Qwfwq, bien entendu, et le Doyen (k)yK, deux joueurs invétérés qui aiment parier sur tout et qui misent sur

des prévisions relatives à la naissance de l'univers et aux formes qu'il va prendre. Au début, Qwfwq gagne sans difficulté, mais au fur et à mesure que l'univers évolue, le calcul des probabilités devient plus complexe et le nombre des variables augmente. Plus le temps passe, plus les échecs, les prévisions erronées, se font fréquents et à la fin Qwfwq reconnaît l'impossibilité de prévoir et l'incapacité de distinguer une quelconque logique des événements qui se produisent. Il regrette alors l'époque où les choses étaient plus claires et la prévision, le raisonnement logique, encore possibles :

E io penso a com'era bello allora, attraverso quel vuoto, tracciare rette e parabole, individuare il punto esatto, l'intersezione tra spazio e tempo in cui sarebbe scoccato l'avvenimento, incontestabile nello spicco del suo bagliore ; mentre adesso gli avvenimenti vengono giù ininterrotti, come una colata di cemento, uno in colonna sull'altro, uno incastrato nell'altro, separati da titoli neri e incongrui, leggibili per più versi ma intrinsecamente illeggibili, una pasta d'avvenimenti senza forma né direzione, che circonda sommerge schiaccia ogni ragionamento (*Ibidem*, 163).

Il est impossible de ne pas reconnaître, dans ce très beau passage, le sentiment de désorientation que l'on éprouve aujourd'hui face à la réalité et au récit de l'actualité sociale qui nous est véhiculé par les multiples médias. Dans plusieurs récits qui composent les *Cosmicomiche*, outre ce niveau qui semble prendre acte et représenter une condition réelle de l'esprit contemporain, il y a aussi un niveau de réflexion où c'est toutefois la nostalgie pour l'espace vide qui prévaut, pour l'espace non encore sali par des signes et des traces. La cause de l'échec, la faute, est contenue dans le fait même de tracer un signe : acquérir une forme définie signifie fermer l'horizon du possible. C'est le genre de sentiments qu'éprouve le protagoniste de *La Spirale*, le dernier récit du recueil de 1965, où un mollusque raconte le passage de l'état informe à la forme de la coquille qui a poussé autour de lui et qui le définit. Le mollusque regrette sa condition primitive, car

Se si paragona con le limitazioni venute dopo, se si pensa a quello che avere una forma fa escludere di altre forme, al tran-tran senza imprevisti in cui a un certo punto ci si finisce per sentire imbottigliato, ebbene, posso dire che allora era un bel vivere (*Ibidem*, 208).

Qwfwq, que nous retrouvons dans *Il niente e il poco*, l'un des deux récits

ajoutés dans les *Cosmicomiche vecchie e nuove* de 1984, est encore plus explicite dans sa nostalgie pour le vide :

Il niente aveva in sé un'assolutezza, un rigore, una tenuta da fare apparire approssimativo, limitato, traballante tutto ciò che pretendeva di possedere i requisiti dell'esistenza ; in ciò che c'è, se lo si paragona a ciò che non c'è, saltano agli occhi la qualità più scadente, le impurità, le magagne ; insomma, è solo col nulla che si può andare sul sicuro. [...] Come avevo potuto sbagliarmi al punto di cercare la totalità della pienezza preferendola alla perfezione del vuoto ? Certo, il passaggio dal non essere all'essere era stato una grossa novità, un fatto eccezionale, una trovata d'effetto sicuro. Ma non si poteva proprio dire che le cose fossero cambiate in meglio. Da una situazione netta, senza errori, senza macchie, s'era passati a una costruzione abborracciata, ingorgata, che franava da tutte le parti, che si teneva insieme per scommessa (*Ibidem*, 1264-1265)

Dans le dernier récit du recueil de 1984 et titré *L'implosione*, l'opposition entre l'espace absolu, totalement vide, et l'espace trop plein, recouvert par la stratification de signes, se pose pour Qfwfq comme un choix à faire entre les deux alternatives et le problème est formulé à travers une parodie du dilemme de Hamlet : « *Esplosione o implodere – disse Qfwfq – questo è il problema: se sia più nobile intento espandere nello spazio la propria energia senza freno, o stritolarla in una densa concentrazione interiore e conservarla ingoiandola* » (*Ibidem*, 1268).

Ce qu'en général les *Cosmicomiche* racontent est l'échec du sens, l'échec gnoséologique qui se produit à cause de la prolifération des signes et des formes : le processus de construction qui se déclenche à partir de la situation cosmique du néant et du vide absolu, où il faut commencer à nommer, à distinguer et à individualiser, aboutit à une situation de trop plein, où la nomination, la distinction et l'individuation deviennent également impossibles ou du moins inutiles. Comme dans le passage de Baudrillard cité plus haut, où le trop lent et le trop rapide coïncident parce que, dans le premier cas, il n'y a pas de réalité du tout et dans le deuxième, elle est entièrement effacée, ici le trop vide, où il n'y a aucune différence et aucun signe, coïncide avec le trop plein, où la différence ne peut plus être perçue. Un autre aspect constant des histoires réside dans le drame de l'incommunicabilité : la nature des relations que vivent les personnages dans

leur processus d'individuation et dans leurs voyages spatio-temporels est essentiellement conflictuelle, et même dans les relations amoureuses, les expériences de Qwfwq sont toujours caractérisées par l'incompréhension. Le scénario d'ensemble qui s'offre au lecteur de *Cosmicomiche*, malgré la dimension comique et le plaisir pour le jeu de l'invention littéraire, n'est sûrement pas heureux et ne laisse pas imaginer de vraies issues résolutes. Toutefois, le pessimisme n'est pas radical, plusieurs passages permettent d'envisager des formes possibles de résistance, des chemins encore ouverts face à la *forêt-labyrinthe* des signes qui, avec ses branches, est en train de nous envelopper et de nous enfermer. C'est exactement l'image que nous propose cet autre beau passage de *Priscilla-Morte*, l'un des récits du recueil *Ti con zero* publié en 1967 :

I vincitori – per ora – siamo noi altri, i discontinui. La palude-foresta sconfitta è ancora attorno a noi ; ci siamo appena aperti un varco a colpi di machete nel folto delle radici di mangrovia ; finalmente s'allarga uno spiraglio di cielo libero sulle nostre teste ; alziamo gli occhi riparandoli dal sole : sopra di noi si estende un altro tetto, il guscio di parole che noi continuamente secerniamo. Appena fuori dalla continuità della materia primordiale, siamo saldati in un tessuto connettivo che riempie l'iato tra le nostre discontinuità, tra le nostre morti e nascite, un insieme di segni, suoni articolati, ideogrammi, morfemi, numeri, perforature di schede, magnetizzazioni di nastri, tatuaggi, un sistema di comunicazione che comprende rapporti sociali, parentele, istituzioni, merci, cartelli pubblicitari, bombe al napalm, cioè tutto quel che è linguaggio, in senso lato. Il pericolo non è ancora finito. Siamo in allarme, nella foresta che perde le foglie. Come un duplicato della crosta terrestre la calotta sta saldandosi sopra le nostre teste : sarà un involucro nemico, una prigione, se non troviamo il punto giusto in cui spezzarlo, impedendogli la ripetizione perpetua di se stesso (RR, II, 302-303)

Les récits qui composent *Ti con zero* sont partagés en trois sections distinctes et la dernière, intitulée justement *Ti con zero*, est composée de quatre récits définis comme « déductifs »¹⁶, qui présentent un écart soit au niveau du style, soit au niveau du contenu par rapport aux autres *Cosmicomiche*. Calvino lui-

¹⁶ C'est ainsi que Calvino décrit les récits de *Ti con zero*, comme nous le lisons dans *Due interviste su scienza e letteratura* de 1968 : «[...] negli ultimi racconti che chiudono il volume *Ti con zero* ho cercato di fare diventare racconto un mero ragionamento deduttivo e forse [...] mi sono allontanato dall'antropomorfismo: o meglio, da un certo antropomorfismo, perché queste presenze umane definite solo da un sistema di relazioni, da una funzione, sono proprio quelle che popolano il mondo attorno a noi, nella nostra vita d'ogni giorno, buona o cattiva che possa apparirci questa situazione » (S, I, p. 234).

même, d'ailleurs, en présentant le nouveau recueil, s'efforce de souligner l'autonomie de ces quatre récits. C'est ce que l'on peut lire, par exemple, dans la troisième de couverture du volume édité en 1967, où l'auteur écrit :

La terza parte del libro propone un tipo molto diverso di progressione narrativa – e di linguaggio –, basato essenzialmente su un processo logico. L'uomo di Calvino, per uscire dalle situazioni in cui si trova – per esempio quando un leone si lancia contro di lui per sbranarlo, oppure quando un Killer lo insegue in un ingorgo stradale – per prima cosa si domanda cos'è il tempo, e cos'è lo spazio, si costruisce un modello d'universo da cui dedurre le soluzioni possibili (*RR*, II, 1345-1346).

L'autonomie de ces quatre récits est avant tout marquée par l'absence de Qwfwq, puis par le fait que, à la différence des autres histoires, qui présentaient des situations dynamiques, des processus évolutifs qui allaient d'un état A à un état B, dans ces quatre récits la situation est absolument statique. Mis à part le dernier, *Il conte di Montecristo*, dont la structure narrative est plus complexe, les trois autres récits, qui sont dans l'ordre *Ti con zero*, *L'inseguimento* et *Il guidatore notturno*, mettent en scène un moment isolé du temps, un instant congelé dans une situation donnée à partir de laquelle un personnage seul élabore ses digressions déductives en formulant et en examinant plusieurs hypothèses : un chasseur dans l'instant où il décoche sa flèche contre un lion qui est sur le point de sauter sur lui (*Ti con zero*) ; un automobiliste bloqué dans les embouteillages de la circulation qui essaye d'échapper à son assassin et qui calcule tout le système de variables qui peuvent réduire ou augmenter la distance, mais qui à la fin, à l'intérieur de ce système, de poursuivi se transforme en poursuivant, car c'est lui qui tire avec son pistolet et tue celui qui le pourchassait (*L'inseguimento*) ; un homme qui conduit la nuit sur l'autoroute en direction de la ville où habite sa fiancée avec qui il s'était disputé par téléphone, et qui, en conduisant, se dit que peut-être, parmi les phares de voitures qui arrivent dans l'autre sens, il y a aussi ceux de la femme qu'il veut rejoindre. Il s'arrête donc pour l'appeler depuis une cabine mais elle ne répond pas, il pense alors qu'elle est sortie pour aller chez lui, il revient donc à sa ville, mais se dit qu'elle aussi a pu faire le même raisonnement et que les deux vont continuer à bouger sur des lignes parallèles sans jamais se rencontrer (*Il guidatore notturno*). Dans ce récit, qui sera par la suite inséré dans *Gli amori difficili* de

1970 avec le titre *Avventura d'un automobilista*, le problème logique se termine avec l'immobilisme du personnage, qui se sent soulagé de ne pas avoir à donner des explications qui auraient probablement causé d'autres malentendus et équivoques. Le fait d'imaginer que tous deux roulaient sur ces deux lignes parallèles lui donne une sorte de tranquillité, de libération:

liberati finalmente dallo spessore ingombrante delle nostre persone e voci e stati d'animo, ridotti a segnali luminosi, solo modo d'essere appropriato a chi vuole identificarsi a ciò che dice senza il ronzio deformante che la presenza nostra o altrui trasmette a ciò che diciamo. Certo il costo da pagare è alto ma dobbiamo accettarlo; non poterci distinguere dai tanti segnali che passano per questa via, ognuno con un suo significato che resta nascosto e indecifrabile perché fuori di qui non c'è più nessuno capace di riceverci e d'intenderci (*Ibidem*, 343)

Parmi ces trois récits, *Ti con zero*, qui donne le titre à la section et au volume, est celui qui contient le plus haut niveau d'abstraction, avec des digressions particulièrement complexes. Le protagoniste chasseur, après avoir décoché sa flèche, se fige dans cet instant T_0 du temps pour considérer toutes les évolutions possibles de la situation et reste prisonnier dans des apories et des paradoxes sur les temps semblables à ceux de Zénon. Dans ses profondes réflexions conjecturales, le chasseur, qui s'efforce de s'observer en tant que simple variable à l'intérieur d'un système où se situent lui, le lion et la flèche, touche des nœuds fondamentaux de toute théorie de la connaissance. Il pense, par exemple, à l'opposition entre le lion idéal, l'idée du lion, et le lion empirique, entre idéalisme et empirisme. Et Calvino, qui en réalité ne croit pas trop à ce type d'oppositions, à travers la voix du narrateur, déclare que de toute manière :

neppure posso essere incluso tra coloro che credono nell'esistenza d'un primo e assoluto leone, di cui tutti i diversi leoni particolari e approssimativi che ci balzano contro sono solo ombre o parvenze. Nella nostra dura vita non c'è posto per nulla che non sia concreto e afferrabile dai sensi. Altrettanto mi è estranea l'opinione di chi dice che ognuno porta in sé da quando è nato un ricordo di leone che incombe nei suoi sogni (*RR*, II, p. 308).

Un autre problème gnoséologique se posant au chasseur dans l'étude de cet instant T_0 de la réalité est l'opposition entre approche diachronique et approche

synchronique, un thème qui était d'ailleurs devenu central après la linguistique de De Saussure. Mais le problème crucial est toutefois celui de savoir comment pouvoir observer T_0 de manière vraiment objective. Pour performer un tel regard, il faudrait que lui, le chasseur, sorte de l'unité spatio-temporelle dans laquelle il se trouve pour se placer à un autre point d'observation, mais ce faisant, il se trouverait dans une perspective toujours subjective sans que le mouvement ait apporté aucun bénéfice. Le désir de connaître et d'observer T_0 "objectivement" aboutit à un échec :

Riassumendo : per fermarmi in t_0 devo stabilire una configurazione oggettiva di t_0 ; per stabilire una configurazione oggettiva di t_0 devo spostarmi in t_1 ; per spostarmi in t_1 devo adottare una qualche prospettiva soggettiva, quindi tanto vale che mi tenga la mia. Riassumendo ancora : per fermarmi nel tempo devo muovermi col tempo, per diventare oggettivo devo mantenermi soggettivo (*Ibidem*, p. 319)

Dans la mise en scène narrative du récit, avec ses raisonnements déductifs et malgré l'échec gnoséologique, le chasseur-narrateur parvient tout de même à découvrir certaines "vérités". Comme le raconte l'aporie de *Ménon* dans le dialogue platonicien auquel nous avons maintes fois fait référence, il découvre qu'une distinction nette entre lion idéal et lion empirique est de fait impossible, mais il sait, à la différence de Platon, que l'idéalisme est une solution impraticable. Il découvre aussi que l'on ne peut pas sortir de soi-même et qu'un regard totalement objectif, capable de fonder la réalité, est donc impossible. Le chasseur découvre, en quelque sorte, l'échec de la phénoménologie husserlienne que nous avons examiné au premier chapitre à travers la leçon de Ricœur et de Derrida, c'est-à-dire le fait que le point source – le point T_0 – ne peut être ni observé ni pensé, car nous sommes toujours et forcément dans l'après-coup du commencement, dans une condition de *retard* qui est structurelle. L'ensemble de ces "découvertes" peut être interprété, selon les différentes approches théoriques, comme un drame pour la connaissance, en quelque sorte la démonstration de son impossibilité, ou alors, au contraire, comme la condition nécessaire pour la constitution de tout savoir et de tout processus de différenciation et d'individuation. C'est cette deuxième approche que nous avons défendue tout au

long de la première partie, en essayant de montrer que la conscience, et parallèlement le langage, le partage catégoriel ou le corps, ne sont pas des obstacles ou des diaphragmes qui s'interposent à une connaissance "objective" de la réalité, mais bien ce qui la rend possible. Ce qui est certain, indépendamment des conséquences qui en dérivent, c'est que la "limite" de la conscience pour observer la réalité, tout comme la "limite" du corps pour la percevoir, ne peuvent pas être supprimées, car sans cela, c'est la réalité tout court qui disparaît. La suspension du JE est non seulement impossible, elle est aussi inutile car elle ne serait d'aucun profit à l'émancipation de l'esprit. Calvino, qui avait lu Merleau-Ponty, savait tout cela et pourtant, en plusieurs occasions, dans des textes littéraires comme dans des textes théoriques, il se réfère à la suspension du JE comme à une condition idéale, même si impossible. En poursuivant ce désir gnoséologique d'absolu, Palomar, son dernier personnage, découvrira en effet que se libérer des limites de la conscience pour avoir un regard total et objectif signifierait mourir, et que dans la mort, il n'y a plus aucun regard, ni subjectif ni objectif. À ce désir d'absolu, à cette aspiration à vouloir suspendre le temps et le JE, il nous semble presque naturel de répliquer en utilisant ce célèbre passage de Borges, d'ailleurs parmi les sources déclarées de *Cosmicomiche*, que Calvino avait sûrement lu et relu :

Nier la succession temporelle, nier le moi, nier l'univers astronomique, ce sont, en apparence, des sujets de désespoir et, en secret, des consolations. Notre destin (à la différence de l'enfer de Swedenborg et de celui de la mythologie tibétaine) n'est pas effrayant parce qu'il est irréel ; il est effrayant parce qu'il est irréversible, parce qu'il est de fer. Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'entraîne, mais je suis le fleuve ; c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le tigre ; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Pour notre malheur, le monde est réel, et moi, pour mon malheur, je suis Borges¹⁷.

Comme *Ti con zero*, *Il conte di Montecristo* se prête aussi à plusieurs types de lecture et la critique s'est d'ailleurs particulièrement attardée sur ces deux textes. Dans ce récit, avec la référence directe à Dumas, l'intertextualité devient explicite et se convertit en élément méta-narratif. Le problème logique est cette

¹⁷ J. L. Borges, « Nouvelle réfutation du temps » in *Autres Inquisitions, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1993, tome I, p. 816.

fois représenté par la prison-monde, par sa structure et par les procédures cognitives adéquates pour pouvoir la dé-codifier, pour pouvoir en dessiner une carte et s'en échapper, mais il n'est pas vécu, comme dans les autres récits, de manière solipsiste par une seule consciente narrante. Le problème est ici partagé par l'abbé Faria et Dantès, les prisonniers de la prison d'If, qui expriment chacun une manière différente de l'approcher. Tandis que le premier procède, de manière inductive, par essai et erreur, en écartant à chaque fois les tentatives qui se révèlent improductives, Dantès essaye d'abord d'élaborer, de manière déductive, le plan général et abstrait d'une prison parfaitement structurée pour vérifier par la suite, dans la prison réelle, les éventuels points faibles. Les deux approches sont en effet complémentaires, parce que Dantès a besoin de connaître les tentatives échouées de Faria, mais sont aussi inconciliables et leur synthèse semble impossible. L'histoire se conclut avec les deux prisonniers toujours enfermés et toujours en train de chercher, chacun avec sa méthode, une voie de fuite :

Così continuavamo a fare i conti con la fortezza, Faria sondando i punti deboli della muraglia e scontrandosi con nuove resistenze, io riflettendo sui suoi tentativi falliti per congetturare nuovi tracciati di muraglie da aggiungere alla pianta della mia fortezza-congettura » (*Ibidem*, 356).

Il reste toutefois une marge d'espoir et la conviction que continuer à chercher une possible issue à la prison n'est pas inutile :

Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire, questa fortezza pensata o sarà uguale alla vera – e in questo caso è certo che di qui non fuggiremo mai; [...] o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui – e allora è segno che qui una possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con quella vera per trovarla.

Nicola Turi¹⁸ observe justement que Calvino oublie de prendre en considération le fait que, en sus de l'induction et de la déduction, il existe, comme Peirce¹⁹ l'avait expliqué, un troisième type de raisonnement, l'abduction, c'est-à-dire un raisonnement qui, apparemment sans logique, imagine directement des

¹⁸ N. Turi, *L'identità negata. Il secondo Calvino e l'utopia del tempo fermo*, SEF, Florence 2002, p. 82.

¹⁹ C. S. Peirce, *Collected Papers* Y 2.96, idem, *Semiotica*, tr. it. M. Bonfantini, L. Grassi, Turin, Einaudi, 1980, p. 105-109.

solutions et qui est couramment pratiqué dans le domaine de la découverte scientifique, de la création artistique et dans plusieurs contextes de la vie quotidienne. Souligner cette erreur de méthode n'élimine toutefois pas le problème constitué par la métaphore de la prison et, à ce propos, il nous semble approprié d'adopter l'idée que Calvino lui-même expose dans une lettre à Cesare Garboli peu après la publication de *Ti con zero* et la présentation que Garboli en a faite. Tout en appréciant la lecture, Calvino affirme toutefois que le vrai problème n'est pas celui d'identifier ou découvrir le JE de l'auteur, qui est un élément contingent. Ce qui importe vraiment, écrit-il, « *più che capire se stessi è capire il mondo che ci contiene (e se mai, se stessi in negativo), capire il mondo-prigione, non il prigioniero sempre empirico fungibile provvisorio* » (L, 968).

Les *Cosmicomiche*, et les récits de *Ti con zero* en particulier, que nous avons sommairement présentés en nous permettant certains raccourcis, se prêtent en réalité à des lectures multiples qui peuvent sensiblement varier en fonction de l'aspect que l'on décide de privilégier. Avec cette œuvre, la notoriété de Calvino augmente, surtout aux États-Unis où il sera principalement perçu comme auteur postmoderne, mais augmentent tout autant les reproches d'intellectualisme et d'artificialité que plusieurs critiques lui adressent. Malgré la multiplicité des sources intertextuelles, que ce soit au niveau littéraire, philosophique ou scientifique et qui vont bien au-delà des noms que Calvino énumère, la présence de la sémiotique et de la linguistique saussurienne est sans doute très importante. Mais c'est justement cette multiplicité qui nous fait croire qu'une lecture placée uniquement sous l'égide du structuralisme²⁰ serait un peu réductive. Par ailleurs, l'année même de *Cosmicomiche*, dans l'interview accordée à Madeleine Santschi que nous avons déjà citée, Calvino tient à préciser, comme pour marquer une certaine distance par rapport au paradigme structuraliste ou à la vision du langage qui s'appuyait sur les idées du premier Wittgenstein, qu'il n'est pas de ceux qui croient qu'il existe seulement du langage ou seulement des signes. « *Io credo – y*

²⁰ C'est la lecture proposée, par exemple, par Donnarumma, qui voit dans les *Cosmicomiche* une traduction littéraire de théories de Barthes, le texte *Sur Racine* en particulier. R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palerme, Palumbo, 2008, p. 32.

dit-il – *che esista una realtà e che ci sia un rapporto (seppure sempre parziale) tra la realtà e i segni con cui la rappresentiamo* ». La prise de distance apparaît encore plus clairement dans une lettre que, depuis sa résidence parisienne, Calvino écrit à Fortini dix ans plus tard :

Peggio ancora sarà quando – tra poco – s'estenderà all'Italia l'ondata che ora imperversa in Francia dei "nuovi filosofi" della ineliminabilità e irriducibilità del "potere" che tirano fuori una prosa alla Chateaubriand per celebrare la tardiva scoperta dei Goulag, le delusioni del maoismo e la sconfitta del "desiderio", con un rilancio di una religiosità spiritualistica tutta retorica così come lo era (il) loro maoismo - althusserismo di ieri (*L*, 1335).

Parmi les sources qui, à différents niveaux, agissent sur Calvino à partir de la moitié des années 60, la figure de Raymond Queneau est sûrement centrale, mais même dans ce cas, une lecture qui penserait "expliquer" Calvino à travers Queneau nous semble réductive. Mais l'idée qui selon nous est vraiment problématique, c'est celle avancée par Carlo Ossola²¹ et reprise dernièrement par Sergio Cappelletto²², et selon laquelle, à travers la médiation de Queneau, la pensée de Kojève et sa lecture hégélienne sur la fin de l'histoire ont été déterminantes pour Calvino. Selon Ossola, l'ensemble des récits contenus dans *Ti con zero* constitue une sorte de philosophie de la nature dans le sillage de Queneau, qui implique aussi une philosophie de l'histoire articulant le temps de l'univers en trois moments successifs qui correspondraient aux trois sections du volume : avant l'histoire, dans l'histoire et après l'histoire. La dernière section, celle des récits déductifs, signe le point final d'un parcours qui avait conduit Calvino à une impasse, celui qui opposait d'un côté le modèle, le cristal ou la structure géométriquement parfaite et, de l'autre, la prolifération à l'infini des ramifications possibles. La solution à cette impasse, lui permettant d'envisager de nouvelles structures narratives, lui est offerte par la combinatoire restreinte de Queneau et par l'imaginaire utopique de Fourier qui, à cette époque-là, était au centre de l'intérêt non seulement de Queneau mais aussi de plusieurs auteurs de l'avant-garde littéraire, comme Barthes ou Butor. Selon Ossola, à partir de cette époque,

²¹ C. Ossola, « L'invisibile e il suo "dove": geografia interiore di Italo Calvino », in *Lettere Italiane*, n. 39, 1987, p. 220-251.

²² S. Cappelletto, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980)*, Paris, PUPS, 2007.

la narration de Calvino sera caractérisée non pas par la sémiotique, comme une bonne partie de la critique le voudrait, mais par la combinatoire, qui est la structure évidente dans des œuvres comme *Il castello* et *Le città*, mais qui sert également d'ossature aux narrations postérieures, telles que *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ou *Palomar*. En reprenant les thèses de Ossola, Sergio Cappello accentue encore davantage le rôle joué par la pensée de Kojève et indique dans *Les fleurs bleues* de Queneau le modèle et le paradigme qui servira à Calvino pour élaborer une technique du roman « issue d'une pensée post-historique et visant une nouvelle herméneutique du monde selon une orientation critique qui allait bientôt s'alimenter de la lecture, tout à fait décisive, des œuvres de Fourier²³ ».

Or une telle lecture est à notre avis problématique car, ou bien c'est Calvino qui se trompe et, lorsqu'il affirme que dans les *Cosmicomiche* il y a un peu de Kant c'était en réalité à Hegel qu'il pensait, ou alors c'est l'interprétation de son œuvre à travers la conception hégélo-kojévienne de la fin de l'histoire qu'il faudrait revoir. Ce qui est certain, c'est que la vision kantienne et la vision hégélienne ne peuvent être conciliées que difficilement dans une seule perspective théorique. Déterminer avec exactitude jusqu'à quel point a pu agir l'influence de tel ou tel autre auteur est impossible, et il nous paraît dès lors ardu de choisir entre Barthes ou Queneau, entre la sémiotique et la combinatoire. La figure de Queneau a sûrement été centrale pour Calvino et même si sa curiosité et son éclectisme intellectuels l'ont conduit, surtout sur le plan philosophique, à intégrer des visions parfois antithétiques, il reste difficile de croire que, malgré le renoncement à l'engagement militant, Calvino ait pu entièrement partager le projet politiquement conservateur qui était implicitement contenu dans la philosophie de l'histoire défendue par Kojève. Plutôt qu'un ralliement conscient et réfléchi à une pensée post-historique, le refus de l'histoire est le symptôme, à notre avis, d'un mal-être intellectuel face à une dynamique historique que lui semblait de plus en plus chaotique et incontrôlable. Les réserves que nous venons d'opposer à la lecture de Ossola et de Coppola ne prétendent pas minimiser, bien entendu, l'influence de

²³ S. Cappello, *Les années parisiennes d'Italo Calvino*, op. cit., p. 231.

Queneau : l'adhésion de Calvino au groupe de l'OULIPO et la fascination pour l'utopie de Fourier, qu'en 1973 Calvino déclare toutefois avoir abandonnée, sont des faits incontestables. Ossola, en outre, a sûrement raison d'observer que, après les *Cosmicomiche*, où la narration s'ouvrait sur une infinité de solutions possibles qui risquaient d'amener l'écriture poétique à se précipiter sur elle-même, la combinatoire restreinte a dû apparaître à Calvino comme une bonne solution pour créer des mécanismes narratifs basés sur des séries finies (les tarots de *Il Castello*, les villes dans *Le città*, les cinq sens du volume inachevé *Il sole giaguaro*, publié à titre posthume) qui contenaient un sens en elles-mêmes et véhiculaient une représentation du monde²⁴. Dans la nouvelle phase qui s'ouvre après les *Cosmicomiche*, Queneau, Fourier pour un bref moment, la combinatoire, les mathématiques et l'informatique ont joué un rôle essentiel, mais notre impression est que tout cela n'implique pas chez Calvino l'adhésion à une théorie sur la fin de l'histoire comme celle qui caractérise, en général, la mouvance postmoderne. L'impression est que la combinatoire ou les mathématiques sont plutôt vécues par Calvino comme de nouveaux instruments dans la tentative, toujours renouvelée, de "maîtriser", de rationaliser l'histoire et la réalité. Comme nous le verrons dans la section suivante et comme le révèle le titre de la conférence tenue en 1967, *Cibernetica e fantasmi*, la confiance de Calvino quant à l'efficacité de ces instruments n'est que partielle, car à côté du "nombre", du modèle mathématique, il y a toujours des fantasmes qui s'insinuent pour briser la certitude et créer des doutes.

3. Mathématique et fantasmes

Si la fin de l'histoire ne constitue pas une théorie chez Calvino, le pessimisme et le détachement de la réalité historique, surtout sur le plan politique, sont par contre des éléments assez présents. Dans un texte publié en 1969 dans la revue *Il Caffè* et intitulé *La decapitazione dei capi* (le texte contient l'incipit de

²⁴ C. Ossola, « L'invisibile e il suo "dove": geografia interiore di Italo Calvino », cit., p. 234.

quatre récits qui auraient dû former un roman), nous lisons par exemple un rejet radical de toute forme de pouvoir, qui est raconté à travers la mise en scène d'une étrange utopie. L'idée, que les quatre histoires représentent différemment, est celle d'une société où la décapitation périodique des chefs, de ceux qui détiennent le pouvoir, est devenue une pratique institutionnalisée. Dans cette société utopique, explique Calvino, « *il sistema politico è basato sulla uccisione rituale dell'intera classe dirigente a intervalli di tempo regolari* » (RR, III, p. 1233). Le pessimisme radical par rapport à la dimension politique deviendra encore plus manifeste dans *Palomar*, où le personnage éponyme est convaincu qu'il est totalement illusoire de penser qu'une forme de pouvoir remplaçant une autre ne dégénérera pas à son tour, car de toute évidence :

ciò che i modelli cercano di modellare è pur sempre un sistema di potere [...] Palomar che dai poteri e dai contropoteri s'aspetta sempre il peggio, ha finito per convincersi che ciò che conta veramente è ciò che avviene nonostante loro : la forma che la società va prendendo lentamente, silenziosamente, anonimamente, nelle abitudini, nel modo di pensare, nella scala dei valori (RR, II, 966).

En réalité, à cheval entre la fin des années 60 et le début des années 70, l'imaginaire utopique que Fourier exprimait au mieux était considéré comme un important moteur heuristique, mais cette fascination s'éteint rapidement, et déjà en 1973 Calvino écrit un texte, *Per Fourier – Commiato. L'utopia pulviscolare*, où il déclare abandonner définitivement ce type de perspective. Ce texte est intéressant aussi parce qu'il semble contenir des indications sur la nature de la vision utopique présente dans *Le città invisibili*, publié l'année précédente. La ville, la société utopique, affirme désormais Calvino en abandonnant la perspective de Fourier, est celle que l'on ne peut pas bâtir mais qui se construit en nous, qui habite en nous plutôt que le contraire :

La macchina logico-fantastica autonoma mi sta a cuore in quanto (e se) serve a qualcosa d'insostituibile: ad allargare la sfera di ciò che possiamo rappresentarci, a introdurre nella limitatezza delle nostre scelte lo «scarto assoluto» d'un mondo pensato in tutti i suoi dettagli secondo altri valori e altri rapporti. Insomma l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d'una

terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori. Il lato dell'utopia che ha più cose da dirci è dunque quello che volta le spalle alla realizzabilità. [...] Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa (RR, II, 312, 314).

En réfléchissant sur le chemin parcouru par Calvino depuis les années 40, l'impression est que, avec ce texte, se consomme en effet un autre échec, une autre perspective théorique qui se révèle, aux yeux de Calvino, inadéquate ou inefficace. L'insatisfaction pour l'imaginaire utopique classique et l'annonce d'une *utopia pulviscolare* n'affaiblit pas pour autant le crédit que Calvino continue à attribuer à la technique combinatoire ; c'est d'ailleurs en 1973 que, suite à l'invitation de Queneau, il accepte de devenir membre du groupe de l'Oulipo, et la combinatoire sera en effet la structure narrative qui marquera profondément toute sa production ultérieure. Au début des années 70, le pessimisme n'est pas encore absolu, et si Calvino ne place plus aucun espoir dans les possibilités de l'activité politique, avec le rejet presque anarchiste pour toute forme de pouvoir que nous avons lue dans le texte *La decapitazione dei capi*, il croit encore dans les fonctions cognitives et par conséquent politiques, au sens large du terme, du récit. La confiance que Calvino accorde à la combinatoire et aux modèles mathématiques est aussi corroborée et alimentée à l'époque par les énormes changements positifs que le développement de la science et de l'informatique laissait entrevoir. La découverte de la séquence de l'ADN et celle selon laquelle une séquence algébrique peut faire fonctionner des intelligences artificielles non seulement permettaient d'imaginer avec espoir l'ouverture de nouveaux horizons, mais ressuscitaient un vieux rêve de l'esprit humain, celui de décrypter le code d'écriture de la vie²⁵, et conférait au principe de la technique combinatoire une profonde valeur de vérité. Dans *Cibernetica e fantasmi*, Calvino constate, en effet, que « *i processi che parevano più refrattari a una formulazione numerica, a una descrizione quantitativa, [adesso] vengono tradotti in modelli matematici* » (S, I, 211) et que, en général,

²⁵ Nous nous sommes attardé sur la fascination très ancienne pour la technique combinatoire, en nous référant à des auteurs comme Lullo, Leibniz ou Swift, dans le chapitre initial de la première partie, à laquelle nous renvoyons.

Nel modo in cui la cultura d'oggi vede il mondo, c'è una tendenza che affiora contemporaneamente da varie parti: il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come discreto e non come continuo. Impiego il termine «discreto» nel senso che ha in matematica: quantità «discreta » cioè che si compone di parti separate (*Ibidem*, 209).

La fascination pour la cybernétique et pour la combinatoire est toutefois vécue en fonction du fantasme, c'est-à-dire qu'elles sont, l'une et l'autre, appréhendées comme méthodes pour donner corps à ce qui demande toujours à être formulé dans les narrations : le mythe, l'histoire, le primitif. La littérature, qui à l'origine ne servait qu'à confirmer l'existant, à travers un processus millénaire est devenue un fait privé, permettant ainsi aux poètes et écrivains d'exprimer leurs angoisses et leurs émotions et de les soumettre à la mémoire et à la conscience collective. Le mythe est le fond caché de toute histoire et la littérature a la capacité de faire jaillir ce fond

attraverso giochi combinatori che a un certo punto si caricano di contenuti preconsce e danno loro finalmente voce ; ed è per questa via di libertà aperta dalla letteratura che gli uomini acquistano lo spirito critico e lo trasmettono alla cultura e al pensiero collettivo (*Ibidem*, 223).

Mais l'écrivain, ou même l'ordinateur, ne sont pas en mesure, à eux seuls, d'activer ce fond mythique : la parole ou l'écriture ne sont pas suffisantes, il faut qu'il y ait aussi des lieux et des moments, il faut que des signes polyvalents agissent ensemble, il faut, affirme Calvino, un rituel et donc une participation active des consciences empiriques et historiques :

La macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il risultato poetico sarà l'effetto particolare d'una di queste permutazioni sull'uomo dotato d'una coscienza e d'un inconscio, cioè sull'uomo empirico e storico, sarà lo shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esistono i fantasmi nascosti dell'individuo e della società (*Ibidem*, 221).

Des précisions plus tardives quant au sens que Calvino attribuait à la méthode combinatoire sont contenues dans ce passage, déjà cité au premier chapitre, de *La macchina spasmodica*, écrit l'année suivante :

non mi sono mai più sorpreso a pensare a un universo finito e numerabile (idea, più che errata, infernale), e l'analisi del processo combinatorio mi è apparsa solo come un metodo tanto più necessario in quanto mai esaustivo

per addentrarci nello sterminato intrico del possibile (S, 253).

Dans cet extrait, Calvino confirme la validité de la méthode combinatoire mais, pour en corriger les éventuelles interprétations que *Cibernetica e fantasmi* avait pu susciter, il précise que sa valeur se situe uniquement au niveau instrumental. Rien ne change toutefois quant à la conviction que c'est du fini qui peut s'ouvrir l'infini, et que donc c'est à travers des séries d'unités discrètes et de leur combinaison que peut surgir le sens. Une conviction qui était transversale, comme nous l'avons vu, englobant plusieurs champs du savoir, de la biologie, en passant par la linguistique et l'anthropologie pour arriver à l'informatique, et que Calvino associe aussi à l'idée que l'affabulation précède la *mythopoïèse* (*Cibernetica e fantasmi*, S, I, 222). Sur le plan de la création littéraire, cette conviction méthodologique se traduit dans un travail d'assemblage qui recompose des éléments appartenant à un patrimoine narratif déjà existant et qui, à travers la combinaison, essaye de leur donner une nouvelle signification. La finalité de la création est néanmoins celle de sortir du code, de la séquence combinatoire, justement pour donner corps aux fantasmes et atteindre les choses du monde. Calvino pense utiliser la structure, conjuguée selon les savoirs de la linguistique, de l'anthropologie ou de la narratologie, comme instrument pour sortir de la prison de l'intransitivité de l'écriture, tout en sachant que la prison a été en grande partie créée par ces mêmes savoirs. Dans leur version combinatoire, ces principes méthodologiques et instrumentaux se concrétisent principalement dans *Le città invisibili* et *Il Castello dei destini incrociati*, où une série de villes dans le premier cas et les tarots dans le deuxième constituent les éléments de la séquence d'unités discrètes sur laquelle opère l'activité de combinaison. Si, avec les villes, on peut dire que l'opération est réussie, car les dialogues entre Marco Polo et Kublai Kan ont la capacité de renvoyer vers ce qui est en dehors de l'écriture, avec les tarots, par contre, la machine littéraire tend à se refermer sur elle-même, et de simple instrument pour atteindre les choses du monde, la structure semble se transformer, comme aux dépens des intentions de Calvino lui-même, en l'essence qui absorbe tout le reste. La ville est d'ailleurs une figure très puissante qui renvoie à une réalité phénoménale particulièrement riche et qui dans son œuvre joue un rôle

vraiment central car, comme il le dira dans les Leçons, par rapport à la "flamme" ou au "cristal", la ville est le symbole qui lui a offert « *le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane* » (S, I, 689).

Publié en 1972, *Le città invisibili* est probablement le livre le plus connu de Calvino et un ouvrage qui a indéniablement eu une résonance énorme, si l'on en juge par le nombre d'artistes et d'écrivains qu'il a inspirés et inspire encore. Les études critiques sont si nombreuses qu'il nous semble superflu de nous attarder sur la structure combinatoire et mathématique d'une grande perfection qui encadre le texte²⁶. L'ensemble des éléments de la série est composé de 55 villes, chacune avec un nom de femme d'origine mythique ou historique, qui sont partagées en 9 chapitres et regroupées sous 11 acceptions distinctes (la mémoire, le désir, les signes, les échanges, etc.), lesquelles, transversales par rapport aux chapitres, viennent compliquer le jeu combinatoire. L'index et la structure, dont plusieurs auteurs se sont efforcés de déduire des schémas ou des diagrammes, est en effet un aspect essentiel de l'œuvre qui s'intègre avec la dimension narrative et sur laquelle Calvino a d'ailleurs travaillé longuement. Mais au delà de la structure géométrique et combinatoire, il nous semble intéressant de considérer le partage conceptuel des villes suggéré par l'auteur lui-même dans une lettre écrite en 1974 à Caterina De Caprio, auteure d'un essai sur *Le città invisibili*. Calvino apprécie la définition de l'œuvre comme un voyage essentiellement partagé entre la pénétration dans le royaume du subjectif et dans celui de l'objectif, mais il propose une classification de villes distincte de celle que De Caprio avait formulée :

Utilizzando la Sua impostazione, io farei entrare nel viaggio nel regno del soggettivo, oltre a memoria e desiderio anche la transfigurazione poetica (Le

²⁶ En ce qui concerne la genèse de l'index et de la structure, outre les nombreuses clarifications offertes par Calvino dans des lettres et des interventions publiques, voir en particulier M. Barengi, « Gli abbozzi dell'indice. Quattro fogli dall'archivio di Calvino » in AA.VV., *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le Città invisibili di Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2002, pp. 74-95. Pour une analyse structurale, voir, parmi d'autres : Cesare Milanese, « Saggio di letteratura pitagorica. Il numero segreto delle *Città invisibili* di Italo Calvino », in *Il Caffè*, anno XXI, n. 5-6, 1975, p. 44-53; Carlo Ossola, « L'invisibile e il suo "dove": geografia interiore di Italo Calvino », in *Lettere Italiane*, cit. ; P. V. Mengaldo, « L'arco e le pietre », in *La tradizione del Novecento*, Milan, Feltrinelli, 1980, C. Milanini, *L'utopia discontinua*, op. cit.

città sottili, in fondo sottospecie del desiderio) e l'immagine percettiva (Le città e gli occhi, forse sottospecie della memoria) mentre dividerei il regno dell'oggettivo in un'oggettività (diciamo) linguistica (Le città e i segni, Le città e gli scambi), come modello combinatorio, (Le città e il nome), un'oggettività naturale (Le città e i morti, Le città e il cielo), un'oggettività sociale-storica (Le città continue, Le città nascoste) (*L*, 1235).

Les liens intertextuels effectivement contenus dans l'œuvre et ceux qui seraient envisageables sont multiples, mais vu l'intérêt qu'à l'époque Calvino réservait aux constructions utopiques, il est impératif d'y voir une connexion avec l'*Utopie* de Thomas More, elle aussi composée de 55 villes. À ce propos, Milanini a toutefois raison d'observer que le modèle de More est ici inversé, car Bauci, la ville qui est au centre du schéma combinatoire de *Le città*, n'est pas, comme la capitale de More, le lieu où l'on traite et décide des affaires pour toutes les autres villes, mais le lieu de l'absence²⁷. Dans cette inversion, il observe que, en sus de la dénonciation d'une absence, il faut aussi voir la décision méthodologique de refuser toute solution globale en ce qui concerne la construction du futur. Carlo Ossola avait lui aussi beaucoup insisté sur le fait que le cœur du schéma calvinien est constitué par un lieu vide ; Bauci, dont la source inspiratrice est selon lui à voir dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, n'est pas le temple de l'hospitalité et de l'amour, elle est le centre du "carré magique " mais aussi, comme c'était déjà le cas dans *Il castello*, « *il punto vuoto, il gran Tao che s'apre alle fine del viaggio verso l'interno* »²⁸ et qui ne contient rien, qui s'ouvre sur le néant. Il est vrai, en effet, que si nous suivons les voyages de Marco Polo à travers la nomenclature des villes qu'il traverse et ses descriptions des architectures ou des matériaux des rues et des bâtiments, ses récits nous amènent initialement à parcourir un voyage qui traverse la mythologie, le récit biblique, l'archéologie, les jardins et les fontaines d'un Orient fabuleux ainsi que l'acier et les gratte-ciel de la métropole contemporaine. Après ce voyage à travers l'espace et le temps, nous découvrons

²⁷ C. Milanini, *L'utopia discontinua*, op. cit., p. 144 : « *Nel capovolgimento del modello di More dobbiamo scorgere molto più dell'assunzione di un'ulteriore contrainte : c'è la denuncia di un'assenza e, insieme, una scelta di metodo. C'è, insomma, il rifiuto a prefigurare globalmente ciò che deve essere costruito globalmente giorno dopo giorno, la convinzione che non si danno ricette per la cucina dell'avvenire* ».

²⁸ C. Ossola, « L'invisibile e il suo "dove": geografia interiore di Italo Calvino », op.cit., p. 248.

toutefois que tous les chemins convergent vers la seule ville des 55 à être effectivement invisible : « *Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato* » (RR, II, 423).

Or, si d'une part ce voyage centripète est bien possible – et dans ce parcours nous pourrions avoir comme guide tout le répertoire théorique et conceptuel du structuralisme linguistique ou sémiotique –, il est vrai aussi que *Le città invisibili* permettent également un voyage centrifuge, moins absorbé par le centre, qui n'est justement le centre de rien, et plus attiré par ce qu'il y a autour et par ce que les villes "visibles" laissent imaginer. C'est au fond la présence de cette tension qui a fait du livre la source inspiratrice d'autres œuvres d'art et de quantité d'analyses et de réflexions, et c'est d'ailleurs sur cette tension qu'insiste Pasolini, lequel après la publication de *Le città* écrit un article où il fait l'éloge du livre en y lisant toutefois un certain platonisme²⁹. Toutes les villes dont Calvino rêve, écrit Pasolini, « *nascono invariabilmente dallo scontro tra una città ideale e una città reale* », mais il note que cette opposition n'est jamais dépassée par une synthèse dialectique. Cette tension que le livre dégage, continue-t-il, est due aussi à un autre conflit, également inconciliable, celui entre deux types de visions ou d'attitudes, le regard d'un jeune et celui d'un vieux :

Le città invisibili è il libro di un ragazzo. Solo un ragazzo può avere da una parte un umore così radioso, così cristallino, così disposto a far cose belle, resistenti, rallegranti ; e solo un ragazzo, d'altra parte, può avere tanta pazienza – da artigiano che vuol a tutti i costi finire e rifinire il suo lavoro. Non i vecchi, i ragazzi, sono pazienti. D'altra parte nella città di Isidora, c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù ; lui è seduto in fila con loro. E indubbiamente, cioè secondo logica, *Le città invisibili* sono l'opera di un vecchio, o almeno di un uomo anziano, che ha visto passare la vita.

Malgré la fermeture géométrique de la structure narrative, malgré le fait que, au centre de la figure, il y ait une case vide, *Le città invisibili* permettent en effet deux types de parcours, un premier qui s'oriente vers le centre et pénètre dans les chemins autoréférentiels de la sémiotique ou de l'intertextualité, et un deuxième qui poursuit le voyage vers l'extérieur du "carré magique" et du nombre

²⁹ L'article de Pasolini, paru dans l'hebdomadaire *Tempo* du 28 janvier 1973, est repris dans Idem, *Descrizione di descrizioni*, Turin, Einaudi, 1979, p. 35.

55, en suivant des chemins que les villes décrites par Marco Polo ont néanmoins suggérés. Celui qui suit ce deuxième parcours, arrivé à la ville de Zenobia, pourrait être informé que classifier les villes selon qu'elles sont heureuses ou malheureuses n'a pas de sens, car

Non è in queste due specie che ha senso dividere le città, ma in altre due : quella che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati (*RR*, II, 384)

En continuant son voyage, il pourrait arriver, par exemple, à la ville de Zaira où il découvrirait, comme Polo le raconte à Kublai, que les villes ne se bâtissent pas uniquement avec des pierres ou du ciment mais aussi avec une mémoire, avec des souvenirs collectifs et individuels liés aux lieux :

Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato (*RR*, II, 365).

La mémoire est en effet la dimension essentielle de Zaira, que toutefois Polo ne peut pas raconter parce que la ville, avec ses pierres, conclut-il, ne dit pas son passé, mais le contient. Ce même voyageur pourrait donc se laisser transporter par le thème de la mémoire et se dire que, sans ce contenant, sans des objets et des pierres dans lesquels la mémoire s'est déposée et inscrite, il n'y aurait pas de mémoire du tout. Il pourrait aussi découvrir que Calvino, dans d'autres écrits, avait exprimé exactement la même idée :

L'umano è la traccia che l'uomo lascia nelle cose, è l'opera, sia essa capolavoro illustre o prodotto anonimo di un'epoca. E' la disseminazione continua d'opere e oggetti e segni che fa la civiltà, l'habitat della nostra specie, sua seconda natura. Se questa sfera di segni che ci circonda del suo fitto pulviscolo viene negata, l'uomo non sopravvive. E ancora: ogni uomo è uomo-più-cose, è uomo in quanto si riconosce in un numero di cose, riconosce l'umano investito di cose, il se stesso che ha preso forma di cose (*Collezione di sabbia*, S, I, 523).

En continuant ses réflexions, une fois établi le lien indissoluble entre la mémoire vivante et la mémoire inscrite dans les objets, ce voyageur pourrait par la suite se demander quels effets produira la transformation et la consommation hyper accélérées de toute chose sur la mémoire individuelle et collective. Avec ce

genre de pensées, il se trouverait en effet bien au-delà du périmètre circonscrit par le schéma de *Le città* et il se retrouverait plongé dans la réalité du monde pour chercher des réponses possibles en faisant appel à d'autres savoirs ou à d'autres expériences.

Si en croisant Zaira, la ville de la mémoire, le voyage peut mener loin, plus long encore peut-être serait le périple que peuvent suggérer les villes que Marco Polo appelle "continues", comme par exemple Pentesilea, cette ville qui n'a pas de centre, qui « *si spande per miglia intorno in una zuppa di città diluita nella pianura : casamenti pallidi che si danno le spalle in prati ispidi, tra steccati di tavole e tettoie di lamierra* » (RR, II, 491). Pentesilea n'a pas de centre parce qu'elle est la périphérie d'elle-même, mais la vraie question qui angoisse Polo en est une autre, celle de savoir si : « *fuori da Pentesilea esiste un fuori ? O per quanto ti allontani dalla città non fai che passare da un limbo e un altro e non arrivi a uscirne ?* » (Ibidem, 492). Les questions qui s'ouvrent à l'éventuel voyageur-lecteur qui sur les pas de Marco Polo, arriverait à Pentesilea sont énormes. Il ne pourrait pas éviter de s'interroger sur les différentes formes géométriques de la ville (cercle, carré), sur la perspective forcément verticale et tridimensionnelle de la ville par rapport à celle, horizontale, de l'espace ; il commencerait à se demander comment et dans quels termes la géométrie et l'architecture urbaine influent sur les mouvements des corps qu'y habitent, sur leurs rencontres et sur leurs relations. En réfléchissant à la différence entre centre et périphérie, il pourrait se dire que, dans son monde à lui, se déplacer du centre à la périphérie, c'est le seul et vrai voyage encore possible, car dans tous les centres-ville de toutes les capitales, on voit les mêmes boutiques, les mêmes personnes habillées avec les mêmes vêtements des mêmes marques et que l'on y mange la même "bouffe", alors que c'est uniquement à quelques kilomètres de distance, dans la périphérie, que tout change et qu'on se retrouve effectivement dans une "autre" ville. Mais en sachant, par expérience personnelle, que la distance courte ne signifie pas pour autant que le voyage soit tout aussi bref (car souvent 50 km en voiture nécessitent plus de temps que 10.000 km en avion), notre voyageur pourrait s'interroger sur le sens de notions comme "proche" et "lointain" par

rapport à la structure spatiale et temporelle de l'environnement urbain. En s'intéressant à ce genre de questions, il découvrirait, bien entendu, que bien des sociologues, des urbanistes et des philosophes ont travaillé dans le passé sur ce thème, mais que, en particulier aujourd'hui, ce sujet est devenu central, parce que dans les villes contemporaines, l'espace réel est désormais mélangé à l'espace virtuel, ce qui complique encore plus la distinction entre centre et périphérie, proche et lointain³⁰.

Les parcours à l'intérieur de *Le città* auxquels nous avons fait allusion ne sont que des parcours possibles parmi d'autres, ce qui d'ailleurs est prévu par la structure de l'œuvre qui, étant modulaire, permet, du moins théoriquement, de combiner les modules de manières différentes par rapport à la succession selon laquelle ils se présentent effectivement dans le livre en tant qu'objet fini. Cette liberté offerte au lecteur-voyageur n'est en effet possible qu'au sein de la structure narrative, car les deux extrêmes du "carré combinatoire", c'est-à-dire les dialogues entre Marco Polo et Kublai Kan qui ouvrent et clôturent le livre, sont des passages obligés qui ne peuvent pas changer de place. La permutabilité des modules internes, constitués par les descriptions des villes, fait que *Le città invisibili* ne sont pas une narration, le livre ne raconte pas un ou plusieurs récits, comme c'était malgré tout encore le cas dans les *Cosmicomiche*, mais propose une série d'images et de cartes de villes oscillant entre le réel et le possible ou l'imaginaire, qui sont les lieux de la vie et de l'imaginaire collectif, les lieux où la mémoire s'est cristallisée dans les objets qui nous entourent – car les villes, comme Calvino le dira dans l'une de ses dernières interviews, « *non sono altro che la forma del tempo*³¹ ». Dans la troisième de couverture du livre, Calvino présentait son œuvre comme « *un ultimo poema d'amore alle città, nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città* » et invitait le lecteur à choisir son propre parcours,

³⁰ Nous avons fait allusion ici à des problématiques très vastes. Nous pensons en particulier à des auteurs comme Marc Augé ou Paul Virilio, sans oublier que la dimension de l'architecture et de l'espace est un thème central de la réflexion postmoderne. Sur ce point voir les travaux du géographe David Harvey ou du sociologue Mike Davis. Pour l'écriture de *Le città*, Calvino avait étudié plusieurs textes d'urbanistique comme le renseigne assez précisément Mario Barenghi dans *Italo Calvino, le linee e i margini*, op. cit., p. 263 et suivantes.

³¹ I. Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 601.

en disant aussi qu'il s'agissait peut-être du seul voyage encore possible : « *quello che si svolge all'interno del rapporto tra i luoghi e i loro abitanti, dentro i desideri e le angosce che ci portano a vivere le città, a farne il nostro elemento, a soffrirle* » (RR, II, 1362). Au-delà de lectures structuralistes ou postmodernistes, également possibles, *Le città invisibili* est un livre qui a effectivement suggéré et continue à suggérer d'autres parcours, lesquels utilisent la tension interne du texte pour dépasser le centre vide de sa structure et se retrouver à l'extérieur de ses enceintes, catapultés dans la réalité du monde. Une réalité caractérisée surtout par la vie que nous menons dans nos métropoles contemporaines et dont *Les villes invisibles* de Calvino constituent un élément qui s'est désormais déposé dans l'imaginaire collectif.

Dans le dialogue de conclusion, le livre se termine sur une phrase de Marco Polo qui est devenue célèbre et qui a été maintes fois citée. Nous la reproduisons, en la faisant toutefois précéder d'un court passage de Franco Fortini écrit en 1965 et dont la phrase de Polo semble une élégante reformulation. Fortini avait écrit en effet: « *Non saper più distinguere l'inferno dal paradiso, o il bene dal male: questa è la prova più certa di essere all'inferno, che è il male divenuto tranquillo*³²», Sept ans plus tard, comme en guise de réplique à son ami qui lui reprochait son désengagement et l'accusait de détester l'histoire, Calvino termine l'une de ses œuvres les plus importantes en disant :

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio (RR II 497-8).

Calvino, comme Fortini, souligne la nécessité de continuer à faire la différence, à distinguer. Ce faisant, il met en évidence la nécessité de continuer à exercer l'activité vitale de la critique et de l'interprétation, laquelle ne peut qu'être une pratique éthique-cognitive, possible uniquement à partir d'une certaine

³² F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Turin, Einaudi, 1989, p. 157.

distance, avec un regard qui fait un "arrêt sur image" et interrompt, de manière artificielle, l'écoulement ininterrompu et contingent des choses du monde pour se situer, virtuellement, en dehors de ce flux. Une situation qui est, bien entendu, paradoxale – c'est la situation que Calvino décrit dans le récit *Ti con zero* –, car la partialité et la subjectivité du regard sont inséparables de la chose regardée. Et pourtant c'est justement l'ambiguïté de la situation qui lui donne sa force propulsive. Le risque, par contre, réside dans les tentatives de la dépasser, qui glissent facilement ou bien dans l'oubli de la dimension subjective du regard, en appliquant au monde une vision totale et figée, ou alors dans l'obsession déconstructiviste d'en arriver au point zéro de la subjectivité pour finalement avoir un regard pur. C'est un peu dans ce sens que s'adressent les efforts narratifs de Calvino qui, à partir d'*Il castello dei destini incrociati*, fait du thème de la suspension du JE un motif récurrent de sa réflexion.

Il castello dei destini incrociati, paru en 1973, est en réalité composé de deux parties dont la première, ayant le même titre, avait déjà été publiée en 1969 et la seconde, *La taverna dei destini incrociati*, est par contre inédite. Nous retrouvons la structure combinatoire et modulaire de *Le città*, mais la contrainte est ici plus forte par rapport aux villes, car les tarots sont déjà des figures et des signes ayant leur propre code interne. Même dans ce livre, l'empreinte sémiotique-structuraliste est assez évidente³³ et plusieurs liens associent le texte de Calvino à la morphologie du conte de Propp et à l'anthropologie de Lévi-Strauss. Les deux parties d'*Il castello* commencent par le traumatisme de la perte de la parole : tous les voyageurs anonymes qui arrivent au château/taverne, pour des raisons qui ne sont pas explicitées, ont perdu la capacité de parler. C'est ainsi que les cartes remplacent la parole et sont utilisées en tant qu'instruments pour pouvoir raconter, en combinant les tarots entre eux, des histoires individuelles. La combinaison est libre, mais les figures des tarots, bien que polysémiques, posent des limites évidentes à l'emploi que l'on peut en faire, car à l'image de la mort, par exemple,

³³ Pour une lecture sémiologique et narratologique, voir, en particulier, M. Corti, « Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci », in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Turin, Einaudi, 1978, p. 170-184.

on ne pourra jamais lui attribuer le sens de la joie ou de l'espoir. Les histoires individuelles qui se formulent à chaque fois sont donc le résultat d'un travail d'assemblage qui se fait à partir d'un matériel qui pré-existe aux voyageurs. La contrainte du nombre fini de cartes et celle de la figure-symbole que chaque carte porte en elle laissent toutefois ouvert un grand éventail de possibilités combinatoires aux voyageurs, aussi parce que les tarots sont des arcanes, des figures qui condensent en elles une stratification millénaire de significations et chaque figure, avec sa force évocatrice, fonctionne comme une unité mythique. L'activité de raconter/assembler qui se déroule à l'intérieur d'*Il castello* a des caractéristiques qui sont très semblables, en effet, au type de bricolage intellectuel que Lévi-Strauss voyait à l'œuvre dans la pensée mythique :

le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité ; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. Elle apparaît ainsi comme une sorte de bricolage intellectuel³⁴.

Or, à ce propos il nous semble que Raffaele Donnarumma n'a pas tort d'observer que cette machine narrative met en scène des universaux anthropologiques³⁵ (la recherche de soi, le pouvoir, l'amour, le sexe, la mort ...) qui ne se remplissent pas d'une expérience concrète et incarnée dans la réalité historique mais qui flottent dans leur abstraite et inutile – parce que tautologique – vérité. Cette abstraction est en effet la dimension qui caractérise les jeux qui combinent et opposent les différentes figures entre elles. Comme dans *La taverna*, par exemple, lorsque les tarots se transforment pour un instant en tableaux et que le narrateur ne voit que deux portraits, celui de San Girolamo, qui remplace le tarot de l'Ermite, et celui de San Giorgio, qui se substitue au tarot du Chevalier d'Épée (*RR*, 598). L'ermite et le guerrier, la théorie et la praxis, l'observation détachée et l'engagement passionnel, ou encore l'esprit et le corps, sont des oppositions binaires qui renvoient à des formes tellement stylisées de l'attitude vitale humaine qu'elles en deviennent forcément présentes, inextricablement

³⁴ C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990, p. 35.

³⁵ R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, op. cit., p. 121.

mélangées l'une avec l'autre, dans toute conscience.

Les histoires que nous lisons dans *Il castello* semblent, pour la plupart, des histoires déjà entendues, mais les destins dont il s'agit renvoient, plus qu'à des vies concrètes, aux jeux casuels et chaotiques de la combinaison, qui reposent sur des lois immanentes mais sans aucun fondement, comme le conclut la figure de Parsifal dans le récit *Due storie in cui ci si cerca e ci si perde* : « *Il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell'universo è lo spazio del niente, attorno all'assenza si costituisce ciò che c'è, in fondo al Graal c'è il Tao, – e indica un rettangolo vuoto circondato dai tarocchi* » (RR II, 589).

La case vide qui, avec la ville invisible de Bauci, était au centre de *Le città*, s'élargit ici à la totalité du processus combinatoire lequel est en même temps le processus de l'activité narrative. Depuis la perte de l'oralité primaire et l'introduction de l'écriture, raconter signifie en effet assemblé des signes et les éléments d'un patrimoine narratif déjà existant. Giorgio Bertone³⁶ a donc raison de souligner que si le mutisme est l'époque qui frappe, par enchantement – on ne sait pas si de manière providentielle ou désastreuse – l'acte de raconter, alors raconter équivaut à lire, et le *destin*, le nôtre comme celui d'*Il Castello dei destini incrociati*, est dans l'écriture comme interprétation du monde. Une telle perspective peut facilement conduire, même si pas forcément, à la conclusion que la réalité totale du monde n'est que l'intertextualité ou, si l'on préfère, l'hypertextualité.

Or, comme nous le verrons de manière plus approfondie dans les conclusions, le drame cognitif dans tout cela n'est pas la "découverte" que le jeu de la vie n'a pas de fondements, ou le fait de découvrir que, pour vivre, nous lisons-interprétons le monde et que nous le faisons en grande partie sur la base d'interprétations qui ont précédé la nôtre. Il ne s'agit pas d'un drame parce que c'est, comme nous avons essayé de le montrer dans la première partie et comme ce passage de Stiegler le résume parfaitement, la condition structurelle, ontologique, de l'existence humaine :

³⁶ G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, op. cit., p. 119-123.

Lire – voir, entendre –, c'est interpréter son temps. C'est-à-dire l'écrire. Il n'y a pas de lecture qui ne soit technologique. Le temps est ex-statique, le qui est temporel parce qu'il est hors de lui, déjà-là dans son quoi, le qui n'est que son passé, un passé qui n'est pas conservé dans la mémoire de ce qui, mais dans le quoi, ce qui signifie que son passé n'est pas le sien, parce qu'il reste à venir. Ce reste lui est « transmis » selon les conditions « objectives », techno-logiques, dans lesquelles il s'enregistre sur des supports qui l'ouvrent à son indéterminité et par lesquels il passe, survit aussi bien³⁷.

Le drame, par contre, c'est lorsque la "découverte" de tout cela conduit à hypostasier le processus interprétatif ou narratif, c'est-à-dire la chaîne infra-temporelle qui lie une interprétation à une autre, en oubliant de faire attention à la chose interprétée ou au contenu de l'interprétation. Dans ce cas, c'est uniquement le code qui compte, toutes les interprétations deviennent équivalentes et le tout plonge dans un non-sens généralisé.

Si la lecture vaguement sémiotique et anthropologique d'*Il castello* que nous avons livrée conduit à une certaine impasse théorique et à une vision pessimiste, non moins pessimiste serait une lecture existentialiste, que certains critiques avaient proposée et que Calvino approuvait. La dimension existentielle et pessimiste d'*Il castello* émerge d'ailleurs clairement dans une lettre envoyée à Edoardo Sanguineti en 1974. En reconnaissant que les tarots d'*Il castello* ne parlent pas de l'avenir mais du passé, du déjà raconté, et ce parce que, à notre époque, le futur ne se laisse pas décliner, Calvino admet toutefois avoir osé quelques prophéties et qu'il s'agit toujours de prophéties noires, comme si :

la polisemicità delle carte (prima dimensione di senso, credo, della mia operazione : che non a caso si compie in un'epoca in cui i ruoli storici si mescolano e permutano continuamente) convergessero necessariamente sulle carte della rovina e della distruzione sole unificatrici di significati. In qualsiasi modo la giri, dunque, ne viene fuori rifiuto/paura del futuro : da ciò il mio bisogno di cambiare il mazzo di carte, ma ancora non ho trovato il buono. (Con le carte dell'utopia ho già provato e i risultati non sono stati più incoraggianti) (*L*, 1226).

L'intention d'une œuvre comme *Il castello*, à travers la mise en scène d'unités narratives qui reposent sur une base anthropologique commune et font partie de l'imaginaire collectif, est de réactiver les processus cognitifs, de réactiver

³⁷ B. Stiegler, *La technique et le temps*, tome II, op. cit., p. 157.

la capacité de voir et d'interpréter le monde. Dans ce livre émerge aussi plus clairement le désir, déjà exprimé de manière allusive auparavant, de supprimer le JE de celui qui écrit, Calvino y étant incité par la conviction utopique que cela ouvrirait l'écriture à une collaboration majeure du lecteur. Le problème est que, lorsque l'opération de déconstruction du JE de l'auteur est intégrée dans le texte et devient un élément de la narration, l'effet que l'on obtient est souvent opposé, car la figure auctoriale, en essayant de se faire disparaître, s'impose avec une évidence encore plus prégnante. Dans ses derniers romans, comme nous le verrons au chapitre suivant, la suspension du JE sera un thème assez récurrent.

CHAPITRE HUIT

L'hyper-narration et l'engagement impossible

Avec ce chapitre, nous voici arrivé à la troisième et dernière phase de la production calvinienne, que nous avons partagée en suivant un critère temporel mais aussi en associant, de manière conventionnelle, chacune des trois phases à un type particulier d'engagement, d'attitude générale face au monde, et de sa traduction ou concrétisation dans des unités narratives. La notion d'hyper-narration que nous avons utilisée pour caractériser cette phase n'indique pas uniquement un genre spécifique de narration littéraire. Elle sert à définir une condition générale, existentielle, où la narration n'est pas seulement une construction littéraire, mais aussi la construction "narrative" de soi, de sa propre histoire personnelle, qui se croise, bien entendu, avec la narration collective, médiatique, de la réalité du monde. Ce processus de construction narrative, qu'il intervienne au niveau individuel, collectif ou artistique, est conditionné par un ensemble extrêmement complexe de facteurs, où causes et effets agissent en boucle et sont souvent inséparables les uns des autres. Il est toutefois clair que le rythme de production, de reproduction et de circulation des biens matériels et immatériels ou symboliques – un rythme qui est largement déterminé par les technologies disponibles –, est un facteur déterminant pour la temporalité et la

nature des narrations, individuelles et collectives, qui en découlent. Il semble tout aussi évident que l'impressionnante accélération imprimée par les nouvelles technologies, conjuguées au capital et au rythme de production-reproduction sociale, en termes aussi bien d'innovation permanente que de consommation et donc d'obsolescence, a généralement rendu plus fluide la construction narrative. Identités et sociétés fluides, ou liquides selon le terme utilisé par Zygmunt Bauman, sont en effet les définitions souvent adoptées pour décrire la dimension narrative contemporaine. Comme nous l'avons plusieurs fois souligné, à cette description du monde, il faut nécessairement ajouter une description opposée, qui parle d'une réalité où la construction de l'individu comme du groupe social n'a rien de fluide et se fait à travers des formes narratives extrêmement rigides et crispées. Ce deuxième type de construction narrative se caractérise par la foi absolue en la vérité du fondement qu'elle institue comme origine et par la stricte définition du modèle social et comportemental, alors que la première présuppose une reformulation permanente de ses contenus. Malgré les multiples degrés qu'il faudrait ajouter à sa description, la fluidité est sûrement une caractérisation appropriée pour définir la condition existentielle et narrative d'une bonne partie de l'humanité qui vit dans les différentes métropoles globalisées et informatisées du monde. C'est donc dans ce sens que nous employons la notion d'hyper-narration, pour indiquer une condition où la construction *du* et *des* récits, individuels autant que collectifs, est toujours stratifiée selon plusieurs niveaux qui évoluent et se mélangent. Au delà de la réflexion théorique de ces dernières décennies, partagée entre ceux qui, surtout dans la mouvance postmoderne et technophile, ont exalté et promu le processus de fluidification, et ceux qui, par contre, l'ont refusé et combattu, la fluidité et la stratification de la dimension narrative est une condition qui nous caractérise de plus en plus et qui souvent nous empêche de reconstruire une histoire cohérente de nous-mêmes et du monde qui nous entoure.

Or, c'est aussi à ce genre de stratification que Calvino pensait dans l'essai *I livelli di realtà nella letteratura* que nous avons examiné à la fin du chapitre consacré à la phase réaliste. Ce texte, écrit six ans après *Il castello* et qui figurera en dernière position dans le recueil d'essais *Una pietra sopra* publié en 1980, nous

semble en effet signer un moment de passage dans sa réflexion. L'analyse sur les niveaux de réalité contenus dans le texte littéraire est, en même temps, une réflexion sur l'activité narrative en général, c'est-à-dire sur l'attitude fondamentale, tant cognitive qu'interprétative qui caractérise notre relation au monde. En suivant les arguments de Habermas, nous avons mis en évidence une certaine contradiction logique dans le discours de Calvino, due surtout au fait qu'il conduit à dissoudre les deux pôles qui, concrètement, rendent possible la construction narrative, à savoir une conscience individualisée d'un côté, et la réalité du monde de l'autre, rendant ainsi insensée l'idée même de pouvoir distinguer différents niveaux de réalité. Le JE de l'auteur aussi bien que la réalité du monde sont comme engloutis par le processus de la construction littéraire et deviennent narration eux-mêmes, ils se confondent dans une hyper-narration globale qui ne se stabilise et ne s'individualise jamais. Or, Calvino ne dit pas vraiment cela, ou du moins pas explicitement, mais c'est la condition que, à notre avis, il ressent avec souffrance comme sienne. L'aspiration à trouver le modèle narratif adéquat pour raconter le réel se maintient, – la construction hyper-narrative de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* va sûrement elle aussi dans ce sens –, Calvino continue à employer les instruments du structuralisme et de la technique combinatoire, et il continue à être intellectuellement très actif, mais le labyrinthe se configure désormais comme une condition indépassable. Cette dernière phase, qui s'ouvre vers la fin des années 70 avec l'expérience narrative de *Se una notte*, s'achève avec la mort prématurée de Calvino en 1985, mais dans cette courte période, sa production est imposante et, comme toujours, il poursuit concomitamment plusieurs trajectoires de recherche. Sur le plan narratif, après *Se una notte*, il publie en 1983 un autre livre important, *Palomar*, dont l'écriture avait commencé bien avant, et il nous laisse le recueil inachevé de récits *Il sole giaguaro* consacré aux cinq sens ; il publie également en 1984 le volume d'essais *Collezione di sabbia* et termine d'écrire cinq des six importantes leçons qui auraient dû constituer le volume des *Lezioni americane* ou *Norton Lectures*. A tout cela il faut ajouter un bon nombre d'articles et de textes éparpillés et plusieurs projets narratifs que Calvino gardait dans son tiroir.

Dans cette phase relativement nouvelle, il y a aussi un autre aspect qui nous semble assumer une importance particulière, un aspect qui implicitement avait déjà été posé mais que Calvino formule plus clairement à partir de la moitié des années 70. Dans la ligne continue de son parcours, centré sur la recherche du modèle, de la structure, de la mappe narrative capable d'offrir une lecture-narration significative du monde, et après avoir adopté et puis abandonné une série d'instruments théoriques et de méthodes, la problématique se configure maintenant comme un problème de sélection, de mémoire, de choix entre ce qu'il faut garder et ce qu'il faut jeter. Le choix entre garder et jeter c'est, bien entendu, un problème gigantesque, qui renvoie à une série de problèmes : celui des catégories (cognitives, conceptuelles, culturelles), celui des possibilités cérébrales ou technologiques quant à mémoriser et enregistrer, ou encore celui de la valeur. Il renvoie aussi au problème de choisir ce qu'il faut garder et ce qu'il faut jeter de nous-mêmes, sélectionner les éléments qui vont composer notre histoire et décider, parmi les choses que nous faisons, celles qui méritent d'être conservées. C'est le problème de l'identité, mais pour Calvino cela signifie surtout le problème de l'identité de l'écrivain Italo Calvino, en tant que figure publique et historique, et donc des éléments qu'il conviendrait de retenir pour son autobiographie, une préoccupation qui pendant ces années sera centrale et à laquelle il dédie plusieurs écrits. Pour le Calvino écrivain, le problème consiste également à sélectionner, dans la masse de ses écrits, ceux qui sont dignes d'être publiés, et de décider, parmi plusieurs projets narratifs, ceux qui méritent d'être portés à terme. Encore plus essentiellement, le problème du choix et de la sélection est toujours la première question, incontournable, qui se pose à partir du moment où l'on décide d'écrire une histoire. Un choix qui comporte plusieurs options à fixer, dont celle de décider, dans l'intertextualité existante, le modèle, les auteurs, le genre littéraire desquels s'inspirer, et la décision, également essentielle, concernant la partie ou l'aspect du monde que l'on veut représenter. Face à ce genre de problèmes, dans ces années, Calvino s'attache à l'idée de "collection", principe qui fonctionne aussi bien au niveau de la réflexion théorique – comme pour le recueil *Collezione di Sabbia* –, qu'au niveau narratif, comme pour la collection de débuts de récits qui

composent *Se una notte*. Dans les pages qui suivent, nous essayerons de mieux éclairer la nature de ce réseau de questions en passant par trois étapes : une première centrée sur le thème de la mémoire, de la sélection et de la collection du point de vue de la réflexion théorique ; une deuxième étape sur le type de narration qui se configure dans *Se una notte* et dans *Palomar* ; et la dernière consacrée aux *Lezioni americane*, qui de fait constituent le testament intellectuel de Calvino, mais qui, dans ses intentions, aurait dû être un *memorandum* pour le millénaire à venir et une réflexion générale sur le sens de son œuvre et de la narration littéraire.

1. Sélection, mémoire, poubelle et collection

C'est dans l'essai *Lo sguardo dell'archeologo* écrit en 1972¹, qu'émerge clairement l'idée de l'écriture et aussi celle de la construction biographique et identitaire, comme collection répertoire catalogue, qui refuse toutefois la possibilité de réunir les différents éléments selon un seul principe guide. La motivation du texte est toujours de nature éthico-gnoséologique, et Calvino part du constat, marxien si l'on veut, que tout ce qui avait été stable et permanent est parti en fumée et que toutes les catégories pour partager les choses du monde se révèlent obsolètes. Convaincu que les instruments pour changer le monde sont, en même temps, les instruments pour le comprendre, et que c'est forcément dans le passé qu'il faut les chercher, le risque à éviter, affirme Calvino, est de faire de ce retour au passé un acte de régression. Le regard de l'archéologue est évoqué justement dans ce sens, car pour se défendre de ce risque, il écrit qu'il faut avant tout :

vietarci d'intestare l'inventario dei nuovi reperti ancora a un soggetto definito Uomo, con la prospettiva riduttiva che tutti gli antropocentrismi portano con sé. Perciò cercheremo sempre di metterci dalla parte del fuori, degli oggetti, dei meccanismi, dei linguaggi ; vorremmo far nostro lo sguardo

¹ Il s'agit d'un texte en quelque sorte programmatique car il avait été écrit pour présenter une revue jamais réalisée avec Gianni Celati, Guido Neri, Carlo Ginsburg et d'autres amis.

dell'archeologo e del paleoetnografo, così sul passato come su questo spaccato stratigrafico che è il nostro presente, disseminato di produzioni umane frammentarie e mal classificabili [...] Nel suo scavo l'archeologo rinviene utensili di cui ignora la destinazione, cocci di ceramica che non combaciano, giacimenti di altre ere da quella che s'aspettava di trovare lì: suo compito è descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia o in uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto. [...] il solo fatto che oggetti così e così si ritrovino in quel punto già dice tutto quel che c'era da dire (*S*, I, 325-326).

Comme pour l'archéologue, la tâche de l'écrivain serait de ramener à la lumière des choses déposées dans les couches géologiques du temps, dans une activité qui consisterait à indiquer et à décrire plutôt qu'à expliquer, bref, un travail consistant à extraire des objets, des contenus hors de l'imaginaire collectif, et à les reformuler dans une transmutation de leur sens ou de leur position habituelle pour réactiver les processus cognitifs. Avec ce type de regard et d'attitude archéologique, Calvino en arrive à évoquer une sorte d'hyper-réalisme et d'hyper-objectivité, où ce ne sont plus le JE ou le NOUS, contingents et historiques, qui prétendent expliquer la réalité des choses, mais ce sont les choses elles-mêmes à expliquer la condition historique du JE et du NOUS. Dans ce texte, la notion de collection n'apparaît pas, mais le principe de base est déjà largement formulé et est d'ailleurs opérationnel aussi bien dans *Le città invisibili* que dans *Il castello dei destini incrociati*. Dans la pratique de l'écriture littéraire, la métaphore archéologique, que Foucault avait assortie d'une portée méthodologique et gnoséologique², et l'idée annexe de remettre en circulation, en les présentant sous une nouvelle lumière, des traces et des contenus du répertoire symbolique humain, se trouvent toutefois confrontées à au moins deux types de problèmes. Le premier d'entre eux concerne la mémoire, c'est-à-dire le problème de savoir où et quoi chercher, de savoir choisir, dans l'immense dépôt de la mémoire collective, des éléments qui, par leur force sémantique, pourraient se révéler capables de remettre en mouvement le sens et les processus cognitifs, le but étant d'atteindre le plus haut degré d'objectivité ; le deuxième problème concerne les modalités pour réduire au maximum la dimension subjective à partir de laquelle démarre, forcément, la construction littéraire, même si elle se veut et se propose comme

² Le texte de Foucault, *L'archéologie du savoir*, avait été publié en 1968.

activité archéologique et objective. Le problème est donc le JE de l'auteur, une présence que, déjà dans les écrits précédents, Calvino jugeait encombrante, et qu'il fallait réduire, aplatir au rang d'un opérateur historique et laisser le plus possible dans l'ombre ou alors, autre possibilité, dont il fallait rendre explicites et transparentes les opérations de combinaison et d'écriture. Par rapport au problème de la mémoire, Calvino essaie d'attirer l'attention moins sur les éléments dans leur singularité que sur les réseaux des relations éventuelles et possibles qui les interconnectent, sur les interstices qui les séparent et les trajets multiples qui les réunissent – comme c'est le cas pour *Le città*, où les différents éléments, les différentes villes, sont certes importants, mais où les espaces vides entre elles ainsi que les parcours, variables, qui peuvent les mettre en relation le sont tout autant. En se référant à Zaira, la ville de la mémoire que nous avons visitée en parlant des *Città*, Gianni Celati souligne justement que la mémoire chez Calvino ne fonctionne pas comme chez Proust lequel, à travers des traces, essaie de reconstruire l'impalpable écoulement de la vie. Chez Calvino, écrit-il :

Il senso, la memoria, il passato delle tracce non si coglie qui o là, in una frase preziosa, nella pienezza della parola, in un aspetto simbolico o in una figurazione rivelatrice : non si coglie nelle tracce ma nella spaziatura delle tracce. Il senso non sta nella memoria da recuperare come per Proust, ma negli spazi delle memorie da distendere come un tappeto : in un'iscrizione di qualcosa, graffi che una presenza un giorno ha prodotto, ma che al momento della lettura s'è perduta per sempre, è diventata assenza. La parabola di Zaira è questa. La superficie non si svela, si ripercorre³.

Encore plus complexe à résoudre est toutefois le problème du JE, car l'auteur doit non seulement s'efforcer de rendre explicites les opérations de "fouilles archéologiques" qui l'ont amené à repérer certains contenus, certaines traces, mais il doit aussi faire face aux fantasmes qui peuplent son inconscient et décider de ce qu'il faut laisser émerger à la surface de la conscience et de ce qu'il faut réprimer. Une décision très difficile à prendre, comme d'ailleurs le reconnaît Calvino lui-même dans le récit *Anch'io cerco di dire la mia* de *La taverna dei destini incrociati* :

Il Diavolo dovrebb'essere la carta che nel mio mestiere s'incontra più

³ G. Celati, « Il racconto di superficie » dans *Il Verri*, n. 1, 1973, p. 96.

sovente: la materia prima dello scrivere non è tutto un risalire alla superficie di grinfie pelose, azzannamenti cagneschi, cornate caprine, violenze impedito che annaspano nel buio? Ma la cosa può essere vista in due modi: che questo brulicare demoniaco all'interno delle persone singole e plurali, nelle cose fatte o credute di fare, e nelle parole dette o credute di dire, sia un modo di fare e di dire che non sta bene, e convenga ricacciare tutto giù, oppure sia invece ciò che più conta e visto che c'è sia consigliabile farlo venir fuori; due modi di vedere la cosa poi a loro volta variamente mescolati, perché potrebb'essere che il negativo per esempio sia negativo ma necessario perché senza di quello il positivo non è positivo, oppure che non sia negativo affatto mentre il solo negativo caso mai è quello che si crede positivo (RR, II, 592-593).

En nommant le négatif, Calvino se réfère ici à Sade, passage obligé de la culture française, et non seulement, des années 60 et 70, mais dans sa perspective anti-psychologiste, où ce qui importe n'est pas l'identité psychologique du « *Marchese tanto diabolico da esser detto divino* », mais plutôt l'idée de la sexualité comme combinatoire de possibilités, le fait que « *la varietà dei piaceri non ha limiti, come le combinazioni dei riflessi condizionati [et que] c'è chi gode a far girare la Ruota dei supplizi e chi a stare Appeso per i piedi* » (*Ibidem*).

Malgré ces précisions de nature méthodologique et programmatique, l'approche archéologique qui, outre l'idée du répertoire et du catalogue, s'accompagne de l'abandon de la vision systématique et utopique de Fourier et de l'annonce d'une utopie corpusculaire, ne résout pas le problème de la sélection et de la mémoire, surtout lorsqu'il s'agit d'histoire de soi et d'autobiographie. Calvino tente en effet plusieurs fois l'écriture de sa propre vie, qu'il ressentait comme une nécessité, sans jamais pouvoir dépasser les difficultés rencontrées. Comme nous le lisons dans le matériel qui aurait dû constituer la sixième leçon des *Lezioni americane* dédiée à la notion de "consistance", la difficulté était principalement celle de séparer le singulier du global et de réussir à faire d'une histoire singulière une histoire ayant une valeur historique et objective :

Se, da un lato, una narrativa autobiografica può rappresentare il recupero del libro non scritto e delle potenzialità non espresse, dall'altro è sempre forte il rischio che concentrarsi sull'io comporti la perdita della realtà dell'esperienza, la sua pietrificazione: «Il mio problema potrebbe essere enunciato così: è possibile raccontare una storia al cospetto dell'universo? Come è possibile isolare una storia singolare se essa implica altre storie che la attraversano e la *condizionano* e queste altre ancora, fino a estendersi

all'intero universo? E se l'universo non può essere contenuto in una storia, come si può da questa storia impossibile staccare delle storie che abbiano un senso compiuto? Forse è questo l'ostacolo che mi ha impedito finora d'impegnarmi a fondo nell'autobiografia, per quanto sia da più di vent'anni che faccio dei tentativi in questo senso (S, I, 751).

Dans les dernières années de sa vie, Calvino s'interroge en effet de plus en plus sur ce que signifie dire "JE", sur le sens à la fois privé et social de ce déictique qui est à la source de tout discours et qui pourtant ne se laisse jamais définir de manière précise. Dans cette interrogation, qui devient presque obsessionnelle, se renforce en lui la conviction qu'aucune recherche de nature strictement anthropocentrique ou psychologique ne pourra donner de réponses satisfaisantes, car comme le dira un texte de 1977, intitulé justement *Identità*, « *E' il fuori che definisce il dentro, nell'orizzonte dello spazio così come nella dimensione verticale del tempo* » (S, 2827) et il s'avère donc inutile, par rapport au JE et à l'identité, de s'attarder dans de longues analyses sur les obscurités et les zones noires de la psyché.

Parmi les textes autobiographiques de Calvino, *La poubelle agréée* aborde le thème du JE et de l'identité en l'associant directement au problème de la sélection et de la mémoire. Dans ce très beau texte, écrit entre 1974 et 1976 durant les années parisiennes, c'est le geste rituel de jeter les ordures qui devient l'*analogon* du processus de construction de soi. Calvino reconnaît, comme d'ailleurs il l'avait déjà fait au début de son activité⁴, que la perspective individuelle et subjective est indépassable, car « *È solo sempre e solo di me stesso che parlo, è con le mie categorie mentali che cerco di capire il meccanismo di cui faccio (facciamo) parte* » (RR, III, 71). Dans ce processus de construction de soi et dans le fait de prononcer le pronom JE, le geste de jeter les ordures assume une signification fondamentale. D'abord, parce qu'en accomplissant cet acte quotidien, l'on se rend compte d'appartenir et de dépendre d'un système d'institutions sociales sans lesquelles le JE ne serait rien et qui, dans ce cas spécifique, se retrouverait

⁴ Des propos similaires étaient déjà lisibles, par exemple, dans l'article publié en 1947 sur les pages de *L'Unità*, *Abbiamo vinto in molti* : « *Faccio racconti di partigiani, di contadini, di contrabbandieri, in cui artigiani, contadini, contrabbandieri non sono che pretesti [...] non studio che me stesso, non cerco che di esprimere me stesso* » (S, 1478).

submergé par ses propres déchets. C'est donc dans ce premier sens que la poubelle est agréée : « *gradita in primo luogo a me, ancorché non gradevole ; come è necessario gradire il non gradevole senza il quale nulla di ciò che ci è gradito avrebbe senso* » (*Ibidem*, 62). Il y a toutefois une raison plus profonde qui rend la poubelle "agréée", et c'est le fait que sortir les ordures tous les soirs a le sens d'un rituel purificateur qui signifie se débarrasser non seulement de tout ce qui pourrait empester l'intérieur de la maison, mais se libérer aussi des scories de soi-même. Ce geste quotidien et nécessaire est, en même temps, un acte qui produit une certaine satisfaction :

l'importante è che in questo mio gesto quotidiano io confermi la necessità di separarmi da una parte di ciò che era mio, la spoglia o crisalide o limone spremuto del vivere, perché ne resti la sostanza, perché domani io possa identificarmi per completo (senza residui) in ciò che sono e ho. Soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare (*Ibidem*, 65)

La satisfaction éprouvée est analogue « *a quella della defecazione, del sentire le proprie viscere sgombrarsi, la sensazione almeno per un momento che il mio corpo non contiene altro che me, e non vi è confusione tra ciò che sono e ciò che è estraneità irriducibile* ». Mais si cela est vrai, « *se il buttar via è la prima condizione indispensabile per essere, perché si è ciò che non si butta via, il primo atto fisiologico e mentale è il separare la parte di me che resta e la parte che devo lasciare che discenda in un al di là senza ritorno* » (*Ibidem*). Le contenu de la poubelle, ce que l'on jette tous les jours, représente donc la partie de notre être et de notre avoir qui doit quotidiennement disparaître pour qu'une partie de notre être et de notre avoir puisse continuer à voir la lumière du jour. Le contenu de sa poubelle à lui, qu'il sort le soir, s'additionne au contenu des poubelles des autres, et représente beaucoup plus que de simples ordures, et lorsque, la nuit, il entend le camion qui passe la ramasser, il sait que « *l'autocarro non macina solo spazzatura ma vite umane e ruoli sociali e privilegi e non si ferma finché non ha fatto tutto il giro* » (*Ibidem*, 69). Il pense aussi aux éboueurs, principalement des immigrés d'origine maghrébine ou africaine, qui en faisant ce travail et en voyant le contenu des poubelles (les bouteilles vides après les soirées de fête, les

emballages de nouveaux objets achetés, y compris les feuilles de papier déchirées sur lesquelles un écrivain a essayé d'écrire un texte intitulé *La poubelle agréée*), visitent la métropole à travers son revers. En chargeant le camion d'ordures, l'immigré-éboueur « *valuta la ricchezza o la povertà dei quartieri dalla qualità dei loro rifiuti, sogna attraverso di essi il destino di consumatore che lo attende* » (*Ibidem*).

La dichotomie entre conserver et jeter, entre mémoire et oubli, est aussi ce qui rapproche la pratique de la cuisine à celle de l'écriture. Dans un cas comme dans l'autre, on utilise du matériel, des ingrédients, dont une partie finit à la poubelle et l'autre se transforme en produit fini. La différence, observe Calvino, est que l'œuvre opérée en cuisine est assimilée par la personne, tandis que l'œuvre de l'écriture

una volta compiuta non fa più parte di me e che ancora non si può sapere se diventerà alimento d'una lettura altrui, d'un metabolismo mentale, quali trasformazioni subirà passando in altri pensieri, quanta parte trasmetterà delle sue calorie, e se le rimetterà in circolo e come. Scrivere è dispossessarsi non meno che il buttar via, è allontanare da me un mucchio di fogli appallottolati e una pila di fogli scritti fino in fondo, gli uni e gli altri non più miei, deposti, espulsi (*Ibidem*, 79).

A la fin de *La poubelle agréée*, qui malgré son statut inachevé fut publiée en 1977 dans la revue *Paragone*, Calvino insère en vrac les thèmes et les idées qui, dans ses notes, avaient accompagné l'écriture du texte. Parmi ces idées éparpillées, nous lisons, par exemple :

il buttar via è complementare all'appropriazione si è quel che non si butta via identificazione di se stessi spazzatura come autobiografia e autobiografia come spazzatura soddisfazione del consumo tema della materialità il trasmettere per conservare memoria espulsione della memoria memoria perduta (*Ibidem*, 79).

La poubelle agréée est un texte qui fait partie d'un volume d'écrits autobiographiques, resté au niveau du projet, et dont le titre aurait dû être *Passaggi obbligati*, un titre qui rappelle le volume de l'ethnologue Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, à propos duquel Calvino écrira en effet un article enthousiaste pour le journal *La Repubblica* en 1981. Malgré l'évidente analogie du titre, il nous semble toutefois qu'une lecture de *La poubelle* comme celle proposée

par Sergio Cappello⁵, qui se base uniquement sur l'intertextualité reliant ce texte de Calvino à Van Gennepe d'une part et au Queneau de *Courir les rues* de l'autre, est de fait plutôt réductive. Sans exclure ces types de liens, auxquels d'autres pourraient être ajoutés, dont par exemple Francis Ponge, ce qui nous semble important dans ce texte, au delà de son "explication" intertextuelle, c'est la problématique existentielle, cognitive et historique qui en découle. Identité et identification, tri et sélection, mémoire et oubli, conservation et élimination, consommation et obsolescence, sont en effet des thèmes qui, pour des raisons structurellement liées au système de production et de reproduction sociales, se sont imposés à la réflexion contemporaine, littéraire et non littéraire.

Les aspects que nous venons d'examiner conduisent à l'idée de collection qui, outre le fait de figurer dans le titre du recueil d'essais publié en 1984, fonctionne aussi, même si à des degrés différents, comme un principe heuristique dans des narrations telles que *Se una notte* et *Palomar*. Toujours en précisant qu'aucune définition univoque ne peut enfermer un auteur en perpétuelle évolution comme Calvino, chez qui plusieurs tendances et perspective de recherche ont toujours cohabité, la notion de collection peut servir à résumer la dernière phase de sa réflexion. La collection se révèle en effet un modèle heuristique capable de traduire une série de convictions que Calvino avait mûries au cours des années 60 et 70 : celle que le monde ne se présente plus de manière continue mais discontinue et discrète (*Cibernetica e fantasmi*), qu'une vision systématique du monde est désormais impossible et que le travail de l'écrivain consiste, non pas à expliquer, mais à présenter et à décrire (*Lo sguardo dell'archeologo*) ; celle, relative à l'identité, que « *E' il fuori che definisce il dentro* » et que donc la description d'un objet ou d'un geste (*La poubelle*) peut devenir un moyen efficace pour comprendre quelque chose en plus, non seulement du monde, mais aussi de soi-même. La notion de collection semble en quelque sorte dépasser celle de structure, mais en réalité, chez Calvino, même le modèle de la collection répond à son désir d'un savoir encyclopédique, à l'idée de construire une cartographie du

⁵ S. Cappello, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980)*, op. cit., p. 289-297.

monde qui, au travers d'une phénoménologie des choses, puisse dépasser aussi bien un objectivisme de type naturaliste que le psychologisme introspectif. La figure du collectionneur, comme Benjamin l'a magnifiquement montré, est une figure centrale de la modernité mais, tout comme cela se produit pour d'autres modèles et stratégies culturels, c'est aussi un aspect essentiel de la postmodernité. Dans *La società trasparente*, Gianni Vattimo⁶ souligne, par exemple, que la collection est parmi les expériences esthétiques non dogmatiques qui caractérisent l'hétérotopie postmoderne d'une communauté pluraliste. Contre le mythe postmoderne de la société transparente, nous nous sommes prononcé dans le deuxième chapitre de la première partie, en suivant principalement les travaux de Castoriadis et Formenti. Sans revenir sur ce thème, il nous semble que l'idée de collection chez Calvino ne s'accompagne pas du mythe de la transparence tel que le propose la pensée faible de Vattimo ou l'utopie technophile de la mouvance postmoderne. En effet, comme nous le lisons dans le texte qui ouvre *La collezione di sabbia* et qui porte le même titre, le désir qui conduit à collectionner n'est pas différent, selon Calvino, de celui qui nous pousse à tenir un journal, cet étrange besoin qui :

spinge tanto a mettere insieme una collezione quanto a tenere un diario, cioè il bisogno di trasformare lo scorrere della propria esistenza in una serie di oggetti salvati dalla dispersione, o in una serie di righe scritte, cristallizzate fuori dal flusso continuo dei pensieri (*S*, I, 413).

Il est pourtant certain que, par rapport à *Una pietra sopra* qui présentait une progression et une certaine organisation systématique de la réflexion, *Collezione di sabbia* a plutôt la caractéristique de la modularité. En tant que lecteurs, nous pourrions ressentir une certaine perplexité après avoir lu la *Collezione*, une notion qui renvoie en effet à l'idée d'une série d'éléments réunis sous la régie d'un principe unificateur. Or, c'est justement ce principe qui s'avère difficile à identifier. Le volume est, pour la plupart, composé de textes écrits durant les années 80 et qui peuvent être inscrits sous le signe de la visibilité, car ils se présentent comme des descriptions de choses vues ou imaginées. Le livre est

⁶ G.Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milan, 1987, p. 96-98.

partagé en quatre sections, dont la première est dédiée à des expositions insolites, la deuxième et la troisième se réfèrent à des œuvres d'art, à des livres ou à des visions fantastiques, et la quatrième à des lieux ou à des choses vus dans des pays comme le Japon, le Mexique ou l'Iran. Calvino, dans la quatrième de couverture, présentait le livre avec cette courte note :

Da Parigi, Italo Calvino manda ogni tanto al quotidiano a cui collabora un articolo su un'esposizione insolita, che gli permette di raccontare una storia attraverso una sfilata d'oggetti : antichi mappamondi, manichini di cera, tavolette d'argilla con scritture cuneiformi, stampe popolari, vestigia di culture tribali e così via. Alcuni tratti della fisionomia dello scrittore vengono fuori in queste pagine « d'occasione »: onnivora curiosità enciclopedica e discreta presa di distanza da ogni specialismo [...] *Collezione di sabbia* raccoglie altre pagine di « cose viste » o che, anche se nate da letture di libri, hanno come oggetto il visibile o l'atto stesso di vedere (compreso il vedere dell'immaginazione) (S, II, 2952).

Ce recueil d'essais, écrit presque à la fin de sa vie, est aussi, comme on peut facilement l'imaginer, une sorte de répertoire de plusieurs thèmes que Calvino avait développés dans sa production précédente. L'affirmation de Marco Belpoliti, qui définit la *Collezione di sabbia* comme « *una grande mappa, una carta geografica del continente-Calvino*⁷ » est donc tout à fait justifiée. Nous retrouvons en effet, éparpillés dans cette "collection de sable", le thème classique du labyrinthe, les dichotomies entre ordre/désordre, nature/culture, la figure de la forêt comme métaphore de l'univers sémiotique et linguistique et, surtout, le thème de la primauté de la vue, l'organe qui, comme Calvino l'affirmait déjà dans les années 50, constitue l'essence même de la littérature, dont l'enseignement ne peut que concerner la manière de voir, qu'il s'agisse de soi-même ou des autres. C'est la conviction que Calvino avait exprimée dans *Il midollo del leone* de 1955, quand ses positions étaient encore conditionnées par l'appartenance au PCI, et qu'il répètera encore plus clairement dans une lettre à François Wahl en 1960, trois ans après avoir quitté le parti : « *Insomma, quello cui io tendo, l'unica cosa che vorrei poter insegnare è un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo. In fondo la letteratura non può insegnare altro* » (L, 669). Le thème de la vue et de la vision, central dans tout le volume, est particulièrement explicite dans

⁷ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, op. cit., p. 257.

La luce negli occhi où, en passant en revue des livres et des auteurs qui se sont occupés de la vision – Nizami, Goethe, Wittgenstein, la théorie de la perspective de Leon Battista Alberti –, Calvino observe que « *il cervello comincia nell'occhio* » et, par la même occasion, s'approprie l'expression que, plusieurs années auparavant, Cesare Cases avait utilisée pour définir l'écrivain Italo Calvino, c'est-à-dire ce "pathos de la distance" qui est, écrit Calvino, la « *fondamentale componente della nostra cultura* » (S, I, 529). Par rapport à la vue et à la distance, on trouvera tout autant signifiant le texte intitulé *La vecchia signora in kimono viola*, où dans un voyage à Kyoto, Calvino observe, fasciné, les couleurs et la beauté d'un kimono porté par une vieille dame, mais se rend compte que sa capacité de percevoir cette beauté est due à la distance de son regard, car une fois le kimono rentré dans la quotidienneté du regard,

Quando tutto avrà trovato un ordine e un posto nella mia mente, comincerò a non trovare più nulla degno di nota, a non vedere più quello che vedo. Perché vedere vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli. Viaggiare non serve molto a capire [...] ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo (*Ibidem*, 566).

Dans un autre texte intitulé *La foresta e gli dei*, où il décrit les temples Maya de Palenque, c'est par contre le thème de l'univers linguistique qui apparaît, avec des tons qui rappellent certains récits de *Cosmicomiche*. Depuis l'apparition du langage dans l'univers, écrit-il, c'est l'univers entier qui a pris la forme du langage. L'univers, désormais, assume :

il modo d'essere del linguaggio, e non può manifestarsi se non seguendone le regole. Da quel momento le radici e le liane fanno parte del discorso degli dei, da cui si dirama ogni discorso. Le gesta fatte di nomi e verbi e analogie hanno coinvolto gli elementi e le sostanze prime. [...] Ma oggi siamo sicuri che gli dei parlino ancora il linguaggio della foresta, dai loro templi in rovina? Forse gli dei che comandano il discorso non sono più quelli che ripetevano il racconto, terribile ma mai disperato, del susseguirsi di distruzione e rinascita in un ciclo senza fine. Altri dei parlano attraverso di noi, consapevoli che tutto ciò che finisce non ritorna (*Ibidem*, 608).

Une autre figure classique de sa prose que nous retrouvons dans *Collezione* est celle du tapis, qui caractérisait, par exemple, la ville d'Eudossia dans *Le città*,

où était conservé un tapis représentant la topographie de la ville, qui était d'un ordre et d'une géométrie parfaits, alors que la ville elle-même était chaotique. Dans le texte *Le sculpture e i nomadi*, le dernier des *Collezioni*, on se retrouve par contre en Iran, à Persepolis, Calvino observe les caravanes de nomades, qui apparemment n'ont rien de stable, et c'est uniquement en pensant aux tapis que son esprit s'apaise, car c'est là que se dépose leur savoir et que l'on peut retrouver quelque chose de stable, puisque :

E' nella tessitura dei tappeti che i nomadi depositano la loro sapienza : oggetti variegati e leggeri che si stendono sul nudo suolo dovunque ci si ferma a passare la notte e si arrotolano al mattino per portarli via con sé insieme a tutti i propri averi sulla gobba dei cammelli (Ibidem, 625).

La métaphore du tapis renvoie, bien évidemment, à celle de la carte, de la mappe, qui est effectivement la manière et la synthèse qui, selon Calvino, peut restituer une représentation efficace, d'un point de vue heuristique, du monde. Le sens général du livre est toutefois contenu, peut-être, dans le dernier paragraphe du texte qui donne son titre au livre et qui, à la différence des autres, a été écrit en 1974. Ce texte décrit une étrange exposition où sont montrés de petits tas de sable provenant de plusieurs endroits du monde pour s'interroger, en fin de texte, sur ce qui a pu en motiver la collecte. Présument que celui qui avait récolté ces différents types de sables savait probablement ce qu'il faisait, il compare ensuite cette collection de sables à l'ensemble de mots que lui, Calvino, a récolté durant sa vie :

Eppure, chi ha avuto la costanza di portare avanti per anni questa raccolta sapeva quel che faceva, sapeva dove voleva arrivare: forse proprio ad allontanare da sé il frastuono delle sensazioni deformanti e aggressive, il vento confuso del vissuto, ed avere finalmente per sé la sostanza sabbiosa di tutte le cose, toccare la struttura silicea dell'esistenza. [...] Così decifrando il diario della melanconica (o felice?) collezionista di sabbia, sono arrivato a interrogarmi su cosa c'è scritto in quella sabbia di parole scritte che ho messo in fila nella mia vita, quella sabbia che adesso mi appare tanto lontana dalle spiagge e dai deserti del vivere. Forse fissando la sabbia come sabbia, le parole come parole, potremo avvicinarci a capire come e in che misura il mondo triturato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello (*S*, I, 415-416).

Lorsqu'en 1974 Calvino écrivait ce passage et s'interrogeait sur le sens des mots que, à l'instar des grains de sable, il avait fait s'écouler à la surface de la

terre, la collection était encore largement incomplète. A sa liste, il manquait surtout les deux dernières grandes aventures narratives de sa vie : *Se una notte d'inverno un viaggiatore* et *Palomar*.

2. Le voyage du voyageur immobile et le regard myope de Palomar

Publié en 1979, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* est un livre qui a fait l'objet d'innombrables études et qui est généralement considéré comme un cas exemplaire d'hyper-narration et de littérature postmoderne. Nous avons dédié une bonne partie du tout premier chapitre de notre travail à la profonde ambiguïté et à la polysémie de la notion d'hyper-texte, ainsi qu'aux différentes typologies de l'hyper-narration, et nous nous permettons d'y renvoyer. Il nous semble toutefois utile de reprendre certaines critiques que nous avons adressées à l'encontre des auteurs, comme par exemple Landow ou Bolter, qui ont vu dans l'hyper-narration, associée à l'outil informatique, la possibilité de dépasser la crise de la littérature en produisant des narrations enfin ouvertes, auquel cas la distinction entre auteur et lecteur n'aurait plus eu aucun sens, l'œuvre littéraire devenant par là-même le résultat d'un travail coopératif. Nous avons vu que les tentatives, à vrai dire peu nombreuses, de traduire cette idée dans la pratique, comme par exemple l'hyper-fiction *Afternoon* de Michael Joyce, ont été totalement décevantes, le postulat de départ, à savoir créer une œuvre totalement ouverte, étant en fait absolument erroné. Reprenons l'idée de Bolter :

Dans cet espace électronique en évolution permanente, les écrivains ont besoin d'un nouveau concept de structure, ils doivent apprendre à concevoir leurs textes comme des structures de structures possibles et non pas comme des structures fermées et unitaires. Celui qui écrit aujourd'hui doit pratiquer une écriture de deuxième niveau, en créant des lignes narratives que le lecteur pourra découvrir sans que d'autres lignes possibles soient arbitrairement exclues⁸.

Or, c'est justement cette idée du texte narratif comme structure de structures

⁸ J. D. Bolter, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Lawrence Erlbaum Associates, 1990. J. Bolter, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesti e storia della scrittura*, tr. it. par M. Groppo e I. Grazzani, Milan, éd. Vita e Pensiero, 1993, p. 183.

possibles que nous avons jugé insensée, car elle correspond à l'image de l'*encyclopédie maximale* et infinie dont parle Umberto Eco, laquelle ne peut jamais se traduire en un objet fini ni davantage et en aucune manière faire le contenu d'une narration. Le texte-rhizome infiniment ouvert n'existe pas, et s'il existe – le réseau internet en est, en effet, un exemplaire – il ne peut être ni visible-lisible, ni, encore moins, raconté.

Bien que notre auteur soit souvent utilisé pour accréditer ce genre de positions, il serait erroné d'associer Calvino aux théories de l'hyper-narration qui ont été surtout développées dans le contexte culturel américain. Cela n'empêche que *Se una notte* se présente en effet, du moins apparemment, comme une hyper-narration ouverte qui vise le rôle actif du lecteur en minimisant celui de l'auteur. En réalité, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'observer à travers les remarques pertinentes de Philippe Daros, ce qui apparaît dans *Se una notte* est la toute puissance de l'auteur et le Lecteur, qui est effectivement au centre du livre, n'est qu'un personnage *du* livre, tandis que le lecteur réel reste pris « *au piège de cette machine dont l'auteur conserve jalousement toute la maîtrise*⁹ ». Par rapport aux *Città invisibili* ou au *Castello dei destini incrociati*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* permet en effet, en raison de sa structure, une certaine liberté au du lecteur. A la différence de ces deux œuvres précédentes qui avaient été construites de manière modulaire, rendant possibles différentes combinaisons entre les modules, *Se una notte* est un roman et, comme tel, il exige, malgré la présence d'un cadre contenant plusieurs parties relativement autonomes, une progression linéaire de la lecture. La vraie question est toutefois celle de savoir si, malgré ses affirmations réitérées de vouloir supprimer le JE, Calvino croit vraiment à la fin du sujet et de l'auteur et dans quelle mesure.

La structure de *Se una notte* est assez complexe : le cadre est constitué par douze chapitres qui, à l'exception du huitième où l'écrivain Silas Flannery parle à la première personne, sont tous écrits en tutoyant le lecteur ; à l'intérieur de ce cadre alternent dix incipit d'histoires différentes, écrites également à la première

⁹ P. Daros, « Italo Calvino et le nouveau roman » in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, op. cit., p. 317.

personne, qui représentent un catalogue, une collection de genres romanesques modernes. En général, on pourrait dire que, si dans son parcours narratif Calvino avait dialogué avec la politique, avec l'anthropologie et avec la science, arrivé à *Se una notte*, c'est uniquement avec la littérature qu'il dialogue. La collection des incipit d'histoires qui ne se terminent pas et qui s'ouvrent sur des développements possibles, semble en outre s'opposer, aux yeux de Calvino, à une réalité sociale et politique – "les années de plomb" de l'Italie des années 70, caractérisées par les attentats, les bombes et les secrets d'État – où l'on connaissait les faits mais jamais leur début ou leur raison. L'Italie, écrit Calvino dans *Mondo scritto e mondo non scritto*, est le pays où

accadono molte cose misteriose, che vengono ampiamente discusse e commentate ogni giorno ma di cui non si arriva mai alla soluzione; un paese dove ogni avvenimento nasconde un complotto segreto, che segreto è, e segreto rimane; dove nessuna storia arriva alla fine perché non se ne conoscono gli inizi, ma tra inizio e fine possiamo goderne gli infiniti dettagli. [...] Perciò le storie che possiamo raccontare sono contrassegnate da una parte dal senso dell'ignoto e dall'altra da un bisogno di costruzione, di linee tracciate con esattezza, d'armonia e geometria; è questo il nostro modo di reagire alle sabbie mobili che sentiamo sotto i piedi (*S*, I, 1870).

Plus que pour théoriser et décréter la fin de l'auteur ou du sujet, l'insistance sur la figure du lecteur dans *Se una notte* semble plutôt témoigner de la crise de l'auteur Italo Calvino, lequel redoute l'éventualité que ses mots, ses écrits, se diluent dans la marée indifférenciée de la sémiosphère. Les réflexions sur l'utopie d'une écriture sans sujet sont prononcées par l'écrivain Silas Flannery, qui est d'ailleurs le seul, parmi les narrateurs des dix histoires, à avoir une psychologie et le statut d'un vrai personnage. Au conditionnel, Flannery pense en effet:

Come scriverei bene se non ci fossi ! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive... (*RR*, II, 779)

Ces pensées sont toutefois contredites quelques pages plus loin, car

Flannery est obligé d'admettre que si « *una verità individuale è la sola che un libro può racchiudere, tanto vale che io accetti di scrivere la mia* » (*Ibidem*, 789). Donnarumma a donc raison de dire que dans *Se una notte*, « *l'autore non solo non può, ma non vuole morire perché, se così facesse, consegnerebbe il libro all'assoluto primato del linguaggio. La presenza di figure autoriali, allora, diventa la garanzia di un principio di realtà che trascenda la parola*¹⁰ ». Silas Flannery est d'ailleurs conscient que son désir de s'annuler pour faire parler le monde est peut-être un délire de mégalomanie, car un écrivain qui voudrait vraiment réaliser un tel projet a face à lui deux alternatives :

Allo scrittore che vuole annullare se stesso per dar voce a ciò che è fuori di lui s'aprono due strade: o scrivere un libro che possa essere il libro unico, tale da esaurire il tutto nelle sue pagine; o scrivere tutti i libri, in modo da inseguire il tutto attraverso le sue immagini parziali. Il libro unico, che contiene il tutto, non potrebbe essere altro che il testo sacro, la parola totale rivelata. Ma io non credo che la totalità sia contenibile nel linguaggio: il mio problema è ciò che resta fuori, il non-scritto, il non-scrivibile. Non mi rimane altra via che quella di scrivere tutti i libri di tutti gli autori possibili. Se penso che devo scrivere un libro, tutti i problemi del come questo libro deve essere e del come non deve essere mi bloccano e m'impediscono d'andare avanti. Se invece penso che sto scrivendo un'intera biblioteca, mi sento improvvisamente alleggerito: so che qualsiasi cosa io scriva sarà integrata, contraddetta, bilanciata, amplificata, sepolta dalle centinaia di volumi che mi restano da scrivere (*Ibidem*, 789-90).

Flannery prend aussi en considération les théories que lui expose le traducteur de ses livres Ermes Marana, selon lequel tout auteur de tout livre est un personnage fictif que l'auteur réel invente pour en faire l'auteur de ses fictions et que donc, dans la littérature, il n'y a rien d'original car tout y est artifice, copie de la copie. Marana rêvait d'une littérature faite uniquement d'apocryphes, de contrefaçons, d'imitations, mais Silas-Calvino prend ses distances par rapport à une telle vision, car

Se quest'idea fosse riuscita a imporsi, se un'incertezza sistematica sull'identità di chi scrive avesse impedito al lettore d'abbandonarsi con fiducia, – fiducia non tanto in ciò che gli viene raccontato, quanto nella voce silenziosa che racconta, – forse esternamente non sarebbe cambiato nulla... ma sotto, nelle fondamenta, là dove si stabilisce il rapporto del lettore col testo, qualcosa sarebbe cambiato per sempre (*Ibidem*, 767)

¹⁰ R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, op. cit., p. 166.

En plus de présenter plusieurs types d'écrivains et plusieurs attitudes face à l'écriture, *Se una notte* présente aussi plusieurs types de lecteurs. Après le premier chapitre, où Calvino s'adresse directement au lecteur réel et potentiel – le livre commence notamment avec une mise en abyme : « *Stai per cominciare il nuovo romanzo Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero* » –, à partir du second interviennent des lecteurs-personnages. Dans l'histoire apparaissent le Lecteur, qui restera anonyme, et la Lectrice Ludmilla qui joue un rôle fondamental dans la dynamique du roman. Les deux manifestent un vrai désir et plaisir pour la lecture – la référence au *Plaisir du texte* de Barthes est évidente –, mais leur attitude est différente : tandis que pour le Lecteur, l'important est de connaître la fin de l'histoire, la Lectrice est davantage fascinée par le déroulement, par la manière dont les événements s'enchevêtrent les uns dans les autres, indépendamment de la fin. La plus grande partie de la méta-narration à l'intérieur du cadre est constituée par les commentaires de Ludmilla, qui, en tant que Lectrice, déclare ses goûts littéraires, et c'est à travers ses désirs que se déclenchent les dix histoires inachevées. L'attitude de Ludmilla est bien décrite au dixième chapitre par Arkadian Porphyritch, un intellectuel qui est Directeur Général des archives de la police dans l'État d'Irtania :

Per questa donna, [...] leggere vuol dire spogliarsi d'ogni intenzione e d'ogni partito preso. Per essere pronta a cogliere una voce che si fa sentire quando meno ci s'aspetta, una voce che viene non si sa da dove, da qualche parte al di là del libro, al di là dell'autore, al di là delle convenzioni della scrittura: dal non detto, da quello che il mondo non ha ancora detto di sé e non ha ancora le parole per dire (*Ibidem*, 849).

Les commentaires de Ludmilla concernent non seulement la lecture mais aussi l'écriture, qu'elle conçoit comme une activité spontanée et naturelle. Elle préfère les romans qui font ressentir l'envie qu'éprouve l'écrivain de raconter, « *di accumulare storie su storie, senza pretendere d'importi una visione del mondo, ma solo di farti assistere alla propria crescita, come una pianta, un aggrovigliarsi come di rami e di foglie.* » (*Ibid.*, 699). Son modèle idéal d'auteur est l'écrivain qui « *fa i libri come una pianta di zucca fa le zucche.* » (*Ibid.*, 798). C'est pour cette

raison que Ludmilla cherche la voix du texte au-delà de l'auteur et qu'elle n'éprouve pas de curiosité envers sa personne. Dans son journal, Silas Flannery avoue en effet sa frustration de se sentir réduit à un simple médiateur passif de quelque chose qui existait avant lui ou indépendamment de lui : « *Per questa donna io non sono altro che un'impersonale energia grafica, pronta a trasportare dall'inespresso alla scrittura un mondo immaginario che esiste indipendentemente da me* » (*Ibid.*, 799). Un modèle de lecteur exactement opposé à celui de Ludmilla est incarné par sa sœur Lotaria, une féministe engagée qui, quand elle lit, ne s'intéresse qu'aux positions idéologiques de l'auteur par rapport « *alle Tendenze del Pensiero Contemporaneo e ai Problemi Che Esigono Una Soluzione* », analysés selon « *tutti i Codici Consoci e Inconsoci* » (*Ibid.*, 652-53). Lotaria est une parodie de toute lecture basée sur l'idéologie et, de manière plus générale, sur la possibilité d'une "science" du texte et de la lecture.

La dernière des dix histoires, intitulée *Quale storia laggiù attende la fine ?*, nous propose un narrateur qui, en se promenant sur la grande avenue Prospectiva de sa ville, pense à Franziska, une amie qu'il rencontre parfois et qu'il aimerait voir plus souvent. Il sait toutefois que fréquenter de manière assidue une femme aurait immédiatement une série de significations sociales, de contraintes, de rôles préétablis et que tout cela dénaturerait leur rapport. Il rêve donc d'un monde fait de choses et de distinctions claires, où pouvoir reconnaître aisément l'ami et l'ennemi, les choses dont il faut se réjouir et celles contre lesquelles il faut se battre. Il rêve de ce monde de toutes ses forces, mais il sait que

esse non bastano a farlo esistere : il nulla è più forte e ha occupato tutta la terra. [...] Il mondo è ridotto a un foglio di carta dove non si riescono a scrivere altro che parole astratte, come se tutti i nomi concreti fossero finiti; basterebbe riuscire a scrivere la parola «barattolo», perché sia possibile scrivere anche «casseruola», «intingolo», «canna fumaria», ma l'impostazione stilistica del testo lo vieta (*Ibid.*, 861)

De manière un peu provocatrice, on pourrait dire que *Se una notte d'inverno un viaggiatore* constitue une liste, une liste qui énumère les différents modèles d'auteurs et d'attitudes face à l'écriture, les différents modèles de lecteurs et d'attitudes face à la lecture, les différents modèles de romans. Les dix histoires

inachevées sont en effet reductibles à une série de grands romans et d'auteurs de la littérature moderne, pour lesquels on pourrait s'attarder longuement à indiquer les liens intertextuels. Outre les liens explicitement évoqués par Calvino dans ses notes, bien d'autres pourraient ainsi être mis en évidence : *Exercices de style* de Queneau, *La vie mode d'emploi* de Perec, Nabokov, Dostoïevski, Pasternak, Borges, Marquez, Tanizaki, Kawabata, et d'autres encore. Il nous semble toutefois qu'un tel genre de recherche et d'investigation ne serait pas, dans le cas spécifique d'une œuvre comme *Se una notte*, d'une grande utilité, car il s'agit d'une intertextualité qui relie comme on relie des morceaux de tissus dans un patchwork et donc il s'avère plutôt indifférent de savoir de quels genres de pièces se compose l'ensemble car toutes les pièces sont, en fin de compte, équivalentes. Une analyse sur la dimension intertextuelle, qui est la nature même non seulement de la littérature mais de toute forme de savoir, peut avoir un sens si elle agit pour stratifier ou subordonner et lorsque l'on veut essayer de comprendre le critère qui régit la sélection. Mais une telle analyse perd son intérêt si l'intertextualité se résout en réécriture ou si elle se limite à aligner des éléments dans l'homogénéité. A ce propos, Carla Benedetti a, selon nous, tout à fait raison de souligner que

quella "libertà stilistica" che regna nella letteratura contemporanea [...] si dà la libertà di attingere a tutti i generi e a tutti gli stili (come fa Calvino in *Se una notte d'inverno*) ma a patto di farne un uso citatorio, e dunque, in definitiva, un uso necrofilo : poiché se quei generi e quegli stili sono tutti ugualmente disponibili è perché sono tutti morti¹¹.

Collection, patchwork, réécriture, mélange de styles, critique radicale de la figure d'auteur et de celle du sujet, refus systématique pour toute forme de synthèse, ce sont tous là des éléments caractéristiques du postmodernisme, littéraire autant que philosophique. Et pourtant, comme nous l'avons observé à plusieurs reprises, l'impression est que Calvino s'approche de ce genre de sensibilité plus par désespoir que par heureuse conviction, et que la distance, auparavant défendue comme attitude intellectuelle et critique, s'est transformée en une sorte de détachement désillusionné face à un monde qu'il n'arrive plus à

¹¹ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Turin, Bollati Boringhieri, 1998, p. 18.

aimer. En nous prononçant d'un point de vue strictement subjectif, *Se una notte* est un livre qui ne nous interpelle pas, qui ne nous émeut pas, mais qui nous intéresse comme témoignage d'une tendance contemporaine de la pensée qui a été dominante pendant un certain temps et qui a désormais épuisé sa force propulsive. Sans la moindre intention de proposer le vieux et faux schématisme opposant la structure à la suprastructure, nous partageons entièrement la vision de Fredric Jameson, qui dans le postmodernisme voit se réfléchir, dans ses traits généraux, la logique culturelle du capitalisme tardif¹². Cela dit, il reste "le plaisir du texte" que la lecture de *Se una notte* peut procurer, car même dans ce livre, il y a, bien entendu, la plume extraordinaire de Calvino et la beauté de sa langue ; malgré les changements d'une œuvre à une autre, Calvino reste Calvino et son style d'écriture est toujours reconnaissable. Il est particulièrement intéressant, à ce propos, de rappeler ce que l'auteur déclarait il y a plusieurs années dans une interview de 1957, où il avouait envier Picasso pour sa capacité à utiliser à chaque fois des langages différents tout en restant toujours Picasso :

Il mio grande punto di riferimento è Picasso che di fronte alla multiforme realtà del nostro tempo non cessa di provare nuovi mezzi per aggredirla, mimandola in tutti i modi, esaltandola, beffeggiandola, sempre più restando se stesso. Forse l'unitarietà del mio lavoro si capirà solo molto più il là, o chissà, può anche darsi che non si capirà mai, che tutto il mio lavoro resti un insieme di pezzi disordinati, che, se valgono, valgono ognuno per proprio conto¹³.

Se una notte est un texte où Calvino semble mener jusqu'au bout la fermeture autoréférentielle de l'écriture et la conviction postmoderne que derrière la pluralité des signifiants et des langages, il n'y a aucun signifié, aucun monde auquel faire appel comme réalité tangible. Mais en suivant cette voie, c'est aussi comme s'il s'était aperçu, ou alors il le savait déjà et le but était de le montrer, qu'elle conduisait à une impasse. Trancher entre ces deux hypothèses reste impossible, mais il est néanmoins certain qu'en lisant les écrits postérieurs à l'histoire de ce voyageur immobile et enfermé dans un monde de papier, c'est la

¹² Nous résumons ici des positions largement débattues dans la première partie à laquelle nous renvoyons.

¹³ I. Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, op. cit., p. 32.

dureté du monde non écrit qui réapparaît, avec toute sa prégnance. L'essai *Mondo scritto e mondo non scritto* de 1983 semble en effet avoir été conçu dans le but de corriger la perspective auto-référentielle du voyageur, et dans certains passages du texte, on a presque l'impression de relire ce qu'il disait dans *Il mare dell'oggettività*. Même dans ce texte, il s'agit de lutter contre les sables mouvants d'un langage devenu fluide et artificiel, contre le système médiatique de l'information homogénéisée. La tâche de l'écrivain, affirme-t-il, est de se battre « *contro questa peste, far sopravvivere un linguaggio concreto e diretto* » (S, II, 1871) ; notre réalité quotidienne nous apparaît comme « *un mosaico di linguaggi, come un muro pieno di graffiti, carico di scritte tracciate l'una addosso all'altra, [...] una stratificazione d'alfabeti, di citazioni eterogenee, di termini gergali, di scattanti caratteri come appaiono sul video d'un computer* » (*Ibid.*, 1872) et la réponse à cette situation, continue-t-il, ne peut pas être la mimesis, chemin déjà exploré par de grands écrivains comme Ezra Pound, Joyce ou Gadda. L'impression est, qu'en disant cela, c'est aussi l'opération réalisée dans *Se una notte* qu'il critique. Calvino pense maintenant à Kafka : « *la vera sfida per uno scrittore è parlare dell'intricato groviglio della nostra situazione usando un linguaggio che sembri tanto trasparente da creare un senso d'allucinazione, come è riuscito a fare Kafka* ». Il annonce ainsi le projet contenu dans *Palomar*, le livre qu'il allait publier quelques mois plus tard, fondé sur la description en guise de procédure pour renouveler le rapport entre le langage et le monde : « *fissare l'attenzione su un oggetto qualsiasi, il più banale e familiare, e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa più nuova e interessante dell'universo* ». Une perspective que Calvino reconnaît chez plusieurs auteurs – il se réfère à Ponge en particulier, mais aussi à Williams, à Montale, à Robbe-Grillet, à Peter Handke –, et qui coïncide, dans une large mesure, avec les objectifs que l'école phénoménologique avait indiqués. Cette solution, comme nous allons le voir, ne sera pas, elle non plus, couronnée de succès, car l'aventure épistémologique et cognitive de *Palomar* se terminera par un échec, mais la question reste ouverte de savoir si cet échec, mis en scène par la fiction littéraire, est celui de la connaissance tout court ou celui de la méthode cognitive employée.

L'écriture de *Palomar* avait en réalité commencé bien avant 1983, car plusieurs des textes qui composent le volume avaient été publiés dans les quotidiens *Il Corriere della Sera* et *La Repubblica* à partir de 1975, ce qui montre encore une fois que l'activité et la recherche de Calvino se faisaient toujours sur plusieurs niveaux. Dans un entretien avec Lietta Tornabuoni peu après la publication du livre, Calvino affirme que Palomar « *è il libro più autobiografico che abbia mai scritto, un'autobiografia alla terza persona : ogni esperienza di Palomar è una mia esperienza* ¹⁴ ». Mais Palomar est un personnage qui, comme bien d'autres figures de la scène calvinienne, fonctionne comme un opérateur et la dimension autobiographique y est donc relative. De manière très pertinente, Daniele Del Giudice a défini la voix narrante du livre comme « *un punto intermedio, equidistante dalla prima e la terza persona* ¹⁵ », car en effet, si d'une part plusieurs éléments renvoient à la biographie de Calvino, de l'autre, Palomar est une conscience dépersonnalisée, un œil et un cerveau qui expriment une attitude générale, laquelle peut se conjuguer bien évidemment en un JE, mais aussi dans un IL, une ELLE ou alors un NOUS. Palomar est un personnage confiné dans une solitude et un silence presque absolus, la présence humaine autour de lui est pratiquement inexistante et il ne dialogue jamais, il observe et réfléchit. Le seul trait que le texte nous offre pour identifier le personnage est de nature psychologique, ou plutôt existentielle : une anxiété de fond qui le ronge et qui le pousse à chercher le sens profond des choses. Le livre est constitué de vingt-sept unités narratives, partagées en trois sections qui sont à leur tour divisées en trois sous-sections, composées chacune de trois récits numérotés. La structure ternaire renvoie, comme Calvino le précise dans la note qui accompagne le livre, à un parcours qui passe par trois zones thématiques distinctes : les récits indexés avec le numéro 1 correspondent à des expériences visuelles et se caractérisent comme des descriptions, les récits "2" contiennent des éléments anthropologiques ou culturels et se présentent comme des narrations, les récits "3" renvoient à des expériences de genre plus spéculatif concernant le temps, l'infini,

¹⁴ I. Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985, op. cit.*, p. 552.

¹⁵ D. Del Giudice, « L'occhio che scrive », dans *Rinascita*, n. 3, 1984.

le rapport "je-monde-esprit" et se configurent comme des méditations. Malgré la structure ternaire, toutes les histoires sont en réalité marquées par une opposition binaire entre des couples de contraires qui traversent toute l'œuvre : ordre/désordre, unité/multiplicité, nature/culture, pratique/théorie. C'est d'ailleurs Calvino lui-même qui encore interpellé à se prononcer autour de *Palomar* dira qu'il s'agit d'un livre « *costruito mediante l'intrecciarsi di temi che sono l'armonia e la disarmonia del mondo, la parola e il silenzio, la particolarità e l'infinito*¹⁶ ». En suivant Palomar dans ses aventures mentales selon la tripartition description/narration/méditation, nous le retrouvons ou bien dans un lieu (la plage, le zoo, le bazar, la fromagerie...) concentré sur un objet particulier (une vague, une girafe) ou alors absorbé dans un problème de caractère général (les jeunes, le modèle politique idéal...). Ce qui à chaque fois l'anime, c'est une obsession presque compulsive à vouloir comprendre l'essence de la portion de réalité à laquelle il se trouve confronté et ses questionnements sont pour la plupart caractérisés par les oppositions binaires que nous avons évoquées plus haut. Dans le récit qui ouvre le volume, *Lettura di un'onda*, Palomar est à la plage et son problème est la démarcation entre la partie et la totalité. Il regarde la mer et les vagues, mais ce qui le motive n'est pas la simple contemplation, « *non sono le "onde" che lui intende guardare, ma un'onda singola e basta : volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso* » (RR, II, 875). Il essaie donc de limiter son champ d'observation, mais la tâche se révèle impossible, puisque

lo spazio preso in esame si ribalta e nello stesso tempo si schiaccia. Comunque il signor Palomar non si perde d'animo e a ogni momento crede d'esser riuscito a vedere tutto quel che poteva vedere dal suo punto d'osservazione, ma poi salta fuori sempre qualcosa di cui non aveva tenuto conto. Se non fosse per questa sua impazienza di raggiungere un risultato completo e definitivo della sua operazione visiva, il guardare le onde sarebbe per lui un esercizio molto riposante e potrebbe salvarlo dalla nevrastenia, dall'infarto e dall'ulcera gastrica. E forse potrebbe essere la chiave per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice (*Ibid.*, 877-78).

¹⁶ I. Calvino, «Lo sguardo di Palomar », interview parue dans les pages d'*Il Mattino* le 8 janvier 1984. Cfr. Idem, *Sono nato in America*, op. cit., p. 563.

Le même problème se présente dans *Il prato infinito*, où Palomar veut déterminer les limites exactes de la pelouse devant sa maison et se rend compte qu'une tâche en apparence très simple est en fait extrêmement complexe :

Ma contare i fili d'erba è inutile, non s'arriverà mai a saperne il numero. Un prato non ha confini netti, c'è un orlo dove l'erba cessa di crescere ma ancora qualche filo sparso ne spunta più in là, poi una zolla verde fitta, poi una striscia più rada: fanno ancora parte del prato o no? Altrove il sottobosco entra nel prato: non si può dire cos'è prato e cos'è cespuglio (*Ibid.*, 899).

A la fin, Palomar ne pense plus à la pelouse mais à sa manière de voir et il se dit que, lorsque l'on affirme voir une pelouse, en réalité, ce que l'on voit, c'est un brin d'herbe plus un autre brin d'herbe et puis un autre encore. Il se retrouve ainsi à appliquer ce même genre de pensées à l'univers :

L'universo come cosmo regolare e ordinato o come proliferazione caotica. L'universo forse finito ma innumerabile, instabile nei suoi confini, che apre entro di sé altri universi. L'universo, insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insieme di insiemi... (*Ibid.*, 900).

Le dualisme conflictuel entre la partie et le tout se transforme ici dans l'opposition entre ordre et désordre, un problème qui se représente dans *L'ordine degli squamati*. Dans ce cas, Palomar se trouve à Paris au Jardins des Plantes où il observe les reptiles qui le fascinent toujours et en regardant toutes ces formes animales enfermées chacune dans une cage vitrée, il commence à penser à la vie « *comme uno spreco di forme senza stile e senza piano* » (*Ibid.*, 946). Il voit toutes ces formes étranges, des serpents, des iguanes, des lézards, conservées chacune dans sa cage avec un degré spécifique de température et d'humidité, et d'un coup son plaisir à regarder les reptiles se transforme en une pensée beaucoup moins plaisante :

Dunque ogni esemplare di questo bestiario antidiluviano è tenuto in vita artificialmente, quasi fosse un'ipotesi della mente, un prodotto dell'immaginazione, una costruzione del linguaggio, un'argomentazione paradossale intesa a dimostrare che il solo mondo vero è il nostro... (*Ibid.*, 947).

L'alternative entre ordre et désordre se pose d'une manière encore plus nette dans *La pantofola spaiata*. Cette fois, de retour d'un voyage en Orient, Palomar

s'aperçoit avoir acheté une paire de pantoufles dont l'une est d'une pointure différente de l'autre. Il se demande alors si ces deux pantoufles dépareillées constituent le début d'un désordre dans l'univers, car un autre paire dépareillée serait restée dans le tas de pantoufles exposées dans le bazar du vendeur, ou si, par contre, son malheureux achat va rétablir un ordre, venant rééquilibrer une erreur commise précédemment. L'image qui s'ensuit est splendide, celle où Palomar se voit reflété, comme dans un miroir, dans la personne située à l'autre bout de la terre et ayant, comme lui, deux pantoufles dépareillées. Le fil qui le relie à cette personne est tellement fort qu'il décide, par solidarité, de les porter également, même si cela l'obligera à marcher en boitant.

L'anxiété épistémologique et cognitive de Palomar se manifeste aussi dans l'effort de comprendre le rapport existant entre les signes ou les mots et les choses. *Il museo dei formaggi*, contenu dans la section *Palomar fa la spesa*, dédiée aux magasins d'alimentation de Paris, est à cet égard exemplaire. Cette section, affirme Calvino, est le cœur du livre et correspond « *a uno dei temi a cui tengo di più e che potrei definire "le basi materiali dell'esistenza"* » (RR, II, 1404). À l'intérieur d'une boutique de spécialités fromagères, Palomar est émerveillé par la multiplicité des types de fromages et par les noms plutôt imaginatifs qui les définissent. Il est attiré par le désir de connaître la spécificité de chaque qualité, mais au fond, ce qu'il voudrait le plus, c'est la possibilité d'établir « *la semplicità d'un rapporto fisico diretto tra uomo e formaggio* » (RR, II, 934). Ce rapport direct se révèle toutefois impossible, car le magasin est une encyclopédie, un dictionnaire des fromages et il n'arrive même pas à imaginer selon quels critères on pourrait les classer. À la place des fromages, il voit « *nomi di formaggi, concetti di formaggi, significati di formaggi, storie di formaggi, contesti di formaggi, psicologie di formaggi* » (*Ibidem*). Quand c'est son tour d'être servi, il ne sait plus quoi choisir et devant la jeune vendeuse « *balbetta; ripiega sul più ovvio, sul più banale, sul più pubblicizzato, come se gli automatismi della civiltà di massa non aspettassero che quel suo momento di incertezza per riaffermarlo in loro balia* » (*Ibid.*, 936).

Nous retrouvons une version différente du même problème dans *Serpenti e teschi*, un récit où Palomar se trouve au Mexique et visite les ruines toltèques de Tula accompagné d'un ami mexicain. L'ami s'arrête devant chaque pierre et la transforme en récit cosmique, en allégorie, en réflexion morale, faisant preuve d'une éloquence herméneutique extraordinaire. Mais dans le même temps, un groupe d'écoliers visite le site archéologique avec leur instituteur et Palomar s'aperçoit que, devant les mêmes pierres, l'instituteur termine la description en disant « *no se sabe lo que quiere decir* ». D'un côté, une interprétation qui ne termine jamais et qui se prolonge dans de longues histoires, de l'autre une incertitude radicale quant au sens que l'on peut donner à des pierres très anciennes sur lesquelles sont inscrits des signes et des figures. Palomar éprouve du respect pour les deux attitudes, car il voit que le refus de l'instituteur à se prononcer n'est pas dû à l'ignorance ou à la superficialité, mais à une méthodologie scientifique et pédagogique qui consiste à ne pas se lancer dans des interprétations lorsque leur validité n'est pas sûre. Dans un cas comme dans l'autre, Palomar sait toutefois que l'on ne peut pas s'abstenir du besoin de « *tradurre, di passare da un linguaggio all'altro, da figure concrete a parole astratte, da simboli astratti a esperienze concrete, di tessere e ritessere una rete di analogie* » ; Palomar sait que « *Non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare* » (*Ibid.*, 956-57).

Dans toutes ses démarches cognitives, indépendamment de la méthode employée, Palomar n'arrive jamais à obtenir des résultats définitifs, il est constamment dévoré par une incertitude profonde quant à la validité de ses connaissances, mais les doutes qui occupent son esprit ne font pour autant pas de lui un adepte du scepticisme. Le vrai sceptique en effet croit que toute forme de connaissance n'est qu'illusion et cette "certitude" est suffisante pour tranquilliser son âme. Mais cela n'est pas le cas de Palomar, car lui veut savoir, il n'arrête pas de chercher et la conscience de son ignorance le fait souffrir :

Della conoscenza mitica degli astri capta solo qualche stanco barlume; della conoscenza scientifica, gli echi divulgati dai giornali (o, potremmo aggiungere dalla televisione); di ciò che sa diffida; ciò che ignora tiene il suo animo in sospenso. Soverchiato, insicuro, s'innervosisce sulle mappe celesti

comme su orari ferroviari scartabellati in cerca d'una coincidenza (*La contemplazione delle stelle, Ibid.*, 912).

L'incertitude qui demeure dans son esprit le porte d'ailleurs à se sentir toujours mal à l'aise dans les situations sociales où tout le monde prétend donner des explications sur la réalité et émettre des jugements. Lorsqu'il se trouve avec des gens, Palomar a pris l'habitude de se mordre la langue trois fois avant de parler et cela le conduit à rester parfois des semaines entières sans prononcer un mot :

« Ogni volta che mi mordo la lingua, devo pensare non solo a quel che sto per dire o non dire, ma a tutto ciò che se io dico o non dico sarà detto o non detto da me o dagli altri. Formulato questo pensiero, si morde la lingua e resta in silenzio » (*Ibid.*, 961).

Après tous ses efforts et ses échecs, Palomar décide de s'engager dans une dernière tentative, il va essayer maintenant de faire apparaître les choses par elles-mêmes, de faire en sorte que le sens de la chose soit la chose en soi et rien d'autre, en mettant entre parenthèses toute la stratification de significations qui l'enveloppent et qui cachent sa vérité. Pour réaliser cela, Palomar doit réussir à suspendre sa propre vision subjective, mais l'opération n'est pas facile :

Come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io ? Di chi sono gli occhi che guardano ? [...] E lui, detto anche « io », cioè il signor Palomar ? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo ? Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar ? (*Il mondo guarda il mondo, Ibid.*, 969)

En méditant sur cet aspect du problème, Palomar arrive donc à la conclusion que son JE, sa conscience, est un miroir dans lequel se reflète l'univers et que « *non possiamo conoscere nulla d'esterno a noi scavalcando noi stessi, [...]* l'universo è lo specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere in noi ». (*L'universo come specchio, Ibid.*, 974) Dorénavant, tous ses efforts seront dédiés à la connaissance de soi-même, à explorer sa propre « *geografia interiore* » (*Ibidem*). Mais même à travers ces explorations à l'intérieur de lui-même, il s'aperçoit que rien ne change et que, lorsqu'il sort de ses méditations, le monde a conservé toutes les stratifications qu'il s'agissait de

suspendre. En restant en vie, en restant dans le processus de la vie, en outre, il suffit du moindre geste pour que tout le sens change, car « *la vita di una persona consiste in un'insieme di avvenimenti di cui l'ultimo potrebbe anche cambiare il senso di tutto l'insieme* » (*Come imparare a esser morto, Ibid., 977*). Tant qu'il restera en vie, le sens de sa géographie intérieure, et donc de l'univers, en tant que miroir, ne pourra pas être établi de manière définitive, mais sera toujours mouvant et instable. C'est ainsi que Palomar essaye d'apprendre à être mort, pour voir comment le monde procède sans lui. Le livre se conclut avec la dernière réflexion de Palomar – un passage qui figure parmi les plus cités de l'œuvre de Calvino – qui signe aussi sa mort effective :

Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, – pensa Palomar, – e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine. Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore (*Ibid., 979*).

Or, tandis qu'un livre comme *Se una notte d'inverno un viaggiatore* constitue un texte qui, en quelque sorte, empêche un travail "interprétatif" car il s'agit d'une machine littéraire contenant tout et son contraire, dont le sens réside dans sa structure et que, comme un moteur, on peut démonter pour voir comment il fonctionne, mais que l'on ne peut pas interpréter, avec *Palomar* nous sommes par contre obligés, poussés, à faire un effort d'interprétation. Il est en effet impossible de ne pas se poser la question de savoir ce que peut vouloir dire l'échec épistémologique du personnage et ce que peut vouloir dire sa mort. Une interprétation qui nous semble difficile à accepter serait celle qui ferait de Palomar un héros du relativisme, comme celle proposée par exemple par Aldo Rovatti, promoteur avec Gianni Vattimo du courant philosophique connu sous le nom de "pensée faible". Le JE flottant de Palomar serait l'expression, selon Rovatti, de celui qui est capable d'accepter l'instable comme vraie et authentique réalité du monde et de l'existence :

L'io nuotante di Palomar non solo non raggiungerà la spada del sole, ma avrà sempre qualcosa da non raggiungere, una direzione possibile non prefigurata. Esso, però, indica un movimento e un equilibrio ; il mantenersi del soggetto in una posizione tale che nessuna posizione sia più modello per

le autre¹⁷.

S'il nous semble difficile de faire de Calvino un relativiste ou un nominaliste convaincu, il n'en est pas moins certain qu'une lecture univoque de *Palomar* n'est pas évidente. Son échec épistémologique a-t-il le sens d'un parcours tragique et sa mort signifie-t-elle le silence, le mutisme et l'impossibilité de toute forme de connaissance ? Ou alors s'agit-il d'une mise en scène narrative, où l'échec serait une parodie de l'idée de la chose en soi et de la phénoménologie husserlienne prétendant atteindre le monde tel qu'il est à travers une époque généralisée que suspend la conscience et tout type de pré-compréhension ?

Calvino n'était pas assez naïf pour ignorer que toute forme de connaissance, toute cartographie, est forcément une sélection, une réduction du réel et que le désir de reproduire le tout de la réalité dans un schéma ou une carte cognitive rencontre en chemin des paradoxes insolubles : d'abord le fait que le regard neutre ou pur n'existe pas, ensuite le fait que, même en supposant être à même de reproduire exactement la réalité, cette reproduction serait absolument inutile. Grand lecteur et admirateur de Borges, Calvino avait sûrement lu et réfléchi autour de ce splendide passage que Borges attribue, fictivement, à un auteur espagnol du XVI^e siècle, un certain Suarez Miranda, et qui traite justement d'une carte à l'échelle 1/ 1 et donc absolument parfaite :

En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, survivent des vestiges très abîmés de la Carte, habités par Des Animaux et des Mendiants. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques.

Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*¹⁸

¹⁷ A. Rovatti, « Narrare un soggetto. Nota su *Palomar* di Italo Calvino », dans *Aut-Aut*, 201, 1984, p. 35.

¹⁸ J. L. Borges, « De la rigueur de la science », *L'Auteur, Œuvres complètes*, t. II, [éd. Par Jean

Ainsi donc, pour essayer de mieux comprendre la nature du problème posé par Calvino-Palomar, nous allons examiner les *Lezioni americane*, le texte où Calvino dépose sa vision générale sur le sens de son œuvre et l'activité littéraire.

3. La leçon de *Lezioni americane*

Il serait bien évidemment illusoire de croire que dans les *Lezioni americane* nous pourrions trouver des réponses précises et univoques aux questions laissées ouvertes dans la section précédente. Et cela surtout à cause de la nature du problème qui, concernant les possibilités, le statut du savoir et de la connaissance, ainsi que les processus épistémologiques, sociaux, institutionnels et politiques qui définissent ce qui est vérité scientifique et ce qui ne l'est pas, renvoie à une série de questions tellement vastes et profondes qu'elles ne pourront jamais être résolues de manière définitive. En voulant aborder ce genre de questions, même à un niveau superficiel et en nous limitant au débat contemporain, nous serions en effet obligé de faire référence à des thématiques et à des auteurs – qui étaient d'ailleurs présents dans la réflexion de Calvino – qui nous conduiraient vraiment très loin. Nous viennent immédiatement à l'esprit, juste pour évoquer l'immensité du problème, le nom de Foucault et ses travaux fondamentaux sur l'archéologie du savoir, celui de Bruno Latour en ce qui concerne la sociologie de la science, le thème de la techno-science, le principe d'indétermination en physique (Heisenberg), le théorème d'incomplétude en mathématique (Gödel) et sa relation avec la théorie holistique de Duhem, le débat épistémologique sur le critère de vérité et le probabilisme, à travers des auteurs comme Popper, Lakatos ou l'anarchisme de Feyerabend (débat auquel Calvino était particulièrement attentif), les travaux de Ilya Prigogine sur les processus chimiques et biologiques d'entropie et négentropie, et en particulier l'essai *La Nouvelle Alliance*, écrit avec Isabelle Stengers, sur l'interaction entre sciences de la nature et sciences humaines, qui avait énormément fasciné Calvino et auquel il dédie d'ailleurs un superbe article de présentation publié en 1980 à l'occasion de la traduction italienne.

Pierre Bernès], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 57.

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, Calvino était non seulement passionné mais aussi imprégné de culture scientifique, et donc les auteurs et les thématiques que nous venons d'énumérer sommairement appartenaient à son horizon intellectuel et occupaient une place centrale dans sa réflexion. Il a toujours conçu la littérature comme une pratique de connaissance, ni inférieure ni supérieure aux autres pratiques du savoir scientifique, et le Palomar-Calvino qui doute, qui est toujours incertain quant aux possibilités du connaître, plus que nous dire que toute recherche est donc inutile, nous dit – probablement – que certains présupposés sont faux, que la méthode de Palomar est erronée. Palomar nous enseigne, en quelque sorte, à ne pas être, à ne pas faire comme Palomar. C'est l'enseignement qu'il nous semble pouvoir tirer de *Lezioni americane*, un texte que Calvino n'a pas pu compléter entièrement, mais qui, pour les parties publiés après sa mort, a une forme assez définitive et qui s'ouvre en disant : « *La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici* » (S, I, 630).

Les *Lezioni americane* sont notamment un volume qui réunit une série de conférences que Calvino aurait dû tenir au cours de l'année académique 1985-86 aux États-Unis dans le contexte de *Norton Lectures of poetry* à l'université de Harvard. Comme Esther Calvino le rappelle en introduisant le volume publié posthume en 1988, les Norton Lectures avaient été inaugurées en 1926 et confiées, au fil du temps, à des figures comme T. S. Eliot, Igor Stravinskij, Borges, Nortop Frye, Octavio Paz, et Calvino était le premier écrivain italien à être invité. Le terme anglais "poetry" indique toute forme de communication poétique (littéraire, musicale, figurative) et le thème est totalement libre, ce qui pour Calvino constituait une source d'énorme inquiétude, habitué comme il l'était à se fixer de contraintes au moment d'écrire. Esther Calvino raconte, en effet, que le choix du thème et l'importance de ce cycle de conférences devinrent pour Calvino une véritable obsession et que la genèse du texte fut extrêmement laborieuse. Le titre du volume a été choisi par Esther Calvino, qui motive la décision en raison du fait que l'ami Pietro Citati, qui passait presque tous les jours pour lui rendre visite, se renseignait sur l'avancement de ces "lezioni americane"

auxquelles Calvino dédiait autant d'énergie et que les deux amis passaient toute la matinée en discutant sur ce que Citati continuait à appeler "lezioni". Calvino n'avait pas donné de titre à l'ensemble des conférences, mais il s'y référait souvent en utilisant l'expression de "proposte per il nuovo millennio". Des six conférences prévues, Calvino en avait terminé cinq et le volume dont on dispose aujourd'hui réunit, outre ces cinq textes, une partie ajoutée en appendice et intitulée *Cominciare e finire* qui a été récupérée par Mario Barenghi dans les notes de Calvino et qui contient une sélection du travail préparatoire. De la sixième conférence, on ne connaît que le titre qui aurait dû être "consistance".

Les titres de conférences sont importants car ils indiquent des "valeurs" de la littérature que Calvino aurait voulu transmettre au nouveau millénaire, mais également importante est la connexion qui relie les notions ou les concepts qui titrent chacune d'elles et qui sont, dans l'ordre, *Légereté, Rapidité, Exactitude, Visibilité, Multiplicité* et – titre de celle qui aurait dû être la dernière conférence – *Consistance*. En réalité ces notions ont été choisies par Calvino aussi pour jouer sur la figure de l'oxymore, et donc les "valeurs" auxquelles il pense sont aussi les contraires de ce que les différentes notions expriment, dans un schéma discursif qui fait agir des couples d'opposés selon une dynamique qui caractérise toute son œuvre. Dans les notes préparatoires aux conférences, et dont Mario Barenghi offre un bon aperçu dans l'appareil critique qui accompagne les deux volumes d'essai, nous lisons en effet : « 1) *stile come modello universale vs stile come singolarità individuale*; 2) *il tutto vs la parte*; 3) *gli altri vs l'io*; 4) *disordine vs ordine*; 5) *Mercurio vs Vulcano*; 6) *compatto vs fluido* », et encore, avec une référence spécifique aux titres de *Lezioni*, « *la leggerezza è concepibile solo in contrasto col suo contrario* » (*S*, II, 2957-85).

Le schéma basé sur le jeu des oppositions est surtout présent, en effet, dans les deux premières leçons, où Calvino précise que l'indication de ces "valeurs" ne prétend pas exclure les valeurs contraires. C'est ce qu'il tient à clarifier dès le début, dans le premier texte dédié à la légèreté : « *Dedicherò la prima conferenza all'opposizione leggerezza-peso, e sosterrò le ragioni della leggerezza. Questo*

non vuol dire che io consideri le ragioni del peso meno valide, ma solo che sulla leggerezza penso d'aver più cose da dire » (S, I, 631). Une idée qu'il répète, encore plus clairement, dans la leçon consacrée à la rapidité :

Ogni valore che scelgo come tema delle mie conferenze, l'ho detto in principio, non pretende d'escludere il valore contrario: come nel mio elogio della leggerezza era implicito il mio rispetto per il peso, così questa apologia della rapidità non pretende di negare i piaceri dell'indugio (Ibid., 668).

Ce schéma, construit autour de concepts opposés mais complémentaires, s'atténue à partir de la troisième leçon, et cela est particulièrement évident dans le cas de la valeur exactitude, dont le contraire n'a rien de positif mais est uniquement un défaut.

La structure discursive des cinq leçons est généralement constituée par trois éléments qui, différemment disposés dans la logique du discours, sont toutefois constants : une déclaration de poétique où Calvino défend la valeur indiquée dans le titre, la référence à une liste de figures de la littérature mondiale et d'œuvres qui selon l'auteur ont réalisé cette valeur, et une troisième étape où la réflexion s'interroge sur les possibles destins de la littérature et de la lecture. Dans un remarquable essai qu'il dédie aux *Lezioni americane*, Asor Rosa¹⁹ observe très pertinemment que pour indiquer les valeurs esthétiques qu'il considère comme fondamentales pour la littérature, Calvino utilise des notions qui sont de nature assez particulière, car elles renvoient à des qualités physiques, matérielles, généralement utilisées pour se référer à des corps dans l'espace. Seule la valeur de l'exactitude, dans la mesure où elle renvoie à des aspects plus formels de la construction littéraire, est peut-être exclue de cette vision "corporelle". Mais dans la leçon qu'il dédie à cette valeur, Calvino lui-même admet que, malgré ses intentions initiales, la direction prise par son discours est autre de celle prévue et que, plutôt que d'exactitude, il s'est retrouvé à parler d'infini et de modèles cosmologiques, et donc de quelque chose qui a toujours à voir avec le physique. Asor Rosa a selon nous tout à fait raison de dire que l'utilisation de ces notions

¹⁹ A. Asor Rosa, « *Lezioni americane di Italo Calvino* » dans *Letteratura Italiana. Le Opere*, vol. IV.II, Turin, Einaudi, 1995, p. 953-96.

liées à la matière et aux corps n'a pas un sens purement métaphorique, car lorsqu'il parle de littérature, Calvino parle en même temps de la langue de l'écriture, laquelle a une texture et doit, comme un organisme de la nature, être décrite avec des termes physiques.

En essayant de voir de plus près ce que ces valeurs représentent pour Calvino, l'ordre dans lequel les notions apparaissent a indéniablement un sens. La leçon sur la légèreté est non seulement la première mais aussi la plus longue et celle qui commence, à la différence des autres, par des considérations à caractère personnel et autobiographique. Calvino affirme, en effet, qu'au-delà des différentes perspectives suivies durant sa carrière, l'effort majeur a été consacré au fait d'enlever du "poids" au langage et à la structure de ses récits :

Dopo quarant'anni che scrivo fiction, dopo aver esplorato varie strade e compiuto esperimenti diversi, è venuta l'ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro; proporrei questa: la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e del linguaggio (*Ibid.*, 631).

La légèreté dont parle Calvino n'a rien à voir, bien entendu, avec la superficialité ou avec une vision faible de la pensée, et défendre sa valeur ne signifie pas non plus négliger le poids, la matérialité et l'épaisseur des choses du monde et de la vie. En réalité, affirme-t-il, deux grandes tendances opposées mais également fondamentales ont dominé dans la littérature à travers les siècles :

Possiamo dire che due vocazioni opposte si contendono il campo della letteratura attraverso i secoli: l'una tende a fare del linguaggio un elemento senza peso, che aleggia sopra le cose come una nube, o meglio un pulviscolo sottile, o meglio ancora come un campo di impulsi magnetici; l'altra tende a comunicare al linguaggio il peso, lo spessore, la concretezza delle cose, dei corpi, delle sensazioni (*Ibid.*, 642).

La légèreté est pour Calvino une manière de faire face à la pesanteur, à l'inertie, à l'opacité et à la pétrification du monde. La figure et le héros qui synthétise la valeur de la légèreté ainsi appréhendée est Persée avec ses pieds ailés, dont la vraie force ne réside pas dans le fait d'avoir vaincu et tué la Méduse,

mais dans la décision de garder sa tête dans un sac, de la porter toujours avec lui pour se souvenir que le monde est habité aussi par des monstres : « *E' sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello* » (*Ibid.*, 633).

Calvino poursuit son discours en distinguant plusieurs formes de légèreté, laquelle peut se réaliser selon des modalités différentes, parfois à travers « *un alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale come senza peso, fino ad assumere la stessa rarefatta consistenza* », parfois à travers la « *narrazione di un ragionamento o d'un processo psicologico in cui agiscono elementi sottili o impercettibili, o qualunque descrizione che comporti un alto grado d'astrazione* », et parfois encore à travers « *un'immagine figurale di leggerezza che assume un valore emblematico* » (*Ibid.*, 643-44). En partant de l'antiquité classique pour arriver à l'époque moderne, il se réfère à un vaste répertoire d'auteurs dont le rapprochement pourrait paraître surprenant: Lucrèce, Ovide, Boccaccio, Cavalcanti, Arioste, Shakespeare, Swift, Emily Dickinson, Henry James, Kundera, le personnage du Cyrano de Bergerac, du baron de Münchhausen ou du Quichotte. Dans les références littéraires qu'il relie à la "valeur" légèreté, trouve sa place aussi Leopardi, car « *il miracolo di Leopardi è stato di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare* » (*Ibid.*, 652).

En défendant les "raisons" de la légèreté, Calvino fait référence aussi à la science contemporaine, laquelle semble démontrer que le monde est régi par des entités subtiles et légères (les molécules d'ADN, les connexions synaptiques entre neurones, les quarks, les neutrinos errant dans l'atmosphère), et l'imaginaire philosophique contenu dans le *De Rerum Natura* de Lucrèce devient ainsi d'une extrême actualité. A cela s'ajoute l'informatique, et là encore, observe Calvino, nous pouvons constater que si la pesanteur de l'hardware est la condition fondamentale, c'est toutefois la légèreté du software qui commande et qui fait évoluer nos systèmes productifs et communicationnels. Or, ces passages sont

souvent utilisés pour accréditer une lecture postmoderniste de Calvino, en lui attribuant une vision idyllique de la technique comparable à celle de McLuhan, qui à travers la révolution électronique imaginait une sorte d'Éden où l'humanité aurait pu librement cueillir les fruits du savoir de la même manière que nos ancêtres préhistoriques cueillaient les produits de la terre. Nous ne partageons pas cette lecture et, tout en sachant que le jeu de citations et le travail de l'interprétation relève, en partie, de ce que nous voulons ou désirons trouver dans un texte, il nous semble que le sens de cette leçon est à chercher dans les dernières pages. Calvino confirme ici une idée constante dans son œuvre, c'est-à-dire la conviction que la littérature est une pratique cognitive qui accomplit une fonction existentielle. La recherche de la légèreté, comme fondamentale réaction à la dureté de la vie, est donc à considérer dans la dimension générale de l'existence et il faut la considérer au niveau élargi de l'anthropologie, de l'ethnologie et de la mythologie. La recherche de la légèreté en littérature répond à un besoin et à une instance enracinée dans l'esprit de l'humanité :

Alla precarietà dell'esistenza della tribù, – siccità, malattie, influssi maligni – lo sciamano rispondeva annullando il peso del suo corpo, trasportandosi in volo in un altro mondo, in un altro livello di percezione, dove poteva trovare le forze per modificare la realtà. In secoli e civiltà più vicini a noi, nei villaggi dove la donna sopportava il peso più grave d'una vita di costrizioni, le streghe volavano di notte sui manici delle scope e anche sui veicoli più leggeri come spighe o fili di paglia. Prima di essere codificate dagli inquisitori queste visioni hanno fatto parte dell'immaginario popolare, o diciamo pure del vissuto. Credo che sia una costante antropologica questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta. E questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua (*Ibid.*, 653-4).

La rationalité contenue dans toute opération littéraire est à chercher dans les besoins anthropologiques à lesquelles elle correspond et c'est dans ce sens que la légèreté est, selon Calvino, une valeur. Elle n'est pas, comme on le voudrait, l'équivalent spéculaire d'une réalité devenue fluide et légère, mais bien au contraire une manière de réagir et de répondre aux monstres que le monde contient et qu'il continuera à contenir.

Après la légèreté, la deuxième valeur esthétique par ordre d'importance décroissante est la rapidité. Mais de manière encore plus nette que par rapport à la

légèreté, Calvino spécifie qu'il ne s'agit pas de considérer la rapidité comme une valeur en soi, car « *il tempo narrativo può anche essere ritardante, o ciclico, o immobile* » et que, de toute manière, « *il racconto è un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo* » (*Ibid.*, 660). La rapidité dont il s'agit n'a pas un rapport avec la vitesse et si malgré tout on veut l'entendre dans ce sens il faut savoir que c'est de "vitesse mentale" que l'on parle et que celle-ci, précise Calvino, « *non può essere misurata* » (*Ibid.*, 668). La défense de cette valeur est principalement mise en relation avec sa prédilection pour les histoires courtes et pour un rythme narratif intense qui peut toutefois se réaliser aussi avec une écriture faite de divagations et digressions comme c'est le cas, par exemple, pour Laurence Sterne. Même dans cette deuxième leçon, les références littéraires sont multiples et traversent les siècles. La leçon se concentre par la suite sur la double figure de Saturne/Mercure et Calvino admet avoir en lui, sans trop l'aimer, cette nature saturnine tendant à l'introspection, à l'enfermement et au mécontentement pour le monde tel qui l'est, et que la forte attraction qu'il ressent pour Mercure, pour sa nature aérienne et mobile, exprime beaucoup plus une aspiration, un vouloir être : « *sono un saturnino che sogna d'essere mercuriale, e tutto ciò che scrivo risente di queste due spinte* » (*Ibid.*, 674). Mais Calvino dépasse cette opposition à l'apparence inconciliable en faisant intervenir la figure de Héphestos-Volcan qui est présentée comme complémentaire à celle de Hermès-Mercure. Sans la patience et le travail de Volcan dans sa forge, affirme-t-il, la rapidité et l'errance de Mercure n'auraient aucun sens et ses actions se perdraient dans la fugacité et l'éphémère. Le travail de l'écrivain consiste à fusionner une double temporalité, la temporalité de Mercure et celle de Volcan, et le produit de son activité doit être :

un messaggio d'immediatezza ottenuto a forza d'aggiustamenti pazienti e meticolosi ; un'intuizione istantanea che appena formulata assume la definitività di ciò che non poteva essere altrimenti ; ma anche il tempo che scorre senza altro intento che lasciare che i sentimenti e i pensieri si sedimentino, maturino, si distacchino da ogni impazienza e da ogni contingenza effimera (*Ibid.*, 676).

Les deux figures mythiques de Mercure et de Volcan reproposent, en effet, la dichotomie que dans *Il castello dei destini incrociati* Calvino avait représentée avec San Girolamo (l'ermite) et San Giorgio (le guerrier), mais si dans le cas du roman nous avons eu l'impression que les deux figures apparaissaient un peu trop comme des stéréotypes anthropologiques, ici leur relation symbolique avec la réalité sociale nous semble, par contre, absolument claire. Au même moment où il fait l'éloge de la rapidité, Calvino lui-même nous rappelle, en effet, que jamais autant qu'aujourd'hui, dans l'époque de la simultanéité informatique où rien ne se dépose et ne se sédimente, il n'a été aussi nécessaire d'opposer à la temporalité de l'éphémère de Mercure, la temporalité du durable de Volcan :

in un'epoca in cui altri media velocissimi e di estesissimo raggio trionfano, e rischiano di appiattare ogni comunicazione in una crosta uniforme e omogenea, la funzione della letteratura è la comunicazione tra ciò che è diverso in quanto è diverso, non ottundendone bensì esaltandone la differenza, secondo la vocazione propria del linguaggio scritto (*Ibid.*, 668).

Comme nous l'avons déjà annoncé, dans la troisième leçon consacrée à l'exactitude, la dialectique entre valeurs opposées mais complémentaires est abandonnée. Le discours se présente maintenant comme une sorte d'apologie au nom d'une valeur qui serait en train de disparaître. En dépit de son pessimisme existentiel, Calvino a toujours refusé les visions apocalyptiques, et encore plus le refuge nostalgique dans un passé qui seulement dans l'imagination peut apparaître comme meilleur du présent. Mais il est toutefois indéniable que dans cette leçon sur l'exactitude et aussi dans la suivante sur la visibilité, il met l'accent sur la profonde césure qui est en train de se produire dans l'histoire de l'humanité et sur les risques qui pèsent sur son futur. Le ton et les termes utilisés pour caractériser le contexte social sont particulièrement durs (*peste, pestilenza, epidemia, spazzatura*) et on perçoit une vraie crainte dans son discours. Cela est très significatif, surtout si l'on considère le fait que parmi les éventuelles critiques qui pourraient lui être adressées, il faut sûrement exclure celle d'avoir eu une attitude de refus élitiste face à la culture de masse ou de ne pas avoir manifesté une curiosité, un intérêt et même une fascination réels par rapport aux innovations technologiques et scientifiques.

La leçon s'ouvre avec une brève introduction où il définit ce que signifie pour lui la notion d'exactitude, qu'il caractérise en trois points: «1) *Un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato*; 2) *l'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili [...]*; 3) *un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione* » (*Ibid.*, 677). Mais tout suite après il poursuit avec un long paragraphe, qu'il nous semble utile de reproduire intégralement, où il expose une vision vraiment catastrophique de la réalité sociale :

Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze. [...] Vorrei aggiungere che non è soltanto il linguaggio che mi sembra colpito da questa peste. Anche le immagini, per esempio. Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi: immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola d'immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria: ma non si dissolve una sensazione d'estraneità e di disagio (*Ibid.*, 678-79).

Cette situation désastreuse ne concerne pas uniquement le langage ou les images, elle affecte aussi directement la vie des individus et l'histoire des peuples :

La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura (*Ibid.*, 679).

Contre cette situation de crise, contre la peste du langage et la dissolution entropique du monde, Calvino oppose une idée de littérature qui est peut-être, affirme-t-il, la seule forme de savoir en mesure de créer des anticorps, et cela dans la conviction, comme il le disait en introduisant les *Lezioni*, qu'il y a des choses que « *solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici* ». Nous reviendrons par la suite sur cette idée "forte" de littérature et continuons pour l'instant à suivre le

discours de Calvino à travers les valeurs littéraires qu'il pense pouvoir transmettre à ce qui était pour lui le millénaire à venir. En continuant son discours sur la valeur de l'exactitude, il essaye de reprendre le schéma des oppositions complémentaires et il fait encore appel à Leopardi dans la tentative de montrer que même les notions de vague et d'infini de la poésie leopoldienne peuvent être intégrées dans la valeur de l'exactitude. Les références littéraires continuent à travers Leonardo da Vinci, Musil, Valéry, l'idée de Barthes d'une *Mathesis singularis* comme science de l'unique et de l'irrépétibile, et aussi son propre roman *Le città invisibili*, le livre, dit-il, « *in cui credo d'aver detto più cose* » (*Ibid.*, 689). L'impression, en réalité, est que Calvino cherche à contenir en un seul concept le déterminé et l'indéterminé, le singulier et le multiple, sans y réussir vraiment, peut-être aussi parce que, parmi les cinq valeurs des *Lezioni*, l'exactitude est la notion qui évoque le moins des qualités sensibles, "esthétiques". Dans cette aspiration à l'exactitude, Calvino reconnaît d'ailleurs une tension irrésolue entre le modèle géométrique, construit à travers une rationalité incorporelle qui conjoint le tout avec des lignes et des points, et la description de la chose singulière qui dans son unicité ne peut être assimilée à rien d'autre qu'à elle-même. Et pourtant, il nous semble que la solution de ce "conflit", en dépassant le concept d'exactitude, se trouve dans un passage de cette même leçon. Dans ce passage, où transparaît la lecture de Prigogine et peut-être de Wittgenstein, Calvino définit l'œuvre d'art comme une forme de vie, exactement comme nous avons essayé de le faire dans la première partie de notre travail en suivant justement les travaux de Wittgenstein et de Eagleton :

L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo. La poesia è la grande nemica del caso, pur essendo anch'essa figlia del caso e sapendo che il caso in ultima istanza avrà partita vinta. «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» [Mallarmé] (*Ibid.*, 687-88).

La leçon sur la visibilité répète le même cri d'alarme pour l'avenir de

l'humanité que celui que nous avons lu dans celle sur l'exactitude. Calvino précise en effet que:

Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini (*Ibid.*, 707).

La visibilité est donc une valeur liée à la faculté de "lire", une faculté qui permet que les « *immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, icastica* » (*Ibid.*, 708). C'est surtout en termes d'imagination qu'est traité le thème de la visibilité et Calvino affirme se reconnaître dans la double définition de Starobinski, qui distingue entre l'idée néoplatonicienne de l'imagination comme communication et fusion avec l'âme du monde, et l'imagination comme instrument de connaissance propre à la recherche scientifique. Il propose toutefois une troisième définition qui synthétise les deux : « *l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere* » (*Ibid.*, 706). Mais le vrai problème qui se pose aujourd'hui, dans une époque surchargée d'images, est comment activer, ou plutôt comment réactiver l'imagination. Face à ce problème, la littérature contemporaine, affirme Calvino, a fait entrevoir deux voies possibles : la première voie est celle proposée par le postmodernisme, qui consiste à recycler les images "usées" et provenant des médias de masse ou de la tradition pour favoriser le processus d'étrangéisation ; la deuxième voie est celle suivie par Samuel Beckett qui est proche du silence, « *fare il vuoto per ripartire da zero* » (*Ibid.*, 711).

Le problème reste toutefois ouvert, car dans la marée indifférenciée des images et des signes, et au-delà de ce que la littérature peut et veut proposer, à l'individu incombe la tâche de savoir différencier, de pouvoir "visualiser" ce qui est littérature et ce qui ne l'est pas, ce qui est copie et ce qui est authentique, et il doit aussi avoir le temps pour élaborer, pour "digérer" les contenus qui lui passent sous les yeux. De ce problème Calvino, est tout à conscient, comme nous pouvons le constater dans ce passage :

Mi resta da chiarire la parte che in questo golfo fantastico ha l'immaginario indiretto, ossia le immagini che ci vengono fornite dalla cultura, sia essa cultura di massa o altra forma di tradizione. Questa domanda ne porta con sé un'altra: ***quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare civiltà dell'immagine? Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate?*** Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura; la possibilità di dar forma a miti personali nasceva dal modo in cui i frammenti di questa memoria si combinavano tra loro in accostamenti inattesi e suggestivi. Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo (*Ibid.*, 707, nous soulignons).

Nous avons repris ce passage en entier non seulement en raison de la centralité du problème qu'il pose, mais aussi dans l'intention de le comparer à ce que Leroi-Gourhan écrivait vingt ans plus tôt dans *Le geste et la parole*:

Une minorité de plus en plus restreinte élaborera non seulement les programmes vitaux, politiques, administratifs, techniques, mais aussi les rations émotionnelles, les évasions épiques, l'image d'une vie devenue totalement figurative, car à la vie sociale réelle peut sans à-coup se substituer une vie sociale purement figurée. [...] Aujourd'hui déjà, la ration émotionnelle est constituée par des montages ethnographiques composés sur des existences mortes : Sioux, cannibales, flibustiers, qui forment le cadre de systèmes de relation pauvres et arbitraires. ***On peut se demander quel sera le niveau de réalité de ces images sommairement empaillées lorsque les créateurs sortiront de quatre générations de parents téléguidés dans leurs contacts audiovisuels avec un monde fictif***²⁰.

Il est en effet surprenant de constater l'étroite analogie existant entre ces deux passages. Le problème est posé pratiquement de la même manière, mais Leroi-Gourhan, outre qu'il met l'accent sur l'impressionnante multitude d'images préfabriquées qui frappent nos consciences, s'interroge sur leur source productive, sur le processus industriel et programmatique qui les sélectionne et les génère. Comme nous l'avons vu dans le tout premier chapitre, il ne s'agit pas de dénoncer, en répétant le discours de Horkheimer et Adorno, les industries culturelles, mais de réfléchir autour de principes et de catégories qui régissent non seulement la

²⁰ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 2 vol., Paris, Albin Michel, 1965, p. 203. Nous soulignons.

dynamique productive, mais aussi les modalités et les rythmes de conservation, c'est-à-dire de mémorisation, et d'obsolescence que ces mêmes industries déterminent. C'est le genre de problème que, différemment posé, nous avons rencontré dans *La poubelle agréée*, où il s'agissait justement de l'articulation entre conserver et jeter comme dynamique essentielle pour la construction de soi, une dynamique qui, bien entendu, dépend d'une série de facteurs qui sont sociaux outre qu'individuels. À bien voir, même l'intention profonde qui motive les *Lezioni americane* est celle de "conserver" et sauvegarder le bien "littérature" tout d'abord et puis des "valeurs" que Calvino juge indissociables de cette forme du savoir humain.

La série de ces valeurs est incomplète, et de la leçon sur la consistance qui était supposée compléter la liste et donner une majeure cohérence à l'ensemble nous savons seulement qu'elle aurait dû se baser sur le *Bartleby* de Melville. Il nous reste à examiner la leçon consacrée à la multiplicité, la "valeur" et la notion qui s'approche le plus des thématiques postmodernes. Bien que ce texte soit parmi les plus cités de Calvino, cette leçon est à notre avis la moins développée parmi les cinq et la plus faible d'un point de vue conceptuel. Le modèle de cette "qualité" est « *il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo* » (*Ibid.*, 717). En réalité, le terme d'encyclopédie ne s'adapte pas trop pour caractériser la valeur "multiplicité", car comme Calvino le précise:

Quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea d'una enciclopedia aperta, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo enciclopedia, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un circolo. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima (*Ibid.*, 726).

La leçon commence avec une longue citation de Gadda, puis, pour montrer à travers des exemples concrets cette idée de l'œuvre littéraire comme encyclopédie ouverte, Calvino rapproche des auteurs assez éloignés les uns des autres comme Musil, Proust, Flaubert, Joyce, Valéry, Borges, Perec... Le discours continue par la suite en utilisant la figure, pour nous aujourd'hui évidente et même banale, du réseau et du texte littéraire comme réseau de relations possibles. Ce qui

apparaît donc, c'est la notion d'hyper-roman et Calvino fait référence à ce qu'il a voulu réaliser dans certaines de ses œuvres comme *Il castello dei destini incrociati* et *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, en essayant de répondre à ce qu'il considère comme le vrai défi pour la littérature contemporaine: « *Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo* » (*Ibid.*, 723)

La leçon se termine avec le célèbre passage sur la dissolution du *self* et avec l'énonciation d'un rêve:

magari fosse possibile un'opera concepita al di là del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica... (*Ibid.*, 733).

Or, le rêve de Calvino s'est réalisé plusieurs fois dans l'histoire et nous sommes tous habités, dans nos esprits, par des figures humaines imaginaires, tels que Ulysse, Sinbad le marin, Shéhérazade, Icare ou Cendrillon, dont nous ne connaissons pas l'auteur-inventeur, et peu nous importe de le connaître. Il en existe aussi beaucoup d'autres, comme Quichotte, Robinson Crusoé, Sherlock Holmes, dont l'auteur est connu mais dont la plupart d'entre nous ignorent l'identité. Toutes ces figures se sont déposées dans la mémoire et l'imaginaire collectifs au point de devenir parfois plus "réels" que nos semblables en chair et en os que nous rencontrons dans la rue ou que les victimes anonymes qui meurent dans les conflits sanglants dont les médias nous font le récit. Avant de conclure, il nous semble pouvoir dire que si le rêve de Calvino était de pouvoir déposer des traces dans la mémoire collective et de jeter un pont, à travers ses écrits, entre *mondo scritto* et *mondo non scritto*, alors nous lui témoignons, avec ce travail, que son rêve a été réalisé.

Conclusions

La fin est dans le commencement, et cependant on continue.

Samuel Beckett, *Fin de partie* (1957)

Jamais autant que maintenant, nous ne sommes parvenu à sentir la profonde syntonie avec l'angoisse que Calvino avouait éprouver à l'heure d'ajouter le mot « fin » à un récit et son désir d'écrire une histoire qui ne se termine pas. Et pourtant nous savons, et au cours de ce travail nous l'avons maintes fois souligné, que c'est seulement la finitude de l'œuvre qui peut permettre l'ouverture, voire l'infinitude, de son interprétation et de sa lecture. L'œuvre totalement ouverte, l'encyclopédie comme rhizome infini, la cartographie absolue, ainsi que l'histoire qui contient toutes les histoires possibles, ne peuvent pas être réalisées : mais même en supposant que quelque chose de semblable puisse exister, ce serait absolument inutile.

Nous avons particulièrement insisté sur ce point au tout premier chapitre de ce travail, dans l'intention de mettre en évidence la faiblesse de certains mythes contemporains que l'avènement de l'informatique et des nouvelles technologies digitales avait fait surgir, en faisant imaginer un nouveau monde égalitaire et plein d'espoirs. Ces mythes, généralement intégrés dans la mouvance postmoderne, ont connu plusieurs versions et leur force évocatrice a agi dans différents champs du savoir et de la réflexion théorique. La fin de l'histoire, la société transparente, la

démocratie directe, l'horizontalité dans le processus de la production culturelle, la fin du rapport vertical entre auteur/lecteur ou producteur/consommateur, l'intelligence collective, la multitude, l'hyper-narration ouverte, toutes ces notions ne sont que des versions différentes du même mythe qui a désormais perdu beaucoup de son pouvoir et ne fonctionne plus en tant que puissant attracteur. Pour montrer que ce mythe se régit sur une erreur de fond nous avons fait appel, en particulier, à Umberto Eco et à Kant, dont nous reprenons ici les passages essentiels. L'idée d'un texte rhizomatique et infiniment ouvert contenant l'ensemble total de tout ce que l'humanité a pensé et élaboré n'est qu'un leurre, affirme Eco, mais l'image de ce qu'il définit comme *encyclopédie maximale* joue, toutefois, un rôle fondamental car elle nous sert en tant qu'« *idée régulatrice* » pour l'élaboration de plusieurs « *encyclopédies locales* ». Même si Eco ne le cite pas, nous avons cru voir dans ce discours une fidèle "traduction" de ce que Kant expose dans la partie de la *Critique de la raison pure* où il s'occupe des paralogismes et des illusions de la raison. L'idée de pouvoir atteindre l'unité systématique du savoir fait partie de ces illusions, que Kant décrit avec des expressions telles que "*focus imaginarius*" ou "*principium vagum*" et qui sont à inscrire dans les "défauts" de la raison. En anticipant Eco de quelques siècles, Kant observe, tout d'abord, que ces défauts sont irréductibles car, dans sa vie phénoménale, la raison humaine est toujours composée d'idées illusoire qui visent l'absolu : l'absolu du savoir, du beau, du bien, de l'amour. Elle est continuellement traversée par ce défaut de vouloir prolonger l'expérience en amont et en aval dans la série du temps, là où *de droit* elle ne pourrait pas aller, mais où *de fait* elle ne cesse de s'attarder. Mais Kant explique aussi qu'il s'agit d'un défaut nécessaire, puisque c'est à travers ces visées idéales, ces principes régulateurs, que l'humanité progresse dans sa soif de connaissance, de beauté ou de justice. Ce qui par contre serait un péché capital, nous dit Kant, c'est la conviction d'avoir effectivement réalisé l'une ou l'autre de ces visées idéales¹.

En transposant le discours sur un plan totalement différent, nous avons vu

¹ Nous avons développé ce thème en nous occupant du mythe technologique de l'hypertexte et de la notion, associée à ce mythe, de l'intelligence collective. Cfr. ici-même p. 84-86.

aussi, en lisant deux textes de Jorge Luis Borges, que l'éventuelle réalisation effective d'une de ces idées qui visent l'absolu conduirait à un vrai désastre existentiel. L'imaginaire littéraire de Borges nous montre, en effet, dans un premier cas, la situation paradoxale dans laquelle se trouverait une société qui voudrait élaborer une carte géographique absolument exacte et correspondant point par point à son territoire, en arrivant ainsi à le recouvrir entièrement avec du papier. Le deuxième cas serait encore plus terrible, car Borges nous raconte la situation tragique dans laquelle se trouve un certain Funès, un jeune homme qui possède une mémoire absolue et qui, à chaque fois qu'il repense à son passé, est obligé de le revivre instant après instant, ce qui l'empêche de vivre le présent.

Et pourtant, tout en sachant cela, une fois arrivé au moment de conclure notre travail, nous ne pouvons pas nous empêcher de penser, avec une certaine angoisse, plutôt qu'aux choses que ce travail contient, à celles qui manquent, aux éléments que nous avons oublié d'y insérer, aux aspects que nous n'avons pas su voir, aux thèmes qui auraient nécessité un approfondissement plus conséquent que celui que nous lui avons réservé, et nous ne trouvons que fort peu de réconfort à nous dire que ces conclusions n'ont rien de conclusif.

Disons donc que, plutôt que de conclure notre travail, il nous paraît essentiel d'affirmer qu'il mériterait sans doute d'être développé ultérieurement en continuant à réfléchir autour de certaines thématiques sommairement traitées, de sorte que nous allons essayer de dé-construire le processus et le parcours qui nous ont conduit à ce stade final en passant en revue les différentes étapes suivies. Il ne s'agit pas, bien entendu, de présenter un simple résumé du travail accompli, mais d'élargir l'horizon des questions et des interrogations que la lecture de Calvino nous a permis d'identifier. Il y a toutefois une certitude qui s'est de plus en plus confirmée au fur et à mesure que notre lecture avançait, à savoir la conviction que ses œuvres continuent à nous interpeller et qu'elles nous obligent à nous interroger, à questionner notre réalité historique et sociale. C'est d'ailleurs la direction que nous avons donnée à ce travail, en suivant aussi, en quelque sorte, ce que Calvino pensait être la fonction fondamentale de la littérature, c'est-à-dire

celle de connecter le monde écrit au monde non écrit. En suivant cette direction, l'approche actualisante des textes littéraires proposée par Yves Citton a été une base théorique importante, une approche que nous avons associée à la critique thématique défendue en Italie par Romano Luperini, qui reprend la méthode des études littéraires théorisée par Remo Ceserani en l'intégrant avec une herméneutique matérialiste. C'est principalement dans une perspective didactique, ayant comme préoccupation fondamentale la capacité effective de transmettre un savoir, que cette manière d'approcher les textes nous a paru la plus appropriée et capable de répondre à l'état de crise et de désaffection dans lequel versent les études littéraires. Cette conviction est basée aussi sur le fait que, si l'on considère les dynamiques de la mémoire et de l'oubli après la lecture d'un texte, on se rend compte que toute mnémotechnique se fonde sur une thématique et que l'approche thématique s'avère donc être une bonne stratégie pour permettre à la mémoire littéraire de lutter contre l'oubli. Pour mieux clarifier la perspective suivie, il nous semble utile de reprendre une définition générale de la lecture actualisante proposée par Yves Citton :

Une interprétation littéraire d'un texte ancien est actualisante dès lors que a) elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes de ce texte, b) afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, c) sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais d) en exploitant, lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques (leur langue, leur outillage mental, leurs situations socio-politiques) pour apporter un éclairage dépassant sur le présent².

Une attitude et une pratique interprétative de ce genre sont à concevoir comme une herméneutique politique au sens large du terme et, dans ce sens, nous nous sommes aussi appuyé sur les travaux de Fredric Jameson, dans la conviction qu'une lecture collective et institutionnalisée d'un texte, comme celle qui s'effectue dans les écoles et les universités, peut avoir un sens si et seulement si elle est capable de

libérer les énergies logées dans les récits du passé, et orientées vers les potentialités futures du collectif. [...] Le rapport aux textes du passé, et la

² Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, op. cit., p. 265.

connaissance afférente qui en découle, dépend des intérêts révisables que nous tissons avec eux en vue du futur, et ne peut donc se figer dans un "fétichisme" culturel qui sanctuarise un ensemble d'œuvres sous les traits d'un "canon" stabilisé³.

Nous avons résumé les présupposés théoriques qui ont guidé notre travail et la lecture de Calvino parce que c'est cette même perspective que nous allons suivre dans ces pages conclusives. Comme nous l'avions annoncé dans l'introduction, notre intention n'a jamais été de proposer une interprétation originale de ses œuvres, et encore moins celle d'utiliser les instruments du structuralisme ou de la narratologie pour les "expliquer". Sans nier l'importance de ce genre de recherches, la masse de travaux critiques centrés sur ces aspects nous semble déjà assez imposante et exhaustive. Ce qui par contre nous intéressait, c'était la possibilité que Calvino nous offrait, de manière tout à fait spécifique et exemplaire, de réfléchir autour de certains thèmes culturels, sociaux et politiques qui sont aujourd'hui cruciaux. Une chose que nous croyons avoir en effet montrée dans notre travail, c'est justement l'exemplarité d'un auteur comme Calvino. La spécificité de son parcours biographique et de ses écrits a été pour nous un "pré-texte" nous permettant de revisiter les étapes historiques et culturelles essentielles de ce que l'historien Eric Hobsbawm a défini comme le "*Court XX^e siècle*", en nous offrant aussi la possibilité de nous immiscer dans certaines des questions immenses qui débordent sur le nouveau millénaire qui vient de commencer. Le partage conventionnel sous le signe de l'engagement que nous avons décidé d'adopter pour analyser le parcours de Calvino a, pour nous, un sens qui va bien au-delà de l'individu Italo Calvino, car il s'agit d'un partage qui a un sens historique général et, en même temps, une profonde signification personnelle. La première partie constitue par contre l'ordre des réflexions et parfois des perplexités que la lecture de ses textes, littéraires aussi bien que théoriques, a suscitées en nous.

A partir de cette réflexion³, nous avons individué quatre nœuds thématique:

³ Olivier Quintyn, "Postface : « L'inconscient politique et l'herméneutique marxiste de Fredric Jameson : contexte, opérations, usages » dans F. Jameson, *L'inconscient politique*, tr. fr. Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions Théoriques, 2012, p. 446.

1) la narration 2) l'identité et le processus d'individuation 3) l'activité interprétative et 4) les savoirs littéraires, mais le thème qui, à notre avis, pourrait constituer le vrai noyau qui les relie et qui a le plus grand nombre d'implications sur les plans narratif, politique et social est celui de l'identité et du processus d'individuation. C'est un thème aujourd'hui absolument central, qui s'articule sur plusieurs niveaux et qui est indissociable de toute la réflexion contemporaine autour de la notion de Sujet et d'Auteur. C'est aussi un thème qui est central dans la réflexion de Calvino et qui revient continuellement dans ses écrits et c'est donc à partir de ce thème que nous allons tracer les lignes de nos considérations conclusives.

En commentant les *Lezioni americane*, nous avons en effet évité de mentionner l'une des phrases parmi les plus citées de ses écrits, avec la ferme intention d'y revenir. Dans la dernière leçon dédiée à la *Multiplicité*, en se référant au *Self* de l'auteur et au JE en général, Calvino écrit en effet :

chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili. (*S*, I, 733)

Or, comme c'est souvent le cas avec des auteurs qui, comme Calvino – nous pensons en particulier à Derrida, Foucault, Deleuze –, constituent une référence pour le courant postmoderne, plutôt que le contenu effectif de leurs réflexions, c'est surtout leur utilisation et les implications que cela comporte qui suscitent en nous un profond désaccord. La phrase que nous venons de lire, par exemple, contient un degré d'ambiguïté, spécialement dans la deuxième partie, qui suscite en nous plusieurs interrogations et perplexités. Rien à redire quant à l'idée que chacun de nous est une sorte d'hypertexte, une combinatoire d'éléments qui sont extraits, d'une part du dépôt de la mémoire millénaire de l'humanité et, de l'autre, de l'expérience vitale et singulière. Nous semble toutefois beaucoup plus problématique l'idée, si c'est bien ce que Calvino veut dire, que cet assemblage des éléments entre eux est inconditionné et que le principe unificateur peut changer selon les goûts ou les désirs variables de l'individu. C'est en effet dans ce

sens que la phrase de Calvino est souvent utilisée, dans le but de déconstruire la notion même d'identité, en la présentant comme une cage ou une prison qui s'impose à l'individu uniquement de l'extérieur ou pour défendre l'idée d'une identité liquide que l'individu peut changer à plaisir comme il change de chemise. Nous avons dédié le deuxième chapitre de la première partie à critiquer profondément ce genre de discours, et c'est d'ailleurs en faisant référence à Foucault et à ce qu'il dit à propos de la *Stultitia* que nous avons fondé notre critique. Même si, par certains aspects, le dernier Calvino peut sûrement être associé à une poétique postmoderne, nous avons refusé la lecture qui prétend l'associer à la pensée faible ou au postmodernisme comme perspective philosophique générale, et nous croyons donc qu'une telle manière de penser l'identité ne lui appartient pas. Malgré les changements importants au cours de son parcours intellectuel que nous avons constatés en lisant ses œuvres, il nous semble difficile de croire que le même auteur ayant écrit la trilogie de *I nostri antenati*, où le thème était justement le drame de l'homme contemporain, qui est divisé, qui n'arrive pas à être lui-même, puisse parvenir, quelques ans plus tard, à défendre une vision totalement opposée. Il est toutefois vrai que l'ambiguïté demeure, et aussi qu'un essai comme *I livelli della realtà in letteratura*, dont nous avons souligné les contradictions internes, semblait aller dans cette direction. Mais dans un texte qu'il a dédié de manière spécifique au thème de l'identité (*Identità*, 1977), et que nous avons lu, toujours dans le deuxième chapitre de la première partie, le discours est apparemment différent. Dans ce texte, outre le fait de reconnaître qu'il s'agit d'une valeur qui semble aujourd'hui menacée, au niveau individuel autant que collectif, Calvino affirme aussi que c'est principalement le "dehors" qui définit le "dedans" et qu'il y a deux conditions essentielles pour qu'on puisse avoir une identité : la possibilité de répéter l'expérience en étant conscient qu'il s'agit d'une répétition et la reconnaissance des autres, en ajoutant que le support fondamental pour tout cela est le nom propre.

Nous avons indiqué dans l'identité le noyau qui aurait pu servir de point de liaison entre les quatre thématiques traitées au premier chapitre, mais la perspective peut être selon nous élargie encore davantage. A travers une réflexion

sur l'identité, surtout si elle est appréhendée en termes de processus d'individuation, il est en réalité possible aborder une série de questions qui constituent la préoccupation fondamentale de Calvino, ainsi que la nôtre d'ailleurs. Ces questions concernent la fonction sociale de la narration en général et de la littérature dans le spécifique, la pratique de l'interprétation comme lecture/écriture du monde et les conditions qui la rendent possible. C'est une préoccupation qui traverse toute la production calvinienne, mais qui dans les *Lezioni americane* acquiert une prégnance spéciale à plusieurs titres. Au-delà du fait, sûrement non secondaire, qu'en tant que l'un de ses derniers écrits, ce texte assume une signification récapitulative de toute son œuvre, la réflexion contenue dans les *Lezioni* est importante parce que, malgré les trente ans qui nous séparent de la date de son écriture – ce qui de nos jours signifie une éternité –, elle se situe dans un contexte social où la révolution informatique et communicationnelle était déjà en cours. En réfléchissant sur la fonction de la littérature, sur les "valeurs" qu'elle représente et qu'il faut sauvegarder, Calvino indique aussi l'ennemie qui menace tout cela, c'est-à-dire la prolifération dissipative des mots et des images dans un bouillon où rien ne se dépose, en décrivant cette situation à travers des termes qui rappellent ce que, au début de sa carrière, il avait défini comme la marée indifférenciée de l'objectivité.

Or, revenons un instant au texte sur l'identité, à l'idée que c'est le "dehors" qui constitue le "dedans" et à celle de la répétition comme condition essentielle pour pouvoir s'identifier, et intégrons ces idées à des considérations contenues dans *La redenzione degli oggetti*, un texte écrit en 1981 et inclus dans *Collezione di sabbia*. L'humain, écrit Calvino, c'est

la traccia che l'uomo lascia nelle cose, è l'opera, sia essa capolavoro illustre o prodotto anonimo di un'epoca. E' la disseminazione continua d'opere e oggetti e segni che fa la civiltà, l'habitat della nostra specie, sua seconda natura. Se questa sfera di segni che ci circonda del suo fitto pulviscolo viene negata, l'uomo non sopravvive. E ancora: ogni uomo è uomo-più-cose, è uomo in quanto si riconosce in un numero di cose, riconosce l'umano investito di cose, il se stesso che ha preso forma di cose (S, I, 523).

Ces considérations sont en soi plutôt triviales, mais la culture anthropologique de Calvino nous laisse supposer qu'il s'agit d'une réflexion qui dépasse le simple constat d'une évidence ; le fait est qu'il écrit, aussitôt après, que c'est aussi à travers les objets que l'homme "s'identifie" et que dans cette identification, les objets n'ont pas un rôle uniquement passif. Cela signifie que le "dehors" constituant le "dedans" doit être appréhendé comme un tout contenant des signes, des contenus symboliques et, en même temps, des objets, des instruments, des outils, et que la composante "immatérielle" de ce "tout" ne peut pas exister sans la composante "matérielle". Et encore, si la répétition de l'expérience est, elle aussi, une condition essentielle pour l'identification, alors cela signifie que l'évanescence et l'obsolescence accélérées du matériel autant que de l'immatériel, en réduisant sensiblement la possibilité de répéter, est un facteur qui agit de manière destructive sur tout processus d'individuation. En réfléchissant autour de la notion d'identité, à ce que signifie l'usage des pronoms JE et NOUS, nous avons analysé l'impasse de la phénoménologie husserlienne qui prétendait fonder l'unité de la conscience avec elle-même en cherchant le point source du JE à l'intérieur de cette même conscience. Ricœur d'une part et Derrida de l'autre nous ont aidé à comprendre que ce point source n'existe pas, car la condition incontournable du JE et de la pensée est le retard et l'après-coup. Le rêve de Husserl et de Palomar/Calvino de suspendre toute connaissance déjà établie sur le monde et toute perspective subjective dans le but de voir la réalité telle qu'elle est ne peut conduire qu'à un échec. L'a priori, l'origine, est donc l'héritage (la trace pour Ricœur, l'archi-écriture pour Derrida) qui est à concevoir comme la mémoire d'un passé non vécu, ce qui implique la possibilité instrumentale d'accéder à cette mémoire, et cela signifie que l'origine (de l'homme, du savoir et de toute activité interprétative) est, en même temps, l'origine de l'instrumentalité technique. Cette origine comporte toutefois un aspect paradoxal, dû au fait que l'homme, inventeur de l'instrument, serait à son tour inventé par sa propre invention, mais en faisant appel à Simondon et à Stiegler, nous avons vu que cette circularité peut devenir beaucoup moins paradoxale si l'on conçoit l'homme et l'instrument technique comme les deux pôles d'une relation transductive surdéterminant leurs processus

respectifs d'individuation. Dans le texte cité plus haut, mais avec des mots beaucoup plus simples et clairs, Calvino dit exactement la même chose et dans les passages qui suivent, il nous montre l'immense dépôt de mémoire et de savoir qui peut être contenu dans une armoire ou un fauteuil anciens que nous héritons de nos grands-parents. Une armoire, un livre, une photo sont en effet de la mémoire objectivée, des dispositifs rétentionnels accessibles de manière réitérative pour la conscience, qui a ainsi la possibilité d'enchaîner son expérience présente sur une expérience passée, la sienne aussi bien que celle des autres, et cet enchaînement est la condition pour pouvoir réaliser des synthèses recognitives de son flux passé et anticiper une cohérence unitaire de son flux à venir. Si tout cela est nié, si « *questa sfera di segni che ci circonda del suo fitto pulviscolo viene negata, l'uomo non sopravvive* ».

La simultanéité, l'immédiateté, le temps réel et l'innovation permanente constituent des facteurs qui risquent, en effet, de court-circuiter le retard de la pensée et de la raison face au déjà-là du monde. Pour pouvoir exercer n'importe quelle activité critique ou interprétative, il faut de la stabilité et de la réitération, il faut du retard et un écart entre le flux temporel de la conscience et le rythme de transformation des choses du monde. Il faut, comme Calvino nous l'enseigne, de la "distance". La fluidification de toute chose dans la pure dynamique du devenir ne signifie aucunement l'émancipation de la pensée ou de l'individu, mais au contraire une limitation drastique de ses facultés. Dans un contexte où, pour paraphraser Héraclite, vaudrait la norme en vertu de laquelle "on ne s'assiera pas deux fois sur la même chaise et on ne lira pas deux fois le même texte", nous serions engloutis dans la pure contingence sans jamais pouvoir interpréter quoi que ce soit. Vouloir sauvegarder les conditions qui permettent aux individus autant qu'aux peuples de s'identifier, dans le sens que nous venons de voir, ne veut pas dire défendre telle ou telle autre identité figée et crispée dans une vision fermée du monde, mais signifie lutter contre ce danger, qui d'ailleurs menace de plus en plus nos sociétés : c'est au nom de et "pour" la différence qu'il faut défendre ces conditions et non pas le contraire.

Calvino avait en effet déjà décrit les risques contenus dans cette fluidification généralisée transformant la réalité entière en pure contingence au tout début des années 60, comme nous le lisons dans ce passage de la note qui accompagne la publication de *I nostri antenati* :

Dall'uomo primitivo che, essendo tutt'uno con l'universo, poteva essere detto ancora inesistente perché indifferenziato dalla materia organica, siamo lentamente arrivati all'uomo artificiale che, essendo tutt'uno coi prodotti e con le situazioni, è inesistente perché non fa più attrito con nulla, non ha più rapporto (lotta e attraverso la lotta armonia) con ciò che (natura o storia) gli sta intorno, ma solo astrattamente "funziona" (R, I, 1216).

S'il est possible de comparer la condition de l'homme primitif à celle de l'homme d'aujourd'hui, tout comme, à un autre niveau, on compare l'oralité primaire des sociétés archaïques à l'oralité secondaire du contexte communicationnel contemporain, il faut toutefois préciser que l'"in-existence" actuelle, à la différence de ce qui se produisait pour les hommes d'antan, est source d'une profonde désorientation de l'esprit, de souffrance, de désaffection, d'in-différence. Dans ce contexte, le rejet de l'interprétation, théorisé par le post-structuralisme et le postmodernisme (qui reste, malgré tout, un grand appareillage interprétatif), n'est plus seulement une affaire de théorie, car ce sont désormais notre cadre de vie et les objets culturels eux-mêmes qui semblent bloquer toute interprétation, exclure le rapport surface-profondeur et n'être que pure surface ou absence de profondeur. Cette condition existentielle n'est pas très différente de celle vécue par Palomar, un homme qui est mû par le désir de connaître et de comprendre la réalité qui l'entoure. Il ne peut pas s'empêcher d'interpréter, personne ne le peut, mais en dépit de toutes les méthodes et de tous les instruments différents qu'il emploie, le monde lui oppose une résistance tellement forte qu'il n'arrive pas à obtenir le moindre résultat, même pas des interprétations partielles ou provisoires, de sorte que, condamné à une telle contingence du monde, à un tel relativisme, il ne lui reste qu'à mourir. C'est justement à cette situation sociale, devenue fluide au point que toute interprétation et toute synthèse semblent impossibles, que les *Lezioni americane* essayent d'opposer un remède.

Le remède ne peut sûrement pas être le retour à la vieille logique qui partageait le monde dans des catégories rigides et atemporelles. Celui auquel pense Calvino, c'est la littérature, la seule forme du savoir qui contienne, selon lui, des anticorps efficaces contre ce qu'il appelle justement une épidémie. Il serait sans doute erroné de voir dans cette affirmation une conception élitiste de la littérature ou la conviction d'une primauté des savoirs littéraires sur les autres disciplines, car une vision de ce genre n'a jamais appartenu à Calvino, et il serait également réductif d'y voir l'expression d'un simple exercice rhétorique. Cela n'empêche que l'idée d'attribuer un rôle aussi important à la littérature au sein de nos sociétés ne peut que paraître absolument irréaliste et susciter presque une certaine hilarité. Et pourtant l'idée mérite d'être prise en considération de plus près.

Au cours de ce travail, nous avons en effet souligné qu'il faut à notre avis distinguer le discours qui souligne la désaffection et la dévalorisation des études littéraires au niveau des institutions académiques – lesquelles désaffection et dévalorisation constituent un fait incontestable et peuvent être élargies aux sciences humaines en général –, de celui qui affirme la crise de la littérature. Ce sont deux choses distinctes et de la première ne s'ensuit pas forcément la deuxième. En ce qui concerne la littérature, nous avons observé, contre l'idée de sa crise prétendue, que l'industrie éditoriale n'a jamais été aussi florissante, que le nombre de romans et livres de fiction publiés, vendus et achetés ne fait qu'augmenter, et que le "besoin" social de produits "littéraires" ne s'est nullement réduit. Ce qui en revanche a profondément changé par rapport au passé, c'est la modalité d'attribution d'une valeur à l'œuvre, largement déterminée par le critère de la rentabilité monétaire, ce qui a comme conséquence directe une durée de vie très courte du produit littéraire. En examinant les critiques, souvent très pertinentes, que les études post-coloniales et culturelles ont adressées à la normativité établie par l'académie, nous avons toutefois noté que la rentabilité et la durée de vie des objets sont aussi des critères normatifs relevant d'un pouvoir, le pouvoir du marché, qui n'est sûrement pas moins contraignant de celui incarné auparavant par les académiciens. Nous avons essayé de montrer que la remise en question de la notion de "classique", un débat qui peut être tout à fait légitime, ne

peut pas comporter l'annulation de tout cadre catégoriel, laissant ainsi au seul marché le pouvoir de fixer ses catégories. Nous avons particulièrement insisté sur le fait que ce qui devrait constituer un thème de profonde réflexion, plus que la notion de classique, serait la question de "*l'exemplarité*" et des conditions qui rendent un récit exemplaire. Le "besoin" de récits et de narrations s'enracine dans la nature anthropologique de l'homme, et – malgré Lyotard – ce besoin se manifeste souvent aujourd'hui dans l'engouement exclusif pour de grandes narrations englobantes et exclusives, avec l'énorme danger que cela comporte.

Dans la leçon sur l'exactitude, Calvino définit l'œuvre littéraire comme une portion minime de l'univers où « *l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo.* » (S, I, 688) C'est une définition qui s'adapte parfaitement aux récits en général et sur laquelle nous avons d'ailleurs centré le tout premier chapitre dédié à la narration, en utilisant la notion de "forme de vie" surtout dans le sens qui lui a été attribué par Wittgenstein. Le récit est une forme de vie qui, à travers des dynamiques jamais linéaires ou déterministes, peut agir comme un dispositif de recomposition, comme un aimant fonctionnant en tant qu'attracteur et exerçant donc un pouvoir performatif. Les travaux de Yves Citton sur lesquels nous nous sommes appuyé sont, dans ce sens, très éclairants. Du pouvoir performatif des récits, l'on pourrait donner plusieurs exemples, mais les religions en sont assurément le plus emblématique. Bien qu'il soit impossible de déterminer ou d'expliquer la logique qui conduit à la naissance de ces formes de vie que sont les récits, tout comme il est impossible d'expliquer la logique de la découverte scientifique, le processus qui crée des singularités dans le domaine du symbolique et du fait langagier garde une incommensurabilité par rapport au processus qui, dans la nature, crée la forme de l'œuf ou les taches noires dans la fourrure du léopard. De ce processus on peut, par exemple, essayer de comprendre quelles sont les conditions générales qui favorisent ou empêchent le passage de l'indifférencié à la différence et à la singularité, et on peut aussi analyser les modalités à travers lesquelles un récit se fraie son chemin et arrive à atteindre des masses plus ou moins élargies d'individus.

L'humanité a produit et probablement continuera à produire des récits de toutes sortes, et en tant que formes de vie, comme l'histoire et l'actualité nous l'enseignent, les récits peuvent aussi engendrer des monstres, des mythes destructeurs et éradicateurs. Le JE et les NOUS se forment, s'individualisent, en adoptant, en métabolisant, et donc aussi en transformant tel ou tel autre récit. La construction de soi comme celle du nous collectif passe forcément par ces "mises en intrigue" que sont les histoires que l'on se raconte. D'un point de vue individuel, le nouveau JE qui vient de naître enchaîne son flux de conscience sur des récits dont il hérite (une culture, une religion, une nationalité) et c'est uniquement à partir de cet héritage non vécu qu'il peut par la suite se singulariser, parfois même en contraste par rapport aux récits desquels il provient. Pour s'orienter dans la réalité et commencer à choisir les éléments à adopter, l'individu doit faire des choix, doit sélectionner à l'intérieur de l'immense dépôt de récits et de choses que le monde met à sa disposition, et pour ce faire, il doit disposer d'un certain nombre de catégories qui lui permettent de distinguer le bien du mal, le vrai du faux, le beau du laid. L'éducation parentale lui fournit les premiers instruments, mais c'est surtout l'école qui, dans nos sociétés, se charge de transmettre le cadre catégoriel fondamental, d'abord à travers l'alphabétisation, sans quoi toute "lecture" du monde lui resterait inaccessible, puis à travers des critères qui permettent à l'individu d'avoir accès au passé de l'Histoire, au partage géopolitique du monde, aux divisions internes du savoir. S'orienter dans le monde signifie, essentiellement, savoir faire la différence, signifie savoir "lire" ses divisions et son partage. L'autonomie de l'individu ne peut se construire que sur une "isonomie" du monde, qui est celle d'un monde qui ne change pas tous les jours, un monde où il existe un *métron*⁴ (des systèmes de mesure, des lois, des catégories) stable et objectif. Celui qui pense, pour savoir tout à fait ce qu'il pense, doit nécessairement passer par la pensée des autres, et ce n'est qu'en lisant qu'il se "découvre", – en lisant, à savoir en se remettant en question et,

⁴ Nous avons développé ce point dans le troisième chapitre de la première partie, où la notion aristotélicienne de *métron*, d'unité de mesure, est comprise, en général, comme principe de commensurabilité et donc comme condition politique de la *Cité*.

éventuellement, en remettant en question les catégories et les contenus du savoir. Il est en effet évident que, pour toute transgression et création innovante, comme d'ailleurs Calvino l'a souligné à plusieurs reprises, l'existence d'une norme ou d'une contrainte n'est pas l'obstacle à franchir, mais bien la condition. La réalité mouvante de notre monde se construit en grande partie par les lectures, les récits, les interprétations, les projections, que chacun de nous y apporte, car tout cela se traduit en comportements et en attitudes concrets dans la vie de tous les jours. C'est dans ce sens, nous y revenons, que la littérature peut injecter des anticorps dans le tissu social, pour essayer de contraster non seulement le magma de l'indifférence, mais aussi les obscurantismes en tous genres, en favorisant le travail de l'interprétation et la construction autonome de soi. Elle le fait, comme Calvino le souligne justement, avec les moyens qui lui sont propres, et elle peut le faire d'autant plus si la "lecture" se réalise en public, dans des lieux comme les écoles qui sont consacrées à cette tâche, à travers un travail en commun et selon des procédures codifiées. La spécificité de la littérature ou de la philosophie, et en général des sciences humaines, est de favoriser la compréhension plutôt que l'explication, deux activités cognitives qui sans être séparées gardent toutefois leur différence. Un problème de mathématique conduit généralement à une et à une seule solution, alors que l'étude d'un texte littéraire ou philosophique reste ouverte à une chaîne interprétative qui n'est pas sans contraintes, car dans ce cas c'est le terme même d'interprétation qui n'aurait plus aucun sens, mais qui se construit à travers un jeu de la confrontation et de la comparaison potentiellement illimitée. C'est là l'objectivité du texte, l'exactitude orthographique assurant sa répétition à l'identique dans le temps, tout comme l'objectivité de la partition musicale d'une symphonie de Beethoven permet la gamme infinie de ses interprétations/exécutions réitérées.

Dans les *Lezioni americane*, parmi les valeurs de la littérature que Calvino voulait transmettre au nouveau millénaire, figure la visibilité, une notion qu'il traite surtout en termes d'images et donc d'imagination. Mais en lisant ses textes, nous avons vu aussi la fonction essentielle qu'il attribue à l'œil comme organe noétique consacré à la lecture du monde et donc la nécessité de traduire l'acte

perceptif de la vision en activité cognitive, à travers une éducation du regard capable de transformer notre rapport au monde, de regarder les choses en profondeur pour découvrir leurs relations complexes avec ce qui les précède, avec ce qui est dissimulé dans la banalité quotidienne de leur présence. C'est aussi à travers ce genre de regard que nous pouvons changer le monde, comme nous le lisons, par exemple, dans *Gli dei della città*, où Calvino nous dit que, pour regarder une ville, il ne suffit pas d'avoir les yeux ouverts, il faut « *scartare tutto ciò che impedisce di vederla* » et puis « *semplificare* », « *collegare* ». Il s'agit de voir pour connaître, connaître pour comprendre, et comprendre pour changer en tenant compte de ce qu'il y a, de comment cela s'est engendré, de ce qui manque et de ce qui a été perdu. C'est de là qu'il faut partir car

questo tessuto con le sue parti vitali [...] e con le sue parti disgregate o cancrenose è il materiale da cui la città di domani prenderà forma, in bene o in male, secondo il nostro intento se avremo saputo "vedere" e intervenire oggi, o contro di esso nel caso contrario. Tanto più l'immagine che trarremo dall'oggi sarà negativa, tanto più occorrerà proiettarci una possibile immagine positiva verso cui tendere. (S, I, 349)

Ce type de regard cognitif, mû par le désir de connaître, est aussi ce qui caractérise la faculté poétique, c'est-à-dire la faculté de faire émerger une profondeur, une épaisseur, une aura, là où il ne semble y avoir que surface et platitude. Même si elle est ici extrapolée de son contexte, il nous semble que cette magnifique définition de l'aura proposée par Giorgio Agamben, surtout en considération du discours de Calvino sur la peste du langage ayant perdu toute capacité de signifier, peut synthétiser parfaitement ce que nous venons de dire : « *L'aura est l'apparition d'un lointain, aussi proche qu'il puisse être. Les mots eux-mêmes ont leur aura ; Kraus l'a décrite particulièrement bien : "Plus on regarde un mot, plus il répond en regardant de loin"*⁵. »

Il y a un certain rapport entre cette définition de l'aura et celle du récit que nous avons proposée au début de notre travail en employant une formule de notre ami l'écrivain Santiago Alba Rico, qui définit le récit comme un « *système de*

⁵ G. Agamben, « Qu'est-ce que l'aura ? » dans W. Benjamin, *Baudelaire*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 29.

mesure », capable de donner forme et unité à l'infiniment grand et à l'infiniment petit, à ce qui est infiniment loin dans l'espace aussi bien que dans le temps. C'est cette "mesure" du récit qui engendre l'ouverture de la "démésure" de sa lecture et de son interprétation. Notre lecture des œuvres de Calvino appartient à cette "démésure", ce qui nous empêche d'affirmer qu'elle est absolument juste et absolument vraie. Mais c'est justement en cela que réside la valeur du travail de la réflexion et de l'interprétation, obligeant chacun de nous à prendre "ses mesures" dans la confrontation avec celles des autres.

En saluant Calvino et en hommage à ce qu'il nous a laissé en héritage, nous lui laissons le dernier mot en reproduisant la phrase qui clôture *Il cavaliere inesistente*, et qui est une porte ouverte et un espoir adressé au futur qui nous attend :

Quali nuovi stendardi mi levi incontro dai pennoni delle torri di città non ancora fondate? quali fumi di devastazioni dai castelli e dai giardini che amavo? quali impreviste età dell'oro prepari, tu malpadroneggiato, tu foriero di tesori pagati a caro prezzo, tu mio regno da conquistare, futuro...

Bibliographie

1) Bibliographie générale:

ADORNO Theodor, et HORKHEIMER, Max, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.

AGAMBEN, Giorgio, « Qu'est-ce que l'aura ? » dans W. Benjamin, *Baudelaire*, Paris, La Fabrique, 2013.

ALBA RICO, Santiago, *Leer con niños*, Madrid, Mondadori, 2007.

ANDERS, Günther, *L'obsolescence de l'homme*, tr. fr. de Christophe David, 2 vol., Paris, Fario, 2012.

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, tr. fr. G. Fraider, Paris, Calmann-Lévy, 1983.

ARISTOPHANE, *Théâtre complet*, tr. fr. V-H., Debidour, Paris, Folio, 1987.

ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, tr. fr. J. Tricot, Paris, Vrin, 1994.

ATIYA AL NASSAR, HASAN, *Roghi sull'acqua babilonese*, D.E.A., Florence, Campanelli, 2003.

AUROUX, Sylvain, *La révolution technologique de la grammatisation*, Liège, Mardaga, 1994.

BADIOU, Alain, *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Seuil, 1989.

BALIBAR, Etienne, *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*, Paris, PUF, 2011.

BALLARD, J. G., *A User's Guide to the Millennium*, Londres, Picador, 1996; *Fine millennio: istruzioni per l'uso*, tr. it. A. Caronia, Milan, Baldini&Castoldi, 1999.

BALPE, Jean-Pierre, « Une littérature inadmissible », texte de la Conférence au Centre Georges Pompidou, octobre 1996. Texte disponible en ligne à l'adresse: <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Litterature.html>.

BATESON, Gregory, « Les catégories de l'apprentissage et de la communication » dans *Vers une écologie de l'esprit*, tr. fr. P. Drisso, L. Lot, Paris, Le Seuil, 1977.

BAUDRILLARD, Jean, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995.

BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Modernity*, 2000, *Modernità liquida*, tr. it. S. Minucci, Bari, Laterza, 2003.

BAUMAN, Zygmunt, *Individualized Society*, 2000, *La società individualizzata*, tr. it. G. Arganese, Bologne, Il Mulino, 2002.

BAUMAN, Zygmunt, *Identity*, 2004, *L'identité*, tr. fr. M. Dennehy, Paris, Editions de L'Herne, 2010.

BECK, Ulrich, *La società cosmopolita*, tr. it. C. Sandrelli, Bologne, Il Mulino, 2003.

BENJAMIN, Walter, « Le narrateur » dans *Rastelli raconte... et autres récits*, tr. fr. de M. de Gandillac, Paris, Seuil, 1987.

BENSAID, Daniel, *Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise*, Paris, Lignes, 2011.

BENVENUTI, Giuliana et CESERANI, Remo, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.

BIASI (de) Pierre-Marc, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.

BOLTER, J. D., *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Lawrence Erlbaum Associates, 1990.; *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesti e storia della scrittura*, tr. it. M. Groppo e I. Grazzani, Milan, Vita e Pensiero, 1993.

BORGES, Jorge Luis, « De la rigueur de la science », dans *Œuvres complètes*, t. II, tr. fr. J. P. Bernès, Paris, Gallimard, 1999.

BORGES, Jorge Luis, « La maquina de pensar de Raimundo Lulio », dans *Textos cautivos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

BORGES, Jorge Luis, « Nouvelle réfutation du temps » dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1993.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

CANFORA, Luciano, *1956. L'anno spartiacque*, Palerme, Sellerio, 2008.

CARBONE, Vincenzo, *Città eterna, precarie vite*, Rome, Pluralities, 2014.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CASTELLS, Manuel, *L'ère de l'information*, 3 vol., vol. 2, *Le pouvoir de l'identité*,

Paris, Fayard, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *L'homme neuronale*, Paris, Fayard, 1983.

CHIBBER, Vivek, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, Londres, Verso, 2013.

CHKLOVSKI, Victor, « L'art comme procédé », dans *Théorie de la littérature. Textes de formalistes russes*, réunis et traduits par T. Todorov, Paris, Seuil, 2001.

CITTON, Yves, « Métamorphoses du cerveau lecteur en esprit d'interprétation », *BBF*, n° 5, 2011, texte disponible en ligne sur la page <http://bbf.enssib.fr/>

CITTON, Yves, *Lire, Interpréter, Actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Ed. Amsterdam, 2007.

CITTON, Yves, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.

CLARK, Arthur, *Natural-born Cyborgs*, Mit Press, 2003.

CLEMENT, Jean, « Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », dans J.-P. Balpe, A. Lelu, I. Saleh, *Hypertextes et hypermédias: Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris, Hermès, 1995.

CLÉMENT, Jean, « La littérature au risque du numérique », article disponible en ligne à l'adresse: <http://www.cairn.info/revue-document-numerique-2001-1-page-113.htm>.

CORTELLESSA, Andrea, « Narratori degli Anni Zero. Gli esordienti del primo decennio » dans *L'Illuminista* 31-32-33, 2011.

CRISTIN, Renato, *La fenomenologia. Husserl e Heidegger : storia di un dissidio*, Milan, Unicopli, 1990.

CURTI, Lidia, *La voce dell'altra: scritture ibride tra femminismo e post-coloniale*, Rome, Meltemi, 2006.

DAMASIO, Antonio, *L'erreur de Descartes: la raison des émotions*, tr. fr. M. Blanc, Paris, Odile Jacob, 1995.

DE MARTINO, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Turin, Einaudi, 2002.

DEBORD, Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.

DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968.

DERRIDA, Jacques, *Introduction à L'Origine de la Géométrie*, Paris, PUF, 1962.

- DERRIDA, Jacques, *La voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967.
- DESCOMBES, Vincent, *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.
- DETIENNE, Marcel, *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lyon, PUL, 1988.
- DONNARUMMA, Raffaele, « Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno » dans *Allegoria XXIII*, 2011.
- EAGLETON, Terry, *The Event of Literature*, Londres, Yale Universty Press, 2012.
EAGLETON, Terry, *The illusions of postmodernism*, Londres, Blackwell, 1996.
- ECO, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turin, Einaudi, 1984;
Dall'albero al labirinto, Milan, Bompiani, 2007.
ECO, Umberto, *Dall'albero al labirinto*, Milan, Bompiani, 2007.
ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, tr.fr. Chantal Roux de Bézier, Paris, Seuil, 1965.
ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, tr. fr. de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.
ECO, Umberto, *Postille a Il nome della rosa*, Milan, Bompiani, 1985.
- ELLISON, Ralph, *Homme invisible, pour qui chantes-tu?*, tr. fr. par Magali et Robert Merle, Paris, Grasset, 2002.
- ENGEL, Pascal, RORTY, Richard, *A quoi bon la vérité ?*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2005.
- FIorentino, Francesco, *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1980, trad. it. C. Di Girolamo, *C'è un testo in questa classe? : l'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Turin, Einaudi, 1987.
- FORMENTI, Carlo, *Cybersoviet. Utopie postdemocratiche e nuovi media*, Milan, Cortina, 2008.
- FOUCAULT, Michel, *L'herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2001.
- GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, 2 vol., Tübingen, 1986; tr. it. G. Vattimo, *Verità e Metodo*, Milan, Bompiani, 2001.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, tr. fr. Gérard de Nerval, Gallimard, Paris, 1964.

GOODY, Jack, *La Raison graphique*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

GRAMSCI, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Turin, Einaudi, 1950.

HABERMAS, Jürgen, *Nachmetaphysisches Denken*, 1988, *Il pensiero postmetafisico*, tr. it. de Marina Calloni, Rome, Laterza, 1991.

HAJDARI, Gëzim, *Corpo presente*, Nardò, Besa, 2011.

HANSON, Norwood-Russell, *Modèles de la découverte: une enquête sur les fondements conceptuels de la science*, tr. fr. N. Emboussi, Chennevières sur Marne, Dianopia, 2000.

HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes*, Anthologie établie par L. Allard, D. Gardey et N. Magnan, Paris, Exils, Essais, 2007.

HIRSCH, E. D. Jr., *The Aims of Interpretation*, Univ. Chicago Press, 1967.

HOBSBAWM, Eric, *L'âge des extrêmes. Histoire du court 20^e siècle*, Bruxelles, Complexe, 1994.

HOBSBAWM, Eric, « Identity Politics and the left », dans *New Left Review*. N° 217, 1996.

HUSSERL, Edmund, *Ideen I*, tr. it., par A. Marini, Turin, Einaudi, 1965.

HUSSERL, Edmund, *L'origine de la géométrie*, tr. fr. J. Derrida, Paris, PUF, 1962.

HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1996.

ISER, Wolfgang, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, tr.it., R. Granafei, Bologne, Il Mulino, 1987.

JAMESON, Fredric, *L'inconscient politique*, tr. fr. N. Vieillescazes, Paris, Ed. Questions Théoriques, 2012.

JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, tr. fr. de F. Nevroltry, Paris, éd. Beaux-arts de Paris, 2007.

JAUSS, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Francfort, 1970 ; tr. it. P. Cresto-Dina, *Storia della letteratura come provocazione*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999.

JENKINS, Henry, *La culture de la convergence. Du média au transmédia*, tr. fr. par Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin, 2013.

JOYCE, Michael, *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, University of Michigan Press, 1995.

JÜNGER, Ernst, *Le mur du temps*, tr. fr., H. Thomas, Paris, Folio Gallimard, 1964.

KANT, Immanuel, *Critique de la raison pure*, tr. fr. par Treinesaygues et Pacaud, 7e ed., Paris, PUF, 1971.

KAPLAN, Frederic, « Nos langues à l'heure du capitalisme linguistique », texte disponible sur la page web de l'auteur <http://fkaplan.wordpress.com/page/2/>.

KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.

KERKHOVE (de) Derrick, « Dalla democrazia alla cyberdemocrazia », dans AAVV., *Dopo la democrazia*, Milan, Apogeo, 2006.

KÖHLER, Michael, « Postmodernismus: Ein Begriffsgeschichtlicher Überblick », dans Ouvrage Collectif, *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milan, Bompiani, 1984.

LANDOW, George, *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, J. Hopkins University Press, 1992, *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria* tr. it. P. Fabbri, Milan, Mondadori, 1998.

LAUGIER, Sandra, *Wittgenstein. Le sens de l'usage*, Paris, Vrin, 2009.

LAZZARATO, Maurizio, *La fabrique de l'homme endetté*, Paris, Ed. Amsterdam, 2011.

LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole*, 2 vol., Paris, Albin Michel, 1964.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990.

LÉVY, Pierre, *Cyberdémocratie. Essai de philosophie politique*, Paris, Odile Jacob, 2002.

LÉVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence*, Paris, La Découverte, 1990.

LO PIPARO, Franco, « Le théorème de Pythagore dans la linguistique grecque », dans *Histoire Epistémologie Langage*, XXII, 1, 2000.

LO PIPARO, Franco, *Aristotele e il linguaggio*, Rome, Laterza, 2003.

LO PIPARO, Franco, *Il professor Gramsci e Wittgenstein. Il linguaggio e il potere*, Rome, Donzelli, 2014.

LOTMAN, Youri, *La Sémiosphère*, Presses Universitaires de Limoges, 1999.

LUPERINI, Romano, *La fine del postmoderno*, Naples, Guida, 2008.

LUTHER BLISSET, *Rivista di Guerra Psichica e Adunate Sediziose*, Bologne, Numero Zero, 1995.

- LYOTARD, Jean-François, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988.
- MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Le livre de Poche, 2001.
- MARX, William, *L'adieu à la littérature*, Ed. de Minuit, Paris, 2005.
- MATTELART A., et NEVEU, E., *Introduction aux Cultural studies*, Paris, La Découverte, 2003.
- MAZZARELLA, Arturo, *La rete della scrittura*, Turin, Bollati Boringhieri, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La nature*, Paris, Seuil, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- MORETTI, Franco, *Opere mondo*, Turin, Einaudi, 2003.
- NELSON, Ted, *Literary Machines 90.1*, tr. it. di V. Scaravelli et W. Vannini, Padoue, Muzzio, 1992.
- NOWOTNY, Elga, *Le temps à soi*, Paris, éd. de la Maison de science de l'homme, 1992.
- OLIVIERI, Ugo Maria, *Le immagini della critica*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003.
- ONG, Walter, *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, tr. fr. H. Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- PEIRCE, C. S., *Semiotica*, tr. it. M. Bonfantini, Turin, Einaudi, 1980.
- PEREC, George, *Les choses*, Paris, éd. 10/18, 2005.
- PIRANDELLO, Luigi, *Opere Complete*, 2 vol., Milan, Mondadori, 1984.
- PLATON, *Œuvres complètes*, tr. Robin, Paris, Gallimard, 1950.
- POSSENTI, Ilaria, *Flessibilità. Retoriche e politiche di una condizione contemporanea*, Verone, Ombre Corte, 2012.
- PUTNAM, Hilary, *Ethics without Ontology*, Harvard UP, 2005, tr. it. E. Carli, *Etica senza ontologia*, Milan, Mondadori, 2005.
- QUINTYN, Olivier, « Postface : L'inconscient politique et l'herméneutique marxiste de Fredric Jameson : contexte, opérations, usages » dans F. Jameson, *L'inconscient politique*, tr. fr. N. Vieillescazes, Paris, Questions Théoriques, 2012.
- RECALCATI, Massimo, *L'uomo senza inconscio*, Milan, Cortina, 2010.

- RIAHI, Naima, *Michel Foucault. Subjectivité, Pouvoir, Ethique*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, 3 vol., Paris, Seuil, 1985.
RICŒUR, Paul *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RODARI, Gianni, *Grammatica della fantasia*, Turin, Einaudi, 1974.
- RORTHY, Richard, *The Linguistic Turn. Recent essays in Philosophical Method*, Chicago Univ. Press, 1967.
- ROSSI, Paolo, *Clavis Universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologne, il Mulino, 1983.
- RUSCHI, Riccardo, *L'estetica tedesca oggi*, Milan, Unicopli, 1986.
- SAÏD, Edward, *Representations of the Intellectual*, London, Vintage, 1993; tr. it. M. Gregorio, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milan, Feltrinelli, 2005; *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1983.
- SAINT AUGUSTIN, *Les confessions*, tr. fr. O. Barenne, Paris, Flammarion, 1993.
- SCOTT, James C., *La domination et les arts de la résistance*, trad. fr. O. Ruchet, Paris, Editions Amsterdam, 2008.
- SENNETT, Richard, *Le travail sans qualités. Conséquences humaines de la flexibilité*, tr. fr. P-E. Dautat, Paris, Albin Michel, 2000.
- SERDAKOWSKI, Barbara, « Migrazioni », dans *Ballo da sola*, Stampa 2004.
- SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.
SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989.
- SPIVAK, Gayatri C., *Death of a Discipline*, Columbia University Press, 2003, tr. it., V. Fortunati, *Morte di una disciplina*, Meltemi, 2003.
- SPRIANO, Paolo, *Le passioni di un decennio, 1946-1956*, Milan, Garzanti, 1986.
- STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps*, 3 vol., Paris, Galilée, 2001.
STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique*, 2 vol., Paris, Galilée, 2005.
STIEGLER, Bernard, *Mécréance et Discrédit*, 3 vol., Paris, Galilée, 2006.
- SWIFT, Jonathan, *Les voyages de Gulliver*, tr. fr. J. Pons, Paris, Gallimard, 1976.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Seuil, Paris, 2001.
TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil,

1984.

TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

TOFFLER, Alvin, *Le Choc du futur*, Paris, Denoël, 1974.

TOFFLER, Alvin, *La Troisième Vague*, Paris, Denoël, 1980.

VATTIMO, Gianni, et ROVATTI, Aldo, *Il pensiero debole*, Milan, Feltrinelli, 1983.

VATTIMO, Gianni, *La società trasparente*, Milan, Garzanti, 1987.

VIRILIO, Paul, *Vitesse et politique*, Galilée, Paris 1977.

VIRILIO, Paul, *La vitesse de libération*, Galilée, Paris 1995.

VOLPONI, Paolo, *Le mosche del capitale*, Turin, Einaudi, 2010, p. 166-167.

WINNICOTT, Donald W., *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975; *Les objets transitionnels*, Paris, Payot, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, tr. fr., N. Malcolm, Paris, Gallimard, 2005. WITTGENSTEIN, Ludwig, *De la certitude*, tr. fr. J. Fauve, Paris, Gallimard, 2000.

1) Bibliographie de Italo Calvino:

La presque totalité des écrits de Calvino a été éditée par les éditions Mondadori dans la collection Meridiani et cette édition constitue la référence principale pour les citations:

Romanzi e racconti. Vol. 1, Milan, Mondadori, 1991 (RR, I).
Romanzi e racconti. Vol. 2, Milan, Mondadori, 1992 (RR, II).
Romanzi e racconti. Vol. 3, Milan, Mondadori, 1994 (RR, III).
Saggi. 1945-1985, Milan, Mondadori, 2 voll., 1995 (S, I, II).
Lettere. 1940-1985, Milan, Mondadori, 2000 (L).

Œuvres de Italo Calvino selon leur date de publication:

Il sentiero dei nidi di Ragno, Turin, Einaudi, 1947.
I nostri antenati, Turin, Einaudi, 1960.
La giornata d'uno scrutatore, Turin, Einaudi, 1963.
Le cosmicomiche, Turin, Einaudi, 1965.
Ti con zero, Turin, Einaudi, 1967.
La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche, Milan, C.D.E., 1968.
Le città invisibili, Turin, Einaudi, 1972.
Il castello dei destini incrociati, Turin, Einaudi, 1973.
Se una notte d'inverno un viaggiatore, Turin, Einaudi, 1979.
Una pietra sopra, Turin, Einaudi, 1980.
Palomar, Turin, Einaudi, 1983.
Collezione di sabbia, Milan, Garzanti, 1984.
Cosmicomiche vecchie e nuove, Milan, Garzanti, 1984.

Ouvrages posthumes:

Sotto il sole giaguaro, Milano, Garzanti, 1986.
Lezioni americane, Milano, Garzanti, 1988.
Sulla fiaba, (sous la direction de M. Lavagetto), Torino, Einaudi, 1988.
La strada di San Giovanni, Milano, Mondadori, 1990.
I libri degli altri, (sous la direction de G. Tesio), Torino, Einaudi, 1991.
Perché leggere i classici, Milano, Mondadori, 1991.
Eremita a Parigi, Milano, Mondadori, 1994.
Mondo scritto e mondo non scritto (sous la direction de M. Barenghi), Milano, Mondadori, 2002.
Il libro dei risvolti (sous la direction de C. Ferrero), Torino, Einaudi, 2003.
Sono nato in America, Milan, Mondadori, 2012.
Un ottimista in America, Milan, Mondadori, 2014.

3) Bibliographie critique sur l'œuvre de Italo Calvino

ALMANZI, Guido, « Il mondo binario di Calvino » dans *Paragone* août 1971, n. 258.

ASOR ROSA, Alberto, « Calvino dal sogno alla realtà » dans *Mondo Operaio*, XI, mars-avril 1958.

ASOR ROSA, Alberto, « Il punto di vista di Calvino » dans *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, Firenze, 26-28 febbraio 1987, Milan, Garzanti, 1988.

ASOR ROSA, Alberto, « *Lezioni americane di Italo Calvino* » dans *Letteratura Italiana*, vol. IV.II, Turin, Einaudi, 1995.

ASOR ROSA, Alberto, *Stile Calvino*, Turin, Einaudi, 2001.

BARENGHI, Mario, « Gli abbozzi dell'indice. Quattro fogli dall'archivio di Calvino » dans *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le Città invisibili di Italo Calvino*, Milan, Mondadori, 2002.

BARENGHI Mario, *Italo Calvino, Le linee e i margini*, Bologne, Il Mulino, 2007.

BATTISTINI, Andrea, « Ménage à trois : Scienza, arte combinatoria e mosaico della scrittura » dans *La nuova civiltà delle macchine*, Rome, ERI, n. 1, 1987.

BAUDRILLARD, Jean, « Les romans d'Italo Calvino », dans *Les Temps Modernes* 192, (1962) et dans *Lignes*, 2010/1 n° 31, p. 111-118. Le texte est disponible en ligne à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-lignes-2010-1-page-111.htm>.

BELPOLITI, Marco, *L'occhio di Calvino*, Turin, Einaudi, 2006.

BENEDETTI, Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Turin, Bollati Boringhieri, 1998.

BERARDINELLI, Alfonso, « Calvino moralista. Ovvero come restare sani dopo la fine del mondo » dans *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

BERTONE, Giorgio, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Turin, Einaudi, 1994.

BRESCIANI CALIFANO, Mimma, *Uno spazio senza miti. Scienza e letteratura: quattro saggi su Italo Calvino*, Firenze, Le Lettere, 1993.

CAPPELLO, Sergio, *Les années parisiennes d'Italo Calvino*, Paris, PUPS, 2007.

CASES, Cesare, « Calvino e il "pathos" della distanza », dans *Patrie lettere*, Turin, Einaudi, 1987.

CELATI, Gianni, « Il racconto di superficie » dans *Il Verri*, n. 1, 1973.

CORTI, Maria, « Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci » dans *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Turin, Einaudi, 1978.

DAROS, Philippe, « Italo Calvino et le nouveau roman » dans *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, Firenze, 26-28 febbraio 1987, Milan, Garzanti, 1988.

DEL GIUDICE, Daniele, « L'occhio che scrive », dans *Rinascita*, n. 3, 1984.

DEMATTEIS, G., « La geografia alle soglie del terzo millennio: una mappa del labirinto? », in *Italo Calvino. A writer for the next millennium »* dans *Atti del convegno di studi internazionale di Sanremo*, Alexandre, Ed. dell'Orso, 1988.

DONNARUMMA, Raffaele, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008.

FERRETTI, Gian Carlo, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista*, Rome, Editori Riuniti, 1989.

FORTINI, Franco, *Saggi e epigrammi*, Milan, Meridiani Mondadori, 2003.

FORTINI, Franco, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Einaudi, Turin 1989.

GABBI, Gabriella, « La forma dello spazio come forma della scrittura » dans *Nuova Civiltà della Macchine*, Rome, ERI, n. 1, 1987.

GREIMAS, A. Julien, « Il guizzo », dans *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.

LAVAGETTO, Mario, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.

MENGALDO, Pier Vincenzo, « La lingua dello scrittore » , dans *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, Firenze, 26-28 febbraio 1987, Milan, Garzanti, 1988; « Aspetti della lingua di Calvino », dans *La tradizione del Novecento*, Turin, Einaudi, 1991.

MILANESE, Cesare, « Saggio di letteratura pitagorica. Il numero segreto delle Città invisibili di Italo Calvino », dans *Il Caffè*, anno XXI, n. 5-6, 1975.

MILANINI, Claudio, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milan, Garzanti, 1990.

MONTALE, Eugenio, « E' fantascientifico ma alla rovescia » dans *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. II, Milan, Mondadori, 1996.

MUSARRA-SCHROEDER, Ulla, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni et postmoderni nell'opera di Calvino*, Rome, Bulzoni, 1996.

OSSOLA, Carlo, « L'invisibile e il suo "dove": geografia interiore di Italo Calvino », dans *Lettere Italiane*, n. 39, 1987.

PASOLINI, Pier Paolo, *Descrizione di descrizioni*, Turin, Einaudi, 1979.

- PAVESE, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Turin, Einaudi, 1951.
- PERRELLA, Silvio, *Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1999;
- PIACENTINI, A., *Tra il cristallo e la fiamma. Le lezioni americane di Italo Calvino*, Firenze, Atheneum, 2002;
- PILZ, K., *Mapping Complexity: Literature and Science in the Works of Italo Calvino*, Leicester, Troubador, 2005.
- ROSSANDA, Rossana, *La ragazza del secolo scorso*, Turin, Einaudi, 2007.
- ROVATTI, Aldo, « Narrare un soggetto. Nota su Palomar di Italo Calvino », dans *Aut-Aut*, 201, 1984.
- SCARPA, Domenico, *Italo Calvino*, Milan, Mondadori, 1999.
- SPINAZZOLA, Vittorio, « L'io diviso di Italo Calvino », dans *Italo Calvino, Atti del Convegno Internazionale*, Florence 26/28 février 1987, Milan, Garzanti, 1988.
- TURI, Nicola, *L'identità negata. Il secondo Calvino e l'utopia del tempo fermo*, Florence, SEF, 2003.

Index

Adorno, 35, 115, 451
Agamben, G., 469, 470
Al Nassar, H., 102
Alba Rico, S., 21, 470
Alberti, L. B., 418
Althusser, 46, 70
Anaximandre, 339
Anders, G., 137, 138, 139
Arendt H., 97, 250, 251, 257
Arioste, 281, 358, 363, 443
Aristophane, 188, 189
Aristote, 33, 48, 67, 71, 78, 153, 180, 242, 339, 371
Artaud, 339
Asor Rosa, A., 263, 337, 346, 355, 368, 441
Augé, M., 131, 397
Augustin, 147, 153, 192, 193, 293
Auroux, S., 57, 58, 60
Austin, 27, 31, 32
Badiou, A., 104
Bakhtine, M., 67, 70, 247
Balibar, E., 117
Ballard, J.G., 39, 40
Balpe, J. P., 73, 82, 83
Balzac, H., 281
Baranelli, L., 277
Barberis, A., 370
Barengi, M., 251, 256, 257, 258, 261, 265, 273, 274, 277, 310, 311, 318, 392, 397, 440
Barlow, J., 107
Barthes, 48, 53, 67, 70, 73, 265, 283, 323, 324, 384, 385, 386, 424, 448
Bateson, 118, 120
Battistini, A., 263, 264
Baudrillard, J. (de), 70, 350, 354, 355, 356, 377
Bauman, Z., 116, 117, 118, 120, 121, 122, 131, 136, 405
Beccaria, C., 13
Beck, U., 103
Beckett, S., 195, 369, 371, 449, 454
Belpoliti, M., 262, 286, 290, 323, 417
Benedetti, C., 266, 427
Benjamin, W., 20, 21, 22, 23, 24, 25, 416, 470
Bensaïd, D., 112
Benveniste, E., 28
Berardinelli A., 266
Bertone, G., 256, 301, 329, 401
Biasi, P.M.(de), 225
Blaise, P., 73, 140
Blisset, L., 98, 99, 100, 102
Boccaccio, 226, 281, 443
Boétie, (de la), 13, 37, 38

- Bolter, 15, 83, 86, 420, 421
Boole, 58
Borges, J. L., 75, 76, 79, 281, 371, 382, 426, 437, 439, 452, 456
Bourdieu, P., 49, 118, 265
Bouveresse, J., 210
Brecht, 299, 300
Brentano, 149
Bret Easton Ellis, 195
Bush, V., 69, 73, 86
Butor, 385
Buzzati, D., 6, 13
Canfora, L., 298
Cappello, S., 111, 385, 386, 415
Caprio, C. (de), 392
Carbone, V., 123, 124
Carnap, 195, 231
Carroll, L., 371
Casanova, P., 217
Cases, C., 329, 355, 418
Castells, 103, 129
Castoriadis, C., 107, 108, 132, 416
Cavalcanti, G., 281, 362, 363, 443
Celati, G., 408, 410
Cervantès, M. (de), 281, 358, 360, 362
Césaire, A., 218
Ceserani, R., 209, 252, 457
Changeux, J.P., 177, 178
Chibber, V., 200
Chklovski, 85, 242, 371
Chomsky, N., 82
Citati, P., 439
Citton, Y., 22, 27, 34, 35, 36, 37, 38, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 90, 138, 139, 220, 221, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 252, 253, 257, 284, 341, 457, 466
Clark, A., 177
Clément, J., 73, 74, 82
Coleridge, S. T., 69, 197, 334
Conrad, 298
Coppola, 387
Cortazar, J., 75, 76
Corti, M., 268, 400
Crick, F., 367
Curti, L., 218
Curtius, E. R., 252
Damasio, A., 42, 43
Dante, A., 195
Dante, A., 55, 281, 362
Daros, P., 341, 421
Davis, M., 397
Debord, G., 112
Dechend, H. (von), 282, 283
Defoe, 281
Deleuze, G., 38, 70, 86, 169, 459
Derrida, 70, 143, 145, 146, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 213, 216, 229, 286, 339, 372, 381, 459, 462
Detienne, M., 173
Dewey J., 118
Dickens, 281
Dickinson, E., 443

- Diderot, 55, 281, 352
Donnarumma, R., 305, 384, 400, 401, 423
Dostoïevski, 426
Duhem, 438
Dumas, A. T., 382
Durkheim, E., 300
Eagleton, T., 28, 99, 100, 194, 195, 196, 197, 202, 236, 238, 239, 240, 242, 284, 341, 448
Eco, U., 79, 87, 88, 89, 138, 139, 140, 141, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 239, 240, 246, 254, 357, 358, 369, 421, 455
Eliot, T.S., 439
Ellison, R., 100
Engels, F., 140
Enzensberger, H. M., 290
Eramo, M. (d'), 272
Escher, 363
Fanon, F., 211
Fellini, F., 287, 288
Ferrero, E., 282
Ferretti, G. C., 312, 328
Feyerabend, 438
Fiorentino, F., 202
Fish, S., 194, 236, 237, 238, 239, 240
Flannery, S., 422, 423, 424, 425
Flaubert, G., 335, 452
Fofi, G., 265
Formenti, C., 108, 416
Fortini, F., 266, 267, 269, 355, 384, 398, 399
Foucault, M., 37, 70, 128, 129, 133, 213, 409, 438, 459, 460
Fourier, 347, 385, 387, 388, 411
Frege, 195, 231
Fukuyama, F., 111
Gabbi, G., 373
Gadamer, H.G., 214, 215, 227, 240, 241, 245, 266
Gadda, 269, 281, 306, 327, 428, 451
Galilée, 36, 41, 160, 172, 281, 284, 350, 363
Galileo, 299, 363
Gandillac, M. (de), 20
Garboli, C., 266, 383
Genette, G., 48, 67, 68
Gennep, A. (Van), 415
Gide, A., 336
Ginsburg, C., 408
Giordano Bruno, 371
Giudice, D. (del), 262, 273, 429, 430
Glissant, E., 218
Gödel, 438
Godzich, W., 220
Goethe, 168, 169, 217, 418
Goody, J., 173, 191
Gramsci, A., 212, 300, 301
Greimas, A. J., 48, 82
Guareschi, G., 287
Guattari, F., 86
Guglielmi, A., 369
Habermas, J., 332, 339, 340, 341, 406
Hajdari, G, 101
Hall, S., 211
Handke, P., 429

- Hanson, R., 43
Haraway, D., 109
Harvey, D., 397
Hegel, J. W. F., 51, 88, 111, 177, 214, 216, 386
Heidegger, M., 144, 159, 167, 209, 228, 339
Heisenberg, W., 438
Hemingway, E. M., 281, 298, 299
Héraclite, 188, 463
Herder J. G.. (Von), 214
Hérodote, 60
Hirsch, E. D., 194
Hobsbawm, E., 93, 111, 112, 113, 458
Hoggart, R., 211
Hölderlin, F., 339
Horkheimer, M., 35, 451
Hume, D., 92, 144
Husserl, E., 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 170, 286, 339, 462
Ingarden, R., 157, 227
Ionesco, E., 306
Iser, W., 230
James, H., 443
Jameson, F., 46, 47, 95, 100, 105, 106, 245, 246, 252, 284, 289, 330, 347, 427, 457, 458
Jauss, H. R., 215, 216, 266
Jenkins, H., 63, 64, 65, 66
Joyce, M., 84, 85, 86, 89, 91, 307, 420, 428, 452
Jung, T., 300
Jünger, E., 60
Kant, E., 35, 87, 88, 89, 144, 146, 153, 161, 162, 184, 371, 386, 455
Kaplan, F., 190, 191
Kaufmann, J-C., 133
Kawabata, Y., 426
Kerényi, K., 300
Kerkhove, D (de), 107
Kierkegaard, K., 195
Köhler, M., 105, 106
Kojève, A., 111, 385, 386
Kraus, K., 470
Kristeva, J., 67, 70
Kuhn, T. S., 368
Kundera, J., 281, 443
Lacan J., 95, 130
Lakatos, I., 438
Landolfi, T., 371
Landow, G., 15, 70, 71, 86, 420
Latour, B., 438
Lavagetto, M., 210, 251, 252
Lazzarato, M., 131
Le Grand, G., 228
Leibniz, G. W., 78, 79, 80, 144, 389
Leopardi, G., 281, 363, 371, 443, 448
Leroi-Gourhan, A., 56, 168, 174, 178, 179, 450
Lévi-Strauss, 36, 400
Lévy, P., 15, 65, 107, 115, 116, 184, 187, 251, 289, 290
Locke, J., 92
Lordon, F., 45
Lotman, Y., 92
Lucrece, B., 281, 443

Lulle, R., 79, 80
Luperini, 252, 253, 267, 355, 457
Lyotard, J. F., 23, 36, 70, 91, 466
Maalouf, A., 92
Machiavel, 13
Magnan, N., 110
Man, P. (de), 22, 339, 350, 397
Mandelstam, O., 192
Marquez, 426
Martino, (de), 93, 94, 130, 212, 258, 300
Marx, K., 104, 137, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202
Maupassant, G., 281
Mauss, 300
Mazzarella, A., 14, 15, 16, 17
McLuha, M., 65, 105, 443
Mead, H., 92
Melville, B. (de), 451
Mengaldo, V., 267, 268, 272, 273, 392
Milanini, C., 319, 326, 364, 365, 392, 393
Mileschi, C., 92, 193
Mirandole, j. P. (de la), 114
Montale, E., 281, 370, 429
Moravia, A., 268
More, T., 393
Moretti, F., 217
Musarra-Schroeder, U., 256, 322, 327
Musil, R., 281, 327, 448, 452
Nabokov, V., 426
Nelson, T., 69, 72, 73, 75, 86
Neri, G., 408
Nietzsche, F., 73, 138, 209
Nizami, G., 418
Nortop, F., 439
Nowotny E., 114
Ong, W.J., 53, 173
Onis, F. (de), 105
Ossola, C., 385, 386, 387, 392, 393, 394
Ovide, 281, 393, 443
Pasolini, P. P., 212, 266, 268, 269, 394, 427
Pasternak, B., 281, 303, 304, 305, 426
Pavese, C., 93, 257, 266, 274, 280, 281, 294, 300, 303
Pavlov, I., 99, 119
Paz, O., 439
Peirce, C. S., 139, 228, 229, 383
Perec, G., 112, 281, 426, 452
Piparo, F. (lo), 180
Pirandello, L., 98, 99, 310
Platon, 40, 141, 142, 195, 242, 286, 371, 381
Pline, 281
Poe, E., 100
Pollock, J., 306
Ponge, F., 281, 415, 429
Popper, K., 438
Possenti, I., 117, 118, 121
Pound, E., 428
Pratolini, V., 299
Prendergast, C., 220
Prigogine, I., 438, 448

- Propp, V., 229, 276, 400
Proust, M., 199, 339, 410, 452
Putnam, H., 241
Queneau, R., 81, 111, 121, 281, 284, 385, 386, 387, 389, 415, 426
Quintyn, O., 245, 458
Raboni, G., 266
Rancière, J., 241
Recalcati, M., 130
Riahi, N., 128
Ricœur, P., 22, 25, 49, 52, 53, 56, 97, 127, 143, 146, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 158, 160, 168, 170, 172, 176, 177, 178, 179, 216, 217, 266, 381, 462
Rilke, R.M., 339
Rodari, G., 229
Rorty, R., 209
Rorty, R., 140, 209
Rossanda, R., 298
Rossi, P., 79
Rossman, K., 244, 245
Rousseau, J.J., 339
Rovatti, A., 224, 436
Saïd, E., 211, 212, 213
Sanguinetti, E., 403
Santillana, G. (de), 282, 283, 349, 366, 367, 369
Santschi, M., 330, 331, 340, 384
Saporta, M., 81
Sartre, J.P., 193, 306
Saussure, (de), 172, 228, 232, 339, 380
Saviano, R., 305
Scott, J. C., 50, 51
Sénèque, 128, 129
Sennett, R., 122, 123, 124, 129, 257
Serdakowski, B., 101, 102
Sereni, V., 269
Shakespeare, W., 199, 218, 281, 333, 335, 443
Shannon, C., 367
Simondon, G., 37, 40, 132, 133, 135, 159, 160, 174, 239, 245, 257, 463
Smith, A., 108, 109
Socrate, 141, 242
Spinazzola, V., 140
Spivak, 189, 219, 220
Spivak, G., 189
Spivak, G.C., 219
Spriano, P., 294, 295, 318
Starobinski, J., 449
Steinberg, S., 362, 363
Steiner, 210
Stendhal, 298
Stengers, I., 438
Sterne, L., 281, 445
Stevenson, R. L., 281
Stiegler, B., 36, 41, 143, 159, 160, 171, 172, 173, 174, 182, 183, 184, 257, 286, 402, 463
Stravinskij, E. I., 439
Swift, J., 79, 80, 281, 389, 443
Tchekhov, A., 281
Todorov, T., 85, 210, 242, 265, 293
Toffler, A., 109, 110
Togliatti, P., 296, 317
Tolstoï, L., 281

Tornabuoni, L., 429
Toynbee, A., 106
Trakl, G., 339
Turi, N., 263, 383
Turing, A., 368
Twain, M., 281
Uexküll, J. (Von), 175
Valéry, P., 281, 452
Vattimo, G., 214, 224, 416, 436
Verga, G., 310
Vico, G., 212
Vinci, L. (da), 203, 281, 448
Virilio, P., 350, 397
Virno, P., 245
Vittorini, E., 257, 269, 280, 294, 297, 303, 356
Volponi, P., 24, 25
Von Neumann, J., 367
Wahl, F., 418
Watson, J.D., 367
Weinrich, H., 253
Wiener, N., 367
William, J., 118, 148, 194, 197, 198
Williams, R., 211, 429
Winnicott, D., 155
Wittgenstein, L., 27, 43, 56, 73, 174, 195, 196, 236, 238, 373, 384, 418, 448, 466
Wols, 306
Wu Ming, 20, 77, 98
Xénophon, 281
Yourcenar, M., 114