HAL
open science

La poétique de l'écoute dans l'oeuvre d'Italo Calvino

Luana Minato

To cite this version:

Luana Minato. La poétique de l'écoute dans l'oeuvre d'Italo Calvino. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030139 . tel-00947706

HAL Id: tel-00947706

https://theses.hal.science/tel-00947706

Submitted on 17 Feb 2014

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

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

UNIVERSITÉ PARIS III SORBONNE NOUVELLE

E.D. 122 Europe latine - Amérique latine

Année 2008-2009

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ

SORBONNE NOUVELLE - PARIS III

Discipline : Études italiennes

La poétique de l'écoute dans l'œuvre d'Italo Calvino

Présentée et soutenue publiquement par

Luana MINATO

le 12 décembre 2009

Directeur de thèse :

Mme le Professeur Dominique BUDOR

Jury :

M. Nicolas Bonnet

M. Philippe Daros

M. Jean-Paul Manganaro

M. Rinaldo Rinaldi

Mme Myriam Tanant

Mme Dominique Budor

Sommaire

Note bibliographique p. 7

Introduction p. 8

Première Partie

L'élément sonore au sein du texte littéraire

p. 20

Chapitre I L'évolution de la poétique : l'homme, la nature et l'histoire p. 21

Chapitre II L'attention auditive (les années quarante à soixante) p. 44

A) L'écoute, la bataille et le paysage p. 47

Il sentiero dei nidi di ragno p. 51

Ultimo viene il corvo p. 56

B) « Il mare dell'oggettività » p. 62

Le « mal de vivre » dans les récits réalistes p. 63

Les bruits dans la société contemporaine p. 71

C) Les récits fantastiques : la trilogie de *I nostri antenati* p. 82

Il visconte dimezzato p. 83

Il barone rampante, entre souvenir et imagination p. 86

Les deux âmes de l'écrivain : Suor Teodora e Bradamante p. 93

D) *La giornata di uno scrutatore* p. 99

Chapitre III L'aspect oral du jeu narratif (les années soixante et soixante-dix) p. 102

A) Introduction aux récits « cosmicomics » p. 105

Qfwfq : une voix dans l'univers p. 107

Ti con zero p. 118

La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche p. 139

B) Vers de nouvelles formes d'expérimentation littéraire p. 145
Il castello dei destini incrociati p. 146
« Ce qui commande au récit ce n'est pas la voix : c'est l'oreille » p. 157
Se una notte d'inverno un viaggiatore p. 163

Chapitre IV « J'écoute » ou « écoute-moi » (les dernières années de l'activité littéraire de Calvino) p. 168

A) *Palomar* p. 170

B) *Sotto il sole giaguaro* p. 180
Il nome, il naso p. 183
Sapore sapere p. 188
Un re in ascolto p. 192

Deuxième Partie
Écrire pour la musique
p. 203

Chapitre I Les passions d'écriture au-delà de la narration p. 204

Chapitre II Les années cinquante et soixante : la collaboration de Calvino avec Sergio Liberovici et le groupe de *Cantacronache* p. 213

A) « *Cantacronache* : une aventure politico-musicale des années cinquante » p. 215
Les chansons dans les textes littéraires p. 222
La contribution de Calvino à *Cantacronache* p. 226
Les chansons de Calvino : signes verbaux et musicaux p. 230

Des textes narratifs aux textes musicaux p. 237

B) La collaboration de Calvino avec le musicien Sergio Liberovici pour les pièces de théâtre musical p. 248
La panchina, opéra en un acte p. 249
Le manuscrit de *La panchina* : les corrections et les éliminations apportées au texte avant la version définitive p. 254
Lo spaventapasseri e il poeta, un ballet en un acte de Italo Calvino et Sergio Liberovici p. 261

Chapitre III La collaboration avec le « Maestro » Luciano Berio et le texte de Calvino pour la *Zaide* d'Adam Pollock p. 267

A) La définition par Luciano Berio de son « théâtre musical » p. 269

B) *Allez-hop* : un récit mimique de Calvino et Luciano Berio p. 273
Les scénarios d'*Allez-hop*, en 1958 et en 1968 p. 277
La puce comme élément générateur p. 281
Les chansons d'*Allez-hop* p. 282

C) La *Zaide* de Mozart et le texte de Calvino pour Adam Pollock (1979-1981) p. 285
La solution proposée par Calvino à l'histoire de la *Zaide* p. 287

D) *La Vera Storia,* une action musicale d'Italo Calvino et Luciano Berio (1977-1982) p. 294
Analyse du livret de *La Vera Storia* (première partie) p. 304

E) Introduction à *Un re in ascolto* (1977-1984) p. 318
Un re in ascolto : dialogue entre un écrivain et un musicien p. 319
Les versions de *Un re in ascolto* p. 323

Les lettres : un témoignage fondamental du dialogue entre l'écrivain et le musicien p. 326
Quelques considérations sur les lettres de Calvino à Berio p. 336
Synthèse de *Un re in ascolto* : le livret de 1979 p. 340
Synthèse de *Un re in ascolto* : le récit de 1984 p. 348
Les relations entre les lettres et la version de 1980 p. 351
La confrontation entre les lettres, le livret de 1979 et le récit sur l'écoute p. 362
Les airs de Prospero p. 381

Conclusions p. 389
Remerciements p. 399
Bibliographie p. 400

Note bibliographique

Afin de préserver la richesse sémantique des textes, nous avons cité les œuvres de Calvino en italien, sauf pour les parties intégrées dans le corps de l'analyse, et nous avons produit la traduction française en note.

Les textes d'Italo Calvino sont, sauf indication contraire, cités d'après l'édition suivante :

Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2001 (1991), I.

- *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1999, II.
- *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1994, III.
- *Saggi*, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1999, I-II.

Nous indiquons donc seulement le tome et la page entre parenthèses. Nous avons utilisé les traductions en français lorsqu'elles sont disponibles et nous avons traduit dans le cas contraire: *cf.* bibliographie des traductions.

Les citations des critiques sont produites directement en français a partir de la version publiée ; sinon, elles sont traduites par nous.

INTRODUCTION

L'activité littéraire de l'écrivain Italo Calvino commence officiellement avec la publication de *Il sentiero dei nidi di ragno* par la maison d'édition "Einaudi", en 1947 : cette œuvre rencontre un certain succès grâce aussi à la présentation de l'intellectuel et écrivain Cesare Pavese, ami de l'auteur [1]. La notoriété de Calvino, à partir de ce moment-là, sera incessante, même si la critique des années cinquante-soixante, surtout issue de la gauche italienne, ne lui épargnera aucun commentaire négatif surtout à cause de ses choix politiques (Calvino quitte en 1957 le Parti Communiste Italien) et stylistiques (l'alternance entre des œuvres fabuleuses ou fantastiques et réalistes). L'activité professionnelle chez Einaudi dans les années quarante, l'engagement politique au PCI (le Parti Communiste Italien), le travail d'éditeur, la collaboration journalistique, la participation aux conférences tenues dans toute l'Europe, ont eu certes un rôle important dans la formation et dans la volonté de Calvino d'assumer la double fonction d'écrivain et d'opérateur culturel. Une forte curiosité accompagnée d'une fine intelligence le menait à s'intéresser aux aspects les plus variés de la culture et de la société tant italienne qu'internationale. Il s'agit d'une

[1] Dans le compte rendu à *Il sentiero dei nidi di ragno*, Pavese définissait Calvino comme « écureuil de la plume » (« scoiattolo della penna ») pour la capacité qu'avait cet écrivain de savoir transformer l'expérience de la guerre partisane en un fabliau des bois. *Cf.* PAVESE (Cesare), "Il sentiero dei nidi di ragno", "L'Unità", Roma, 26.10.1947. MANGANARO traduit ainsi cette citation de Pavese : « L'astuce de Calvino, écureuil de la plume, a été celle-là, de grimper aux arbres, plus par jeu que par peur, et d'observer la vie des partisans comme une fable de la forêt, bruyante, bariolée, "différente" ». MANGANARO Jean-Paul, *Italo Calvino*, Paris, "Les Contemporains", Seuil, 2000, p. 51.

attitude typique de cet auteur italien, très attentif aux problématiques sociales, culturelles, politiques, littéraires de son époque, ce dont les nombreux écrits qu'il a laissés représentent un témoignage important. Effectivement la production de Calvino est extrêmement variée et complexe et elle comprend non seulement les œuvres créatives, mais aussi les commentaires métalittéraires et les essais. Calvino a donc été lecteur et interprète de son époque, des livres des autres, mais aussi de lui-même et de son œuvre d'où la tendance de l'écrivain à enrichir ses textes de préfaces, introductions, notes, postfaces. Mais ces deux aspects, métalittéraire et paralittéraire, se trouvent aussi à l'intérieur de l'écriture elle-même, d'où la nécessité pour le spécialiste d'établir un niveau critique englobant ces strates.

Sur la base de ces données, les spécialistes ont cherché à formuler des hypothèses pour définir le rapport de Calvino avec son temps. L'évolution de l'œuvre calvinienne qui a connu différents changements de direction (comme lui-même l'a déclaré dans l'interview à Maria Corti[2]), la tendance de l'écrivain à expliquer ou expliciter son travail, représentent des éléments importants qu'il faut prendre en compte pour une analyse aussi exhaustive que possible de cet auteur. Certes, aujourd'hui, à plus de vingt ans de la mort de l'écrivain, une analyse plus complète de l'œuvre est possible et cela pour deux raisons principales : la connaissance de la plupart des écrits de l'auteur et le dépassement, surtout de la part d'une certaine partie de la critique, des contraintes idéologiques de l'époque de l'après-guerre. Ainsi on peut considérer désormais comme dépassée la tendance à distinguer entre un Calvino réaliste ou rationaliste ou illuministe et un Calvino fabuleux ou fantastique et donc à devoir opter pour l'une ou l'autre des deux tendances de l'écrivain (Geno Pampaloni [3]), surtout en ce qui concerne les œuvres de la première phase (les années quarante et cinquante). La majorité de la critique calvinienne, aujourd'hui, reconnaît dans la multiplicité et la variété de l'œuvre de Calvino une intention unitaire qui est liée à la conception calvinienne de la littérature comme engagement (il conserve présente la leçon du stoïcisme), comme projet d'un système alternatif ou complémentaire (le « monde écrit » qui se caractérise par le « discret ») à celui de la réalité (le « monde non écrit » ou de la

[2] *Cf.* "Intervista di Maria Corti", in *Italo Calvino*, *Saggi*, "I Meridiani", II, p. 2921-2922. L'interview fut publiée la première fois dans *Autografo*, II-6, octobre 1985, p. 47-53.
[3] PAMPALONI (Geno), "Il lavoro dello scrittore", in *Italo Calvino*, *Atti del Convegno Internazionale*, Firenze, Garzanti, 26-28 février 1987, p. 18.

« continuité ») [4]. De là vient la tendance de l'écrivain à chercher toujours des voies différentes de communication, à éviter de revenir sur des schémas et modules déjà employés, comme l'explique parmi d'autres, Adriano Piacentini pour lequel « chaque œuvre de Calvino est une œuvre unique » [5]. Cette complexité et cette variété de langages et modules employés au cours de sa production ont souvent obligé la critique à une reconsidération de l'interprétation donnée sur l'écrivain et sur son œuvre. D'ailleurs, on ne le soulignera jamais suffisamment, le premier lecteur et critique de l'œuvre de Calvino est Calvino lui-même, toujours disposé à une confrontation avec son public de lecteurs et de détracteurs pour expliquer (et s'expliquer à lui-même) les raisons et les mécanismes de son écriture et de son travail. Une lecture et une interprétation de l'œuvre de cet auteur ne peuvent donc s'abstraire de ce commentaire de l'écrivain sur lui-même.

Chaque spécialiste, sur la base de ses propres compétences, a contribué à définir un aspect de l'ouvrage et de la poétique de l'écrivain, en révélant l'extrême complexité du contenu et de la structure des textes. Il suffit de vérifier la bibliographie calvinienne qui comprend des actes de conférences, revues monographiques, essais, articles, débats et interventions, tables rondes, commémorations de l'auteur,… pour se rendre compte de l'intérêt que cet auteur a suscité et continue à susciter au présent. Nous donnerons quelques indications sur les axes principaux sur lesquels la critique s'est appliquée dans l'analyse et l'étude de cet écrivain contemporain dans le but et dans la nécessité de situer notre propre analyse.

Une des difficultés majeures de la critique sur Calvino est de donner une définition globale de l'œuvre entier car même si l'on reconnaît une tension unitaire tout au long de sa

---

[4] Nous rappelons, en passant, l'évolution de la poétique de l'écrivain qui passe par des phases différentes du point de vie idéologique : la première qui se caractérise par une adhésion au marxisme en littérature, suivie d'une phase structuraliste, dans les années soixante et, enfin, la phase épistémologique, représentée surtout par l'influence de Michel Serres, dans les années quatre-vingt. *Cf.* PORRO (Mario), *Letteratura come filosofia naturale*, in *Italo Calvino. Enciclopedia : arte, scienza e letteratura*, a cura di Belpoliti Marco, Milano, Marcos y Marcos, 1991 et BELPOLITI (Marco), *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.

[5] PIACENTINI (Adriano), *Tra il cristallo e la fiamma, Le lezioni americane di Italo Calvino*, Firenze, Atheneum, 2002, p. 23. Piacentini offre une interprétation très intéressante du dernier livre inachevé de Calvino destiné aux "Charles Eliot Norton Poetry Lectures" à l'Université de Harvard, soit les *Six Memos for the Next Millennium* (*Sei proposte per il prossimo millennio*), texte plus connu sous le titre italien de *Lezioni americane*. Il considère ce texte comme une clé de lecture de Calvino d'après Calvino, mais aussi comme une clé de lecture de notre temps.

carrière littéraire (la tension "éthique" qui caractérise son travail), il reste que son œuvre se caractérise par une extrême variété d'écriture. Cette considération représente la raison principale du choix, pour beaucoup de spécialistes calviniens, d'écrire des livres sur l'œuvre de l'écrivain par essais ou en réunissant des écrits publiés en différentes occasions, pour suivre les différents moments ou phases de sa carrière littéraire [6]. Mais au-delà de ces considérations, en analysant l'œuvre de cet écrivain, il est évident que la plupart de ses histoires sont placées sous le signe de l'imagination : une imagerie très florissante qui se caractérise néanmoins par une écriture qui tend à la précision, à la clarté de l'expression verbale presque géométrisante. Guido Almansi a parlé de monde binaire dans l'œuvre de l'écrivain [7]. En effet, le côté fantastique de Calvino s'ajoute à une prédilection pour la science, la philosophie (les deux éléments fondamentaux de la poétique de l'écrivain qui, avec la littérature, représentent le « ménage à trois » comme il le définit) et pour une construction de l'œuvre géométrisante. La tendance à une logique narrative combinatoire, qui découle aussi de sa prédilection pour les contes de fées, l'a poussé à utiliser davantage les contraintes pour la construction de ses histoires. Mais, pour cet aspect de l'écriture calvinienne, la critique a aussi considéré le rôle joué par le groupe parisien de l'*Oulipo* (Ouvroir de Littérature Potentielle) qui a contribué à une prise de conscience de la littérature comme opération artisanale, comme laboratoire de recherche et a la perception des possibilités d'invention et création que recèle une œuvre littéraire.

Derrière chaque œuvre de Calvino, on peut reconnaître une architecture très complexe qui révèle la tendance de l'écrivain à un travail conceptuel et de précision. Cependant la narration et l'écriture de l'écrivain sont extrêmement fluides. En effet, le style de Calvino est apparemment "facile" car il tend à l'essentialité. Pier Vincenzo Mengaldo souligne que dans le système créatif et combinatoire de l'écrivain, le moment décisif a été toujours celui de l'exclusion et de la soustraction, et cela tant sur le plan de l'*inventio* que sur celui de la *dispositio* et de l'*elocutio* [8]. À bien considérer cet aspect du

---

[6] Nous citons, parmi d'autres, MILANINI (Claudio), *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990 ; ASOR ROSA (Alberto), *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi, 2001 ; LAVAGETTO (Mario), *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

[7] *Cf.* ALMANSI (Guido) *Il mondo binario di Italo Calvino*, "Paragone. Letteratura", XXII, 258, août 1971, p. 95-110.

[8] MENGALDO (Pier Vincenzo), "La lingua dello scrittore", in *Italo Calvino*, *Atti del Convegno Internazionale, cit.*, p. 203-224.

style calvinien, il apparaît que dans sa prose convergent deux tendances : une vocation à la rapidité, à la légèreté (on pense tout de suite aux *Lezioni americane*), à la fluidité de l'écriture et de la narration et en même temps à une vocation analytique [9].

Mais il y a un autre aspect du style qui a intéressé la critique, c'est la tendance de l'écrivain à une écriture visuelle. En différentes occasions, Calvino a expliqué le processus de création de ses histoires et il a souligné qu'au départ il y a une image ou que, dans d'autres cas, l'image sort de la parole écrite [10]. Marco Belpoliti est l'auteur d'un livre, *L'occhio di Calvino*, publié en 1996[11], qui est devenu un point de référence fondamental sur cet aspect de la poétique de l'écrivain [12]. Selon ce spécialiste, toute la poétique de l'écrivain se fonde sur la vocation au visuel sur laquelle Calvino a construit une approche méthodologique pour essayer de saisir le monde. Mais le visuel de l'écrivain, comme l'explique Belpoliti, ne réside pas seulement dans ses intérêts pour les arts plastiques, auxquels Calvino a dédié un bon nombre d'écrits, mais plutôt dans la façon particulière dont l'écrivain en parle, car l'ambition de l'écrivain a été toujours cognitive. L'œil de Calvino n'est pas seulement un œil qui regarde parce que, comme l'explique l'écrivain lui-même, l'action de voir est lié à celle de la connaissance : « vedere è un atto mentale ».

Cet aspect de l'imagination visuelle dans l'œuvre de Calvino a été l'objet de notre première attention à Calvino d'abord lors de notre « tesi di laurea », *Due percorsi paralleli : teoria e prassi del fantastico in opere di Gonzalo Torrente Ballester e Italo Calvino* [13] et, par la suite, avec le mémoire de D.E.A., *Le mot et l'image dans le*

---

[9] *Ibid*., p. 216.

[10] Voir, entre autres, la "Note" explicative ai *Nostri Antenati*, ("Nota 1960"), *RR*, "I Meridiani", I, p. 1210 ; "Premessa 1968 a *La" memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, RR, "I Meridiani", II, p. 1300-1303.

[11] BELPOLITI (Marco), *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.

[12] Sur l'importance du visuel chez Calvino et sur l'intérêt porté par lui aux œuvres artistiques, nous citons RICCI (Franco), *Il visivo in Calvino*, in *Italo Calvino*, *Enciclopedia : arte, scienza e letteratura*, *cit*., p. 283-292. Et aussi DAROS (Philippe), *L'image et le mode d'existence de l'objet littéraire dans l'œuvre d'Italo Calvino*, in *Italo Calvino le défi ou le labyrinthe*, Presses Universitaires de Caen, 1998, p. 97-114.

[13] MINATO (Luana), *Due percorsi paralleli : teoria e prassi del fantastico in opere di Gonzalo Torrente Ballester e Italo Calvino*, sous la direction de Mme Giuseppina Ledda et Mme Maria Giovanna Sanjust, Università degli studi di Cagliari, année universitaire 1996-1997.

fantastique d'Italo Calvino et de Julio Cortázar [14]. C'est, en particulier, le côté fantastique de l'œuvre calvinienne que nous avons analysé en ces occasions, considéré d'un point de vue comparatiste, c'est-à-dire en relation avec l'œuvre d'autres écrivains : le galicien Gonzalo Torrente Ballester et l'argentin Julio Cortázar. La confrontation et l'analyse nous ont permis de constater la présence d'intéressants points de convergence dans leur poétique, surtout en ce qui concerne l'imagination visuelle. Effectivement, sur la base aussi de la prodigieuse production théorique qui accompagne l'œuvre de ces écrivains, il résulte que, en dépit des différents contextes géographiques et culturels, ils partagent un « fonds commun » dans la construction de leurs histoires fantastiques. D'ailleurs, Calvino avait eu l'occasion de se confronter dans en tête-à-tête à Torrente Ballester sur le thème du fantastique à l'occasion d'une conférence à Séville en 1984. Les Actes de la Conférence ont été publiés sous le titre de *Literatura fantástica* [15], mais nous avons eu l'opportunité d'écouter aussi les enregistrements sur bande magnétique des entretiens de Calvino et Torrente Ballester qui n'ont pas été publiés [16]. Quant à Julio Cortázar, Calvino avait eu l'occasion de le fréquenter pendant son séjour à Paris [17] et il était intéressé par son œuvre, en particulier par cette sorte « d'histoires poétiques et burlesques » que sont les *Historias de cronopios y famas* (1962). Avec Cortázar, Calvino partageait aussi l'intérêt pour les arts plastiques, auxquels les deux amis ont consacré des écrits. En particulier, nous voulons rappeler un livre, *La fosse de Babel*, réalisé par Calvino et Cortázar avec la collaboration d'André Balthasar et Joyce Mansour sur des lithographies du sculpteur Reinhoud [18].

---

[14] MINATO (Luana), *Le mot et l'image dans le fantastique d'Italo Calvino et Julio Cortázar*, sous la direction de M le Professeur Jacques Poulet et Mme Maria Giovanna Sanjust, Université Lumière Lyon II, année universitaire 1997-1998.

[15] *Cf. Literatura fantástica*, Madrid, "Ediciones Siruela", 24-28 septembre 1984.

[16] Nous avons reproduit les entretiens du dernier jour de la conférence entre Italo Calvino et Gonzalo Torrente Ballester dans l'Appendice de notre mémoire *Cf* MINATO (Luana), *Due percorsi paralleli …., cit.* , p. 154-194.

[17] Calvino s'établit à Paris avec sa famille dès 1967 jusqu'à 1980.

[18] Au moment de la rédaction du mémoire de D.E.A. nous n'avions pas à notre disposition ce livre à cause de l'édition très limitée mais, grâce à la disponibilité de la Librairie Nicaise de Paris, nous sommes enfin parvenue à en avoir un exemplaire. Nous citons l'introduction de ce livre très particulier : « André Balthasar, Italo Calvino, Julio Cortázar et Joyce Mansour, ont capté des bribes de conversation, éventées par une foule née sous la plume de Reinhoud sans, toutefois, identifier les bouches responsables. À vous de jouer. Vous trouverez des phrases volantes sur papier adhésif, découpez-les, distribuez les rôles à votre gré : le dialogue est création du désir. ». Cela confirme la disponibilité de ces deux écrivains à l'expérimentation littéraire poussée jusqu'à la limite du langage, dans un jeu très proche de certaines expériences surréalistes.

Même si le travail comparatiste avait mis au jour quelques éléments intéressants, cependant nous avons, dans la perspective de la thèse de doctorat, choisi de concentrer notre attention sur le seul Calvino et d'accentuer la perspective italianiste. Et nous avons alors enregistré qu'une analyse sur le visuel dans l'œuvre de Calvino et sur les textes que l'écrivain avait dédiés à l'art avait été déjà fait (nous faisons référence à *L'occhio di Calvino* de Belpoliti).

Dans un tel contexte de recherche, nous avons alors considéré les textes que Calvino avait destinés à la musique et la place que ces textes occupent dans l'œuvre entier. Une lecture plus attentive de l'œuvre considérée comme "majeure" nous a révélé qu'un autre aspect, au-delà ou à côté du visuel caractérise l'écriture calvinienne : c'est l'attention particulière pour l'espace sonore et la capacité de l'écrivain de le reproduire sur la page. Nous avons donc repéré les traces de cet univers sonore de l'écriture calvinienne et, en suivant l'ordre chronologique de publication des textes, nous avons pu constater une évolution dans ce que nous avons des lors appelé la poétique de l'écoute. En effet, nous avons constaté que dans presque tous les livres il y a un « personnage qui tend l'oreille ». Mais l'intérêt de Calvino pour l'écoute ne se limite pas à la description d'un paysage sonore. Comme pour le regard, l'oreille de Calvino est tournée vers une connaissance, un rapport avec le monde. Si Palomar, le protagoniste du dernier livre de Calvino, peut être considéré comme un personnage dédié à l'activité de « voir » – mais nous verrons que, même dans ce cas, l'écoute a une place importante –, la plupart des personnages calviniens manifestent ou portent une attention particulière au sens de l'ouïe.

Frédéric Lefebvre, dans l'article *Un occhio in ascolto. Paesaggi sonori di Italo Calvino* [19], a analysé cet aspect de la poétique de l'auteur et il a constaté que l'expression « tendere l'orecchio » (« tendre l'oreille ») revient dans la plupart des ouvrages, car – explique-t-il – presque partout dans l'œuvre on trouve un personnage qui tend l'oreille. Et il cite les textes de Calvino dans lesquels la place réservée à l'écoute et aux sons est importante : la plupart des récits de *Ultimo viene il corvo*, *Il visconte dimezzato*, deux

[19] LEFEBVRE (Frédéric), *Un occhio in ascolto. Paesaggi sonori di Italo Calvino*, Musica/Realtà, nº 67, mars 2002, p. 101-118. Le titre choisi par Lefebvre « un œil en écoute » vise à situer l'ouïe *à côté de la vue*, comme il est expliqué dans l'article. Nous souhaitons préciser que le dépôt de notre sujet de thèse est antérieur a la publication de cet article.

chapitres de *Marcovaldo*, deux des *Avventure*, *Il barone rampante*, trois chapitres de *La giornata d'uno scrutatore*, le premier des *Cosmicomiche*, le dernier de *Ti con zero*, trois des cinq autobiographies de *La strada di San Giovanni*, un chapitre *de Se una notte d'inverno un viaggiatore*, un conte consacré au téléphone *Prima che tu dica pronto* et deux chapitres de *Palomar* ; et il termine la liste en disant qu'il oublie certainement quelque chose. Lefebvre a remarqué que, souvent, le processus de construction des histoires calviniennes commence par des images sonores et il propose, à côté de la métaphore visuelle « œil de l'esprit », celle de « oreille de l'esprit », pour expliquer cette imagination par sons. Inutile de dire que ce travail de Lefebvre a été pour notre recherche un appui très intéressant et que nous nous sommes trouvée en partie sur les mêmes pistes que le critique, y compris en ce qui concerne le « scénario ancestral » ou, autrement dit, le noyau de la mémoire de Calvino qui remonte à son enfance et à son rapport avec son père.

À partir de ces éléments, nous avons, alors, considéré d'autres aspects de l'espace sonore dont résonne chaque livre de Calvino, et d'autres aspects de l'écoute, qui se trouvent en réssonance avec la définition que le critique Roland Barthes a donnée pour l'entrée sur l' « écoute » dans l'*Enciclopedia Einaudi* [20]:

> *Entendre* est un phénomène physiologique ; *écouter* est un acte psychologique. Il est possible de décrire les conditions physiques de l'audition (ses mécanismes) par le recours à l'acoustique et la physiologie de l'ouïe ; mais l'écoute ne peut se définir que par son objet, ou, si l'on préfère, sa visée.[21]

Et il distingue trois types d'écoute qui marquent l'histoire des hommes :

1. dans le premier, l'être humain oriente l'audition (« l'exercice de sa faculté physiologique d'entendre ») vers des *indices* : rien, à ce niveau, ne distingue l'animal de l'homme ;
2. dans le deuxième type, l'oreille cherche à capter des *signes* et il s'agit de déchiffrer – « j'écoute comme je lis, c'est-à-dire selon certains codes » ;
3. dans le troisième type, l'écoute concerne celui qui parle et il s'agit d'une typologie

[20] BARTHES (Roland) (rédigé avec Roland Havas), *Ascolto*, "Enciclopedia Einaudi", I, Torino, Einaudi, 1977. La version originale est le texte en italien, mais nous citons d'après l'édition française des *Œuvres Complètes* de R. Barthes.
[21] BARTHES (Roland), *Écoute*, in *Œuvres complètes*, III (1974-1980), Paris, Édition du Seuil, 1995, p. 727.

moderne qui néanmoins ne remplace pas les deux premiers. Ce dernier a lieu – explique encore Barthes – dans un espace intersubjectif, dans lequel « j'écoute » veut dire aussi « écoute-moi » :

> ce dont elle [l'écoute] s'empare, pour le transformer et le relancer infiniment dans le jeu du transfert, est une « signifiance » générale, qui n'est plus concevable sans la détermination de l'inconscient.[22]

Nous verrons que cette définition de Barthes, avec la distinction des trois types d'écoute, trouve une correspondance dans l'œuvre de Calvino ; c'est la raison – pouvons-nous imaginer – pour laquelle Calvino a été fasciné quand il a eu l'occasion, en 1977, date de publication de l'*Enciclopedia Einaudi*, de lire cet article.

Le lien écriture-sonorité s'affirme ainsi, tant au stade de l'acte d'écriture qu'au moment de l'acte de lecture, par transfert dans l'espace de la page de l'univers sonore rétablit à chaque fois. En citant Walter Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Roberto Favaro, dans l'introduction à son livre *L'ascolto del romanzo* [23], souligne – certes à propos de Thomas Mann mas la proposition est extensive – que « l'écriture implique la réduction de la sonorité à l'espace ». Dans l'espace de l'écriture, l'œil transforme la matière verbale en son, qu'une plus grande capacité expressive et qu'une plus grande capacité réceptive rendent plus efficace. Dans l'œuvre de Calvino, on constate en effet que chaque livre a cette capacité de transmettre à l'acte de la lecture un univers sonore.

En utilisant un corpus plus vaste que celui de Lefebvre et en prenant en compte l'œuvre de Calvino dans son ensemble, nous avons distingué – et cela constitue la première partie de notre thèse :

1) l'écoute comme sens, oreille, dispositif dont dispose l'homme pour établir un contact avec la réalité extérieure, instrument de connaissance du monde, moyen par lequel le monde nous dit qu'il existe ; ce qui correspond aux deux premiers types d'écoute selon la définition de Barthes : interception des *indices* et déchiffrements du sens. À ce propos, nous verrons dans les exemples tirés de l'œuvre de l'auteur que l'expérience acoustique

---

[22] *Ibid.*
[23] FAVARO (Roberto), *L'ascolto del romanzo*. *Mann, la musica, i Buddenbrook*, Milano, Le Sfere, 1993.

n'est pas seulement déterminée par le mouvement, comme dans l'exemple du musicien et ami de Calvino Massimo Mila pour le livre de *Palomar* [24], mais qu'elle peut avoir lieu aussi dans d'autres conditions, comme par exemple la nuit ou devant un obstacle.
2) L'écoute comme élément de la communication. C'est l'aspect oral du jeu narratif qui s'impose à l'attention de l'auteur. L'espace et le temps sont ceux de l'écriture, du langage. Nous sommes encore dans la deuxième typologie d'écoute d'après Barthes, même si, cette fois, l'attention de l'écrivain se limite à déchiffrer le signe verbal. « J'écoute comme je lis, c'est-à-dire selon certains codes », explique Barthes.
3) Enfin l'ouïe comme l'écoute de tout ce qui, dans le monde, est sans parole. C'est l'écoute qui correspond au troisième type, selon la distinction de Barthes – l'espace intersubjectif dans lequel « j'écoute » veut dire aussi « écoute-moi » –, et dont *Un re in ascolto* est le texte le plus emblématique.

Il importe d'ailleurs de mentionner que, lors de l'interview que nous avons pu réaliser à Rome avec Luciano Berio[25], le Maestro nous a expliqué que c'est la lecture de Barthes qui avait suggéré l'idée de différents types d'écoute. C'est donc à partir de ces considérations que nous avons procédé à l'analyse du dernier récit en suivant la définition donnée par Barthes à l'entrée « écoute ».

L'attention pour la poétique de l'écoute que l'écrivain a élaborée dans son œuvre narrative, de la manière que nous avons esquissée dans ces lignes, peut en outre trouver une correspondance significative dans l'élaboration de textes musicaux que Calvino a écrits en collaboration avec des amis musiciens à partir de la moitié des années cinquante et jusqu'à la fin de sa carrière d'écrivain. D'ailleurs, dans l'œuvre de Calvino, surtout dans les premiers essais littéraires, l'attention porté à l'objet de l'écoute s'accompagne de l'importance que l'écrivain accorde aux choix linguistiques : l'utilisation des onomatopées, la citation des chansons, l'emploi des langues étrangères … représentent quelques exemples de la complexité du style calvinien qui tend vers une écriture sensorielle et musicale. Nous estimons que cette caractéristique particulière de son style littéraire doit avoir joué un rôle important dans les tentatives effectuées par Calvino de chercher des voies parallèles à celle de l'écriture narrative, même si c'est la narration qui a consacré la

[24] MILA (Massimo), *Palomar dei suoni. La musica nell'ultimo Calvino*, "La Stampa", 31.01.1984.
[25] MINATO (Luana), *Intervista con Luciano Berio*, Accademia di Santa Lucia, février 2000.

notoriété en tant qu'écrivain.

Ainsi, la deuxième partie de la thèse concerne l'analyse des textes musicaux qui, dans la prestigieuse édition "I Meridiani" sont publiés – cette inclusion est significative – dans le volume III des *Romanzi e racconti* ,dans la section "Testi per musica" qui comprend : *Canzoni* (1958-1960) et *Azioni musicali* (1955-1982). Il s'agit de chansons, d'actions musicales, de livrets et donc d'une partie de l'œuvre de Calvino moins connue et moins étudiée par la critique, si l'on excepte quelques études spécifiques. Certes, Calvino n'avait pas de formation musicale, il ne connaissait pas les notes et il chantait faux. Cependant parmi les témoignages que nous pouvons citer à propos de ce travail de Calvino, nous évoquerons celui du musicien Luciano Berio qui a déclaré que la "non-musicalité" de l'écrivain avait été très utile dans son travail de compositeur. D'ailleurs – nous sommes-nous demandé –, un "paroliere" (parolier) ou un "librettista" (librettiste) doit avoir des compétences musicales ? Les réponses peuvent sans doute être diverses.

À partir de ces considérations nous nous sommes limitée, dans l'analyse littéraire des textes musicaux de Calvino surtout à la perspective de la poétique de l'écoute au fil des chansons, actions théâtrales, scénarios, ballets, livrets. Nous avons cherché à donner une clé de lecture de cette partie du *corpus* de l'œuvre de l'auteur qui mérite absolument d'être considérée dans toute son importance.

Au terme de ce travail, les deux parties de la thèse se retrouvent réunies dans ce qui a été la dernière expérience de Calvino : *Un re in ascolto*, pour une action musicale de Luciano Berio, réalisée d'abord comme livret et ensuite comme récit.

Première partie

L’élément sonore au sein du texte littéraire

Chapitre I

L’évolution de la poétique : l’homme, la nature et l’histoire

Le rapport entre homme, nature et histoire est au centre de la réflexion de Calvino. À ce propos les déclarations de l'auteur recueillies dans les pages de *Una pietra sopra*, 1980, *Collezione di sabbia*, 1984, *Perché leggere i classici*, 1991, *Lezioni americane* (oeuvre inachevée) et dans différents articles et interventions se révèlent d'une grande utilité et marquent l'ampleur du travail sur ce point. La plupart de ces écrits, que Calvino a élaborés à côté de la production littéraire, se trouvent recueillis dans les deux volumes de *Saggi* de l'édition de "I Meridiani".

L'ordre chronologique de publication des œuvres calviniennes montre ainsi toute son importance et, en le suivant, il nous a été possible d'entrevoir une évolution de la pensée de l'auteur sur cette question du rapoort entre homme-nature-histoire, à laquelle correspond une évolution de son rapport avec la réalité et aussi de la gestion du processus littéraire. Nous avons distingué trois phases différentes :

- une première, qui couvre la période des années quarante-soixante dans laquelle l'écrivain evoulue entre deux tendances, l'une « para-realistica » (« para-réaliste ») et l'autre « ironistico-allegorica » [1] (ironico-allégorique), est liée aux problématiques politiques, sociales et culturelles de cette époque. Cette phase prend fin avec la publication de *La giornata di uno scrutatore*, 1963 [2].

---

[1] La critique de ces dernières années a développé l'aspect structurel de l'écriture calvinienne. Nous sommes en accord avec cette position et en particulier avec celle du critique Asor Rosa qui distingue deux tendances dans cette première phase de l'activité littéraire de Calvino : la première « para-realistica » avec *La formica argentina* (1952*), La speculazione edilizia* (1957), *La nuvola di smog* (1958) et l'autre « ironistico-allegorica » propre à *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante*, *Il cavaliere inesistente*. *Cf.* ASOR ROSA (Alberto) *Natura e struttura*, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001, p. 135. Nous renvoyons aussi à la note en bas de page de l'article cité de Asor Rosa pour les références bibliographiques relatives à l'aspect structurel de l'écriture calvinienne.

[2] *Ibid.* Le critique Asor Rosa propose ce texte, *La giornata di uno scrutatore*, comme charnière entre la première et la deuxième phase de l'œuvre de Calvino.

- Dans la deuxième phase, qui va du début des années soixante jusqu'à la fin des années soixante-dix, l'intérêt de l'écrivain se tourne vers la littérature comme système de signes, comme machine littéraire.

- Puis, au début des années quatre-vingt, dans la dernière phase de son activité littéraire, Calvino essaie de défier la limite du langage, de faire parler tout ce qui dans le monde est sans parole, de « faire parler le silence ».

En résumant, sur la base de ces trois phases, les œuvres principales peuvent êtres regroupées ainsi :

1) *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), *Ultimo viene il corvo* (1949), *I giovani del Po* (écrit en 1951, mais publié en 1957-58), *Il visconte dimezzato* (1952), *La formica argentina* ("Botteghe oscure", 1952), *Gli avanguardisti a Mentone*, (1953), *L'entrata in guerra* (1954), *La gran bonaccia delle Antille* (1957), *Il barone rampante* (1957), *La speculazione edilizia* (1957), *La gallina di reparto*, ("Nuova Corrente", 1958, partie du roman inédit *La collana della regina*), *La nuvola di smog*, ("Nuovi argomenti", 1958), *Gli amori difficili*, (1958), *Il cavaliere inesistente*, 1959; *Marcovaldo*, 1963 (les premiers récits datent de la fin de 1952), *La giornata di uno scrutatore*, 1963.

2) *Le Cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968), *Le città invisibili* (1972), *Il castello dei destini incrociati*, *Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, (1969-1973), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979).

3) *Palomar* (1984), *Sotto il sole giaguaro* (1971-84).

À une évolution de la réflexion portant sur les trois termes de l'homme, la nature et l'histoire, correspond un changement du style et du langage qui dérive d'une disposition différente tendant à se rapprocher du réel, donc à tendre l'oreille, à fixer le regard, mais aussi à se concentrer sur les autres sens. En particulier nous avons remarqué l'importance que l'auteur accorde à ce que nous avons appelé la poétique de l'écoute.

En ce qui concerne les textes compris dans la première phase, les histoires renvoient soit à l'époque de l'enfance et de la jeunesse de l'auteur (*Ultimo viene il corvo*, 1947 ; *Il sentiero dei nidi di ragno*, 1949) ou à un contexte plus contemporain, sous forme de réalisme social (*La formica argentina*, *La nuvola di smog*, *La speculazione edilizia*, *Gli amori difficili*, *Marcovaldo*) ou, dans le cas des trois contes de *I nostri antenati*, sous forme de paraboles de la société des années cinquante-soixante.

En Italie les années cinquante correspondent en politique intérieure à l'époque du « centrisme » (1948-1958), c'est-à-dire à une série de gouvernements gérés par les forces politiques modérées selon la formule appelée « quadripartiti di centro » représentées par les démocrates-chrétiens, les libéraux, les républicains, les sociaux-démocrates. Aux élections du premier Parlement de la République italienne, le 18 avril 1948, la *Democrazia Cristiana* l'emporte sur le *Fronte democratico popolare* constitué des communistes et des socialistes du PSI. Ce résultat représente une véritable défaite pour la masse des ouvriers et surtout pour tous ceux qui avaient espéré en un changement politique et social de l'Italie de l'après-guerre. Le protagoniste indiscuté pendant la première législature (1948-1953) est le *leader* de la *DC*, Alcide de Gasperi, chef du gouvernement. La victoire de la politique du centre conduite par De Gasperi confirme l'inscription de l'Italie dans la sphère d'influence du front occidental, sous l'hégémonie américaine, contre le front oriental de l'URSS (soviétique). Malgré la loi électorale majoritaire, la « legge truffa [3] », préparée par le gouvernement en 1953, marque la crise de la formule centriste et donc la fin du gouvernement de De Gasperi, incapable d'affronter les tensions sociales et idéologiques du pays. La deuxième législature (1953-1958) révèle toute la crise de la formule du centre et

[3] Littéralement : loi-escroquerie. Il s'agit d'une loi électorale proposée par les quatre partis du centre et qui primait le parti ou la coalition de partis qui obtenant plus de 50% des voix en lui attribuant automatiquement 65% des sièges au Parlement. *Cf.* DESIDERI (Antonio), *Storia e storiografia*, Messina-Firenze, D'Anna, III, p. 1030. Voir aussi MANGANARO (Jean-Paul), *Italo Calvino*, Paris, Seuil, « Les Contemporains», 2000, p. 97.

la difficulté à trouver un nouvel équilibre. C'est seulement avec la troisième législature (1958-1963) que se termine la phase d'immobilité politique et s'ouvre une période dominée par l'ouverture à gauche. Cette phase coïncide au niveau national avec le « miracle économique » et au niveau international avec la "détente" entre les deux blocs de l'Est et Ouest. C'est le *leader* du *PSI*, Pietro Nenni, qui avance la possibilité d'une collaboration avec les gouvernements bourgeois, à condition qu'un accord préalable soit signé sur un programme de progrès social et de réformes économiques. L'entrée des socialistes dans le gouvernement détermine la fracture avec les socialistes maximalistes du PSI qui en 1963 forment le PSIUP (Parti socialiste italien d'unité prolétaire) et aussi la réaction négative du Parti Communiste Italien, contraire à un gouvernement de centre-gauche.

Pour Calvino, intellectuel de gauche, ces années correspondent à la phase de la littérature engagée. En effet, la période qui couvre les années quarante jusqu'au début des années soixante-dix a été caractérisée par les relations entre culture et politique [4]. Ainsi, dans la conférence prononcée en 1955, insérée dans *Una pietra sopra* et intitulée *Il midollo del leone*, Calvino explique que l'engagement politique, pour l'écrivain communiste de cette époque, représente une nécessité naturelle encore plus qu'un devoir.

> Noi crediamo che l'impegno politico, il parteggiare, il compromettersi sia, ancor più che dovere, necessità naturale dello scrittore d'oggi, e prima ancora che dello scrittore dell'uomo moderno. Non è la nostra un'epoca che si possa comprendere stando *au- dessus de la mêlée* ma al contrario la si comprende quanto più la si vive, quanto più avanti ci si situa sulla linea di fuoco.[5]

Calvino, dans cette phase de sa carrière, ressent l'influence de ces amis Vittorini et Pavese, les intellectuels qui ont constitué un point de référence fondamental pour la nouvelle génération d'écrivains de l'après-guerre. La dette envers ces deux intellectuels apparaît dans les nombreux écrits dans lesquels l'auteur avoue son héritage moral et littéraire, par exemple : *Pavese : essere e fare*, publié dix ans après le suicide de l'écrivain piémontais en

---

[4] ASOR ROSA (Alberto), *Lo stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura italiana*, Einaudi, 1986, VI.

[5] CALVINO (Italo), *Il midollo del leone*, *Saggi*, I, p. 20. « Nous croyons que l'engagement politique, le fait de prendre parti, de se compromettre est, encore plus qu'un devoir, une nécessité naturelle de l'écrivain d'aujourd'hui, et même avant l'écrivain, de l'homme moderne. Notre époque ne peut pas être comprise en se tenant *au-dessus de la mêlée*, mais au contraire on la comprend d'autant plus qu'on la vit, d'autant plus que l'on se situe en avant sur la ligne du front ». *La moelle du lion*, *Défis aux labyrinthes*, I, Paris, Seuil, 2003, p. 28-29.

1960 et *Vittorini : progettazione e letteratura*, publié un an après la mort de ce dernier, en 1967, dans le numéro monographique du "Menabò" [6] consacré à l'écrivain sicilien. Le projet littéraire de ces années révèle l'effort de Calvino pour établir un rapport entre les trois termes de l'individu, de la nature et de l'histoire, dans le sens d'une « littérature de l'intelligence et de la volonté » [7]. Dans l'essai *Natura e storia del romanzo* qui peut être considéré comme l'œuvre emblématique de cette phase de la poétique de Calvino, l'auteur explique la cohérence des variations du rapport entre ces trois termes :

> Individuo, natura, storia : nel rapporto tra questi elementi consiste quella che possiamo chiamare l'epica moderna. Il grande romanzo dell'Ottocento comincia questo discorso e la narrativa del Novecento, nelle sue forme più convulse e spigolose, lo continua. Varia il modo di considerare la coscienza individuale, la natura, la storia, variano i rapporti tra i tre termini : ma con tutte le differenze, le letterature dei due ultimi secoli presentano una perfetta continuità di discorso.[8]

Si Calvino reconnaît la présence de ces trois termes dans les ouvrages des écrivains les plus importants, nous verrons que ce genre de littérature représente pour lui un véritable modèle littéraire. Ainsi, dans les récits plus proprement réalistes (nous rappelons la distinction que nous avons proposée dans cette phase entre textes « para-réalistes » et textes « ironico-allegoriques ») la nature est co-protagoniste, les histoires se passent à l'extérieur, dans un espace extérieur (à l'exception de *La giornata di uno scrutatore*) et le paysage est celui de la Riviera di Ponente ou d'une ville industrielle, comme Turin, par exemple. La nature et l'histoire renvoient au réel, à l'expérience de l'auteur. Ainsi Calvino déclare dans la "Note" explicative incluse dans le recueil *I nostri antenati* :

---

[6] La revue "Menabò" est fondée par Elio Vittorini et Italo Calvino en 1959.

[7] CALVINO (Italo), *Il midollo del leone*, *cit*, p. 23.

[8] CALVINO (Italo), *Natura e storia del romanzo*, *Saggi*, I, p. 30. Ce texte est l'élaboration d'écrits utilisés précédemment et destinés à des conférences dont la première a été présentée à Sanremo en 1958, *cf.* "Note au texte", p. 28. « L'individu, la nature et l'histoire ; ce que nous pouvons appeler l'épique moderne consiste dans le rapport entre ces trois éléments. Le grand roman du XIXe siècle commence ce discours et la prose narrative di XXe le poursuit, dans ses formes les plus convulsées et abruptes. La manière de considérer la conscience individuelle, la nature, l'histoire varie, de même que varient les rapports entre les trois termes : mais, avec toutes leurs différences, les littératures des deux derniers siècles présentent une continuité parfaite de discours ». *Nature et histoire dans le roman*, *Défis aux labyrinthes*, *op.cit.*, p. 37.

> Io, prima, facevo dei racconti "neorealistici", come si diceva allora. Cioè raccontavo delle storie successe non a me ma ad altri, o che immaginavo che fossero successe o potessero succedere, e questi altri erano gente, come si dice, "del popolo" […] Mi piacevano le storie che si svolgono all'aria aperta, e in posti pubblici, per esempio una stazione, con quel tanto di rapporti umani tra gente che si trova per caso ; non mi interessavano – e forse non sono molto cambiato da allora – la psicologia, l'interiorità, gli interni, la famiglia, il costume, la società (specie se buona società).[9]

Dans le cas des récits de *Ultimo viene il corvo* – les plus "paysagistes" parmi les textes de cette époque, loin du monde urbain, au milieu d'une nature idyllique, capable encore de transmettre une certaine magie – la nature représentée contraste avec la représentation d'un monde dominé par les différences de classes sociales, par la lutte quotidienne pour la survie qui se transforme dans certains cas en résignation désespérée. On citera en exemple, dans le troisième récit, *Il giardino incantato*, la description du paysage qui entoure les enfants, protagonistes du récit :

> C'erano grandi agavi grigie, verso mare, con raggiere di aculei impenetrabili. Verso monte correva una siepe di ipomea, stracarica di foglie e senza fiori. […] Si ritrovarono in un angolo di giardino, tutt'e due carponi in un'aiola, coi capelli pieni di foglie secche e di terriccio. Tutto era zitto intorno ; non muoveva una foglia.[10]

Dans tout le livre on remarque cette attention pour la nature, qu'elle soit vierge ou cultivée, avec une grande abondance de détails. Les noms des plantes, « agavi », « ipomea », « eucalipto », ont aussi la fonction d'attirer l'attention du lecteur par le son du mot qui

---

[9] CALVINO (Italo), "Postfazione" a *I nostri antenati* ("Nota 1960"), *RR*, 1, p. 1208. « Au début, j'écrivais des récits « néoréalistes », comme on disait à cette époque. C'est-à-dire que je racontais des histoires qui ne m'étaient pas arrivées à moi mais aux autres, ou dont j'imaginais qu'elles auraient pu arriver, et ces « autres » étaient des gens « du peuple », comme on dit, […] J'aimais les histoires qui se déroulaient à l'air libre, et dans des endroits publics, une gare par exemple, avec un minimum de rapports humains entre des gens qui se trouvent ensemble par hasard ; je n'étais pas intéressé – et je n'ai peut-être pas beaucoup changé depuis – par la psychologie, l'intériorité, les intérieurs, la famille, les coutumes, la société (surtout la bonne société) ». "Préface", *Nos Ancêtres*, Paris, Seuil, p. 7-8.

[10] CALVINO (Italo), *Il giardino incantato*, *Ultimo viene il corvo*, *RR*, I, p. 169. « Il y avait, du côté de la mer, des grands agaves gris, tout bardés de piquants impénétrables. Du côté de la montagne courait une haie de liserons, regorgeant de feuilles et sans fleurs. […] Ils se retrouvèrent dans un coin du jardin, tous deux à quatre pattes sur une plate-bande, les cheveux pleins de feuilles mortes et de terreau. Autour d'eux, tout était silencieux ; pas une feuille ne bougeait. ». *Le jardin enchanté*, *Le corbeau vient le dernier*, Paris, Juillard, 1990, p. 32-33.

confère à la page un effet musical. De même on découvre l'importance accordée au paysage sonore [11], à l'espace de l'écoute qui accompagne l'attention visuelle :

> Ma nessun rumore si sentiva. Da un cespo di corbezzolo, a una svolta, s'alzò un volo di passeri, con gridi. Poi ritornò il silenzio.[12]

L'attention de l'écoute vise à capter les *indices* (premier type d'écoute selon la définition de Barthes) qui viennent du monde extérieur, surtout de la nature. Les enfants du récit cité restent les oreilles tendues pour capter les bruits qui viennent de l'extérieur, ils sont à l'écoute mais comme en *alerte* étant donnée qu'ils se trouvent dans un espace inconnu. Ainsi Barthes :

> Selon la première écoute, l'être vivant tend son audition […] vers des *indices* ; rien, à ce niveau, ne distingue l'animal de l'homme : le loup écoute un bruit (possibile) de gibier, le lièvre un bruit (possibile) d'agresseur, l'enfant, l'amoureux écoutent les pas de qui s'approche et qui sont peut-être les pas de la mère ou de l'être aimé. Cette première écoute est, si l'on peut dire, une *alerte*.[13]

Comme dans beaucoup récits de cette époque, les protagonistes sont des enfants, un garçon et une fille. Ils se trouvent dans le jardin magnifique d'une villa et ils commencent à jouer sans être vus jusqu'au moment où ils s'aperçoivent qu'il y a quelqu'un dans la maison, un enfant. La sensation de peur et d'angoisse éprouvée jusqu'alors, pour avoir violé un espace privé, disparaît à la vue de cet enfant riche. La raison de cette attitude des enfants est expliquée par le narrateur qui veut souligner le sens de culpabilité de l'enfant, propriétaire, malgré lui, de cette richesse :

> Ora, ai due bambini, spiandolo tra le stecche, si spegneva a poco a poco il batticuore. Infatti quel ragazzo ricco sembrava sedesse e sfogliasse quelle pagine e si guardasse intorno con più ansia e disagio di loro. E s'alzasse in punta di piedi come se temesse che qualcuno, di momento in momento, potesse venire a scacciarlo, come se sentisse che quel libro, quella sedia a sdraio, quelle farfalle incorniciate ai muri e il giardino coi giochi e le merende e le

---

[11] Sur cet aspect, *cf.* MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Le Sfere, Ricordi-Unicopoli, 1985, sur lequel nous reviendrons à plusieurs reprises dans notre travail.

[12] *Il giardino incantato, cit.*, p. 169. « Mais, on n'entendait aucun bruit. D'un bouquet d'arbousiers, à un tournant, s'éleva un vol piaillant de moineaux. Puis le silence retomba. ». *Le jardin enchanté, cit.,* p. 33.

[13] BARTHES (Roland), *Écoute*, *Œuvres complètes*, *cit*., p. 727. Traduit de l'italien, in *Ascolto*, "Enciclopedia Einaudi", *cit*., p. 982.

> piscine e i viali, erano concessi a lui solo per un enorme sbaglio, e lui fosse impossibilitato a goderne, ma solo provasse su di sé l'amarezza di quello sbaglio, come una sua colpa.[14]

À la lecture de ces lignes, il apparaît évident que l'auteur tend à procéder à une narration dont le contenu politique et socio-idéologique est présent, mais sans exagérations. Cela s'explique par le fait que le message essentiel est attribué à des personnages enfantins, incapables de comprendre les raisons d'un monde dominé par les différences sociales [15]. Mais dans d'autres récits dans lesquels la charge polémique est plus forte, Calvino a opéré, au cours des années, des modifications importantes. Il est nécessaire de souligner qu'avant d'être réunis dans le volume de *Ultimo viene il corvo*, ces récits étaient destinés aux journaux et périodiques, comme le journal communiste "L'Unità". Cela explique aussi les différentes formes que plusieurs de ces récits ont prises avec le temps. En effet après la publication en volume en 1949 de *Ultimo viene il corvo*, le livre a connu d'autres éditions, en 1958 sous l'intitulé *I racconti*, en 1969 et enfin en 1976. L'évolution de ce recueil se révèle très intéressante suivant les différentes versions éditoriales surtout à cause des corrections, des découpages, des ajouts apportés par l'auteur pour atténuer le ton polémique de cette époque [16]. Un bon nombre de récits font partie de la série de contes de la Résistance italienne, dont certains renvoient directement à l'expérience de Calvino, tels *Angoscia in caserma*, *La stessa cosa del sangue*, *Attesa della morte in caserma*, éliminés dans les éditions de 1958 et 1969, car l'auteur les considérait trop liés à l'émotivité. Inutile de rappeler ici le rapport très étroit de ces récits avec le roman *Il sentiero*, car l'analyse a déjà été faite par G. Falaschi [17]. Dans *Il sentiero dei nidi di ragno* Pin se déplace de la ville

---

[14] *Ibid*., p. 171. « Maintenant, en l'épiant au travers des fentes des persiennes, les deux enfants sentaient leur angoisse s'apaiser peu à peu, en même temps que le rythme de leur cœur. En fait, il semblait bien que ce garçon riche se tenait assis, feuilletait son livre et regardait autour de lui avec plus de gêne et de crainte qu'ils n'en avaient eux-mêmes. On aurait dit qu'il se dressait sur la pointe des pieds comme s'il craignait que quelqu'un pût venir le chasser de chez lui d'un instant à l'autre, comme s'il sentait que ce livre, cette chaise longue, ces papillons sous verre accrochés aux murs, et le jardin avec ses jeux et les goûters, et la piscine, et les grandes allées, ne lui étaient accordés que par suite d'une grossière erreur, alors qu'il était dans l'impossibilité d'en jouir, ne ressentant seulement que l'amertume de cette erreur comme si c'était sa faute.». *Ibid*., p. 36-37.

[15] À ce propos Jean-Paul MANGANARO, écrit à propos de ce récit : « Ce qui prenait l'allure d'un conte d'Oscar Wilde ou de Lewis Carrol, s'est changé en une moralité masquée par une volonté de réalisme qui n'oublie pas de se faire social, avec en filigrane le péché originel d'une appartenance de classe, d'une culpabilité latente qui est peut-être aussi la transcription d'une opacité, d'une obscurité des choses de la vie […] ». *Cf.* Jean-Paul MANGANARO, *Italo Calvino*, *cit*., p. 60.

[16] CALVINO (Italo), "Note e notizie sui testi", *RR*, I, p. 1261-1305.

[17] FALASCHI (Giovanni), *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976.

de San Remo aux bois, en suivant le chemin que Calvino connaît depuis son enfance et parcourt dans sa jeunesse et à l'époque de la Résistance. Ainsi dans la préface :

> […] cominciavo dai vicoli della Città vecchia, risalivo per i torrenti, scansavo i geometrici campi dei garofani, preferivo le « fasce » di vigna e d'oliveto coi vecchi muri a secco sconnessi, m'inoltravo per le mulattiere sopra i dossi gerbidi, fin su dove cominciano i boschi di pini, poi i castagni, e così ero passato dal mare – sempre visto dall'alto, una striscia tra due quinte di verde – alle valli tortuose delle Prealpi liguri. Avevo un paesaggio.[18]

Mais la nature reste, pour Calvino, étrangère et impassible. Le rapport homme-nature doit être toujours balancé par la *rationalité* humaine car le risque est de se noyer dans le magma de l'objectivité, comme l'explique l'écrivain dans un article intitulé *Il mare dell'oggettività*. Contre la tendance typique de la culture dominante de ces années soixante (l'école du regard, la musique sérielle, la peinture biomorphe, ect.), Calvino élève la voix pour proclamer une tendance opposée, celle qui considère les trois termes de l'individu, de l'homme et de la nature en tension constante. Le cas contraire, disions-nous, comporte le risque de l'individu de se perdre dans le magma indifférencié (ce qui comporte aussi l'impossibilité d'un rapport même sensoriel avec la nature), comme dans cet exemple, extrait de *Il barone rampante* :

> Comandava l'avamposto il tenente Agrippina Papillon, da Rouen, poeta, volontario nell'Armata repubblicana. Persuaso della generale bontà della natura, il tenente Papillon non voleva che i suoi soldati si scrollassero gli aghi di pino, i ricci di castagna, i rametti, le foglie, le lumache che s'attaccavano loro addosso nell'attraversare il bosco. E la pattuglia stava già fondendosi con la natura circostante che ci voleva proprio il mio occhio esercitato per scorgerla.[19]

---

[18] CALVINO (Italo), "Prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*", Milano, Garzanti, 1987 (1947), p. 10. « Je partais des ruelles de la vieille ville, je remontais les torrents, je contournais les figures géométriques des champs d'œillets, je préferais les restanques de vignes et d'oliviers avec leurs vieux murs branlants de pierres sèches, je me hissais par les sentiers sur les croupes arides jusqu'à la limite des bois de pins, puis de châtaigniers, et ainsi j'étais passé de la mer – toujours vue de haut, une étroite lanière entre deux écrans de verdure – aux vallées sinueuses des Préalpes liguriennes. J'avais un paysage. ». "Préface" à *Sentier des nids d'araigeée*, *Romans, nouvelles et autres récits*, I, Paris, Seuil, p. 803-804.

[19] CALVINO (Italo), *Il barone rampante, RR*, I, *cit.*, I, p. 758. « Cet avant-poste était commandé par le lieutenant Agrippa Papillon, de Rouen, poète, volontaire dans l'Armée Républicaine. Convaincu de la bonté générale de la nature, le lieutenant Papillon ne voulait pas que ses soldats se débarrassent des aiguilles de pin, des bogues de châtaignes, des branchettes, des feuilles, des petits colimaçons qui s'accrochaient à eux tandis qu'ils traversaient le bois. Et la patrouille se fondait si bien dans la nature environnante qu'il avait fallu mon œil exercé pour la voir.». *Le baron perché*, *Nos ancêtres*, Seuil, 2001, p. 422.

Et quelques lignes après :

> L'arrendevolezza verso la natura del tenente Agrippa Papillon faceva sprofondare quel manipolo di valorosi in un amalgama animale e vegetale.[20]

La patrouille des soldats français, complètement fondue dans la nature a perdu le sens de la réalité et de la rationalité. D'ailleurs, le nom même de ce lieutenant renvoie à l'attitude, propre à ce personnage, à se fondre avec la nature, ce qui révèle que tout, dans l'écriture calvinienne (même les noms des personnages), est le resultat de l'attention qu'il reserve au rapport sonorité et nature. Pour en revenir à la citation, c'est donc par l'intervention du jeune protagoniste Cosimo, qui utilisera des puces (l'élément qui déclenche l'action[21]) que l'avant-poste commandé par Agrippa est réveillé et réadmis à la condition d'humanité et en conséquence à la capacité d'établir un rapport entre l'homme et le monde extérieur, qui est un rapport aussi de connaissance sensorielle et cognitive.

Dans les années cinquante-soixante, Calvino fait alterner des textes réalistes avec d'autres qui appartiennent à l'imaginaire fantastique ou fabuleux. Publiés dans les années de la "belle époque" (nous reprenons la définition donnée par Calvino dans un article pour indiquer l'époque du « miracle économique » des pays occidentaux, parmi lesquels l'Italie, dans les années cinquante et soixante-dix [22]), ces récits abordent les thèmes sociaux ou politiques contemporains comme la guerre froide, la pollution, l'aliénation, la spéculation. Les trois contes fantastiques, *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) et *Il cavaliere inesistente* (1959), réunis en 1960 sous le titre de *I nostri antenati*, représentent le climat de cette époque. Dans la note incluse dans le recueil *Postfazione ai Nostri antenati* ("Nota 1960") Calvino explique que c'est la « musique » des choses qui a changé et que les souvenirs de la guerre partisane et de l'après-guerre s'éloignent dans le temps :

> Era la musica delle cose che era cambiata : la vita sbandata del periodo partigiano e del dopoguerra s'allontanava nel tempo, non s'incontravano più tutti quei tipi strani che

---

[20] *Ibid*., p. 761. « Le culte du lieutenant Agrippa Papillon pour la nature transformait peu à peu cette poignée de braves en un amalgame animal et végétal. ». *Ibid*., p. 426 - 427.

[21] Nous reviendrons sur cette fonction dynamique de la puce dans l'analyse que nous avons consacrée à l'action musicale *Allez-hop*, p.

[22] *Cf*. CALVINO (Italo), *La « belle époque » inaspettata*, *Una pietra sopra*, *Saggi*, I, p. 90-95.

> raccontavano storie eccezionali, o magari s'incontravano ancora, ma non veniva più da identificarsi in loro e nelle loro storie.[23]

Il nous semble intéressant à souligner ce terme, « la musique » des choses, que Calvino utilise pour évoquer le changement de cette époque (les années cinquante et soixante) et qui renvoie à une manière différente de raconter et écouter les histoires, qui n'est plus celle de la Résistance ou de l'après-guerre. Cela souligne encore une fois, l'attention de l'écrivain vers une perception sensorielle du monde qu'il résume dans cette image sonore et qui renvoie a un ensemble de sons ou bruits ou mots,… mais disposés comme notes dans une pentagramme, comme seulement la musique est capable à faire.

Derrière les métaphores, les récits de *I nostri antenati* représentent les problématiques contemporaines, telles que la guerre froide, la crise de l'intellectuel de gauche, la complexité d'une société de consommation, comme le rappelle Calvino dans l'introduction à la version anglaise de *Il cavaliere inesistente* :

> […] nel *Visconte* l'insoddisfazione per le divisioni di campi della guerra fredda che passavano anche attraverso noi stessi ; nel *Barone* il problema dell'impegno politico dell'intellettuale in un momento di caduta delle illusioni ; nel *Cavaliere* la critica dell'*organization man* in una società di massa.[24]

Les deux épisodes sont liés à l'année 1956 : les révélations de Krouchtchev sur les forfaits de Staline pendant la période de la dictature et lors de l'intervention militaire soviétique en Hongrie [25], qui déterminent la crise à l'intérieur du Parti communiste italien, contribuent certainement à une révision du rôle de l'écrivain de gauche. Calvino quitte le Parti Communiste en 1957 ; son départ est précédé d'une lettre au Comité Fédéral de Turin, publiée le 7 août sur l'"Unità" [26]. Ce choix est la conséquence d'une série d'interventions

---

[23] CALVINO (Italo), "Postfazione ai *Nostri antenati* (Nota 1960)", I, p. 1209. « C'était la musique des choses qui avait changé : la vie dispersée de la période des partisans et de l'après-guerre s'éloignait dans le temps, on ne rencontrait plus tous ces types bizarres qui vous racontaient des histoires exceptionnelles, ou peut-être les rencontrait-on encore, mais on n'avait plus envie de s'identifier à eux et à leurs histoires ». *Préface*, *Nos Ancêtres*, *cit*., p. 9.

[24] CALVINO (Italo), "Note e notizie sui testi", I, *cit*., p. 1362. « Dans le *Vicomte*, l'insatisfaction due à la séparation des blocs dans la guerre froide que nous ressentions aussi ; dans le *Baron* la question de l'engagement politique de l'intellectuel au moment où les illusions s'effondrent ; dans le *Chevalier* la critique de l'*organization man* dans une société de masse. » [Nous traduisons]

[25] CALVINO (Italo), *La parabola del neorealismo*, *cit.*

[26] CALVINO (Italo), *Lettera di dimissioni del P.C.I.*, *Saggi*, II, p. 2188-2191.

polémiques sur les décisions politiques du sommet communiste [27]. Sur l'attitude, qu'il estime schizophrénique, des communistes italiens dans ces années difficiles, Calvino a laissé un important témoignage :

> Noi comunisti italiani eravamo schizofrenici. Si, credo proprio che questo sia il termine esatto. Con una parte di noi eravamo e volevamo essere i testimoni della verità, i vendicatori dei torti subiti dai deboli e dagli oppressi, i difensori della giustizia contro ogni sopraffazione. Con un'altra parte di noi giustificavamo i torti, le sopraffazioni, la tirannide del partito, Stalin, in nome della Causa. Schizofrenici. Dissociati. […] Ecco perché il disgelo, la fine dello stalinismo, toglieva un peso terribile dal petto : perché la nostra figura morale, la nostra personalità dissociata, finalmente poteva ricomporsi, finalmente rivoluzione e verità tornavano a coincidere.[28]

En 1957, Calvino publie *Il barone rampante*, qu'on peut considérer comme un hommage à Mario Calvino, mort en 1951. Calvino a dédié à son père le récit *La strada di San Giovanni* (1962) que l'on peut lire parallèlement à *Il barone rampante*. En 1965, Calvino prépare une édition abrégée pour les enfants publiée par Einaudi, enrichie de notes et d'une préface, signé ironiquement Tonio Cavilla, anagramme de Italo Calvino. Ces notes et la préface contiennent des informations très intéressantes quant au rapport de l'écriture avec les sens. Dans un passage de la préface intitulé "Il paesaggio ligure", Calvino explique que les pages lyrico-paysagistes du livre montrent « une plus grande précision visuelle et linguistique » et « sont les plus élaborées dans le sens d'une écriture musicale, riche et exacte ». Ce paysage situé dans un pays imaginaire, Ombrosa, est encore une fois, celui de son enfance et de sa jeunesse, auquel appartiennent les souvenirs de sa famille.

---

[27] CALVINO (Italo), in "Cronologia a *Una pietra sopra*", Oscar Mondadori, 1995, p. XXVI-XXVII.

[28] *Ibid.,* p. XXVI, *Quel giorno i carri armati uccisero le nostre speranze*, "La Repubblica", 13.12.1980. « Nous, les communistes italiens, nous étions schizophrènes. *Oui, je crois que c'est là le terme exact*. Avec une partie de nous-mêmes nous étions et nous voulions être les témoins de la vérité, les vengeurs des torts subis par les faibles et les opprimés, les défenseurs de la justice contre toute oppression. Avec une autre partie de nous-mêmes nous justifions les torts, les violences, la tyrannie du partie, Staline, au nom de la Cause. Schizophrènes. Dissociés. […] Voilà pourquoi le dégel, la fin du stalinsime, nous ôtait un poids terribile de la poitrine : parce que notre figure morale, notre personnalité dissociée, pouvait enfin se recomposer; enfin révolution et vérité recommençaient à coïncider ». Trad. par Jean-Paul Manganaro (à l'exception de la phrase en italique qui a été traduite par nous), in MANGANARO (Jean-Paul), *Italo Calvino*, Paris, Seuil, 2000, p. 100.

Il romanzo si svolge in un paese immaginario, Ombrosa, ma ci rendiamo presto conto che questa Ombrosa si trova in un punto imprecisato della Riviera ligure. Dai dati biografici dell'Autore sappiamo che egli è di San Remo, che nella cittadina ligure ha passato infanzia e giovinezza fino all'immediato dopoguerra ; da altri scritti dell'Autore il suo legame col paese risulta nutrito di memorie più antiche (una vecchia famiglia locale di piccoli proprietari di terra), di consuetudine con la natura (ritorna in molti racconti il personaggio del vecchio padre, gran cacciatore, appassionato coltivatore, tornato alle proprie campagne dopo aver girato il mondo nella sua professione di agronomo), di una tradizione familiare laica, mazziniana, legata al razionalismo sette-ottocentesco : ed ecco che molti elementi del libro risultano non sovrapposizioni culturali ma parte costitutiva della memoria *dell'Autore (e forse poi integrati da qualche lettura di storia locale).*[29]

La précision et la richesse qui caractérisent la description du paysage dans le livre est à la fois lyrique et éthique ; elle possède une tension éthique. L'attention pour la nature et la façon dont les personnages se rapprochent de la réalité peut faire penser à certains aspects de la poétique du poète italien Giacomo Leopardi – ce rapprochement a d'ailleurs déjà été fait par le critique Frédéric Lefebvre [30]. De fait la formation culturelle et idéologique de Calvino dérive d'un fond de rationalisme issu de l'Illuminisme et du Sensualisme du XVIII$_{è}$ siècle, très proche de celui de Leopardi. Dans le *Zibaldone*, à propos des sensations auditives, le poète écrivait :

> all'idea dell'indefinito, si deve applicare parimente al suono, al canto, a tutto ciò che spetta all'udito. È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile o anche viceversa (ma meno) o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio o l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi ; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza ; un canto che risuoni per le volte di una stanza ecc. dove voi non vi troviate però dentro […] Stando in casa, e udendo tali canti o suoni per la strada, massime di notte, si è più disposti a

---

[29] CALVINO (Italo), "Prefazione e note di Tonio Cavilla" (anagramme d'Italo Calvino), *in Il barone rampante* (Letture per la scuola media), Torino, Einaudi, 1965, p. 9. La préface est toute en italique et donc nous l'avons reproduite en respectant les caractères du texte. « *Le roman se déroule dans un pays imaginaire, Ombrosa, mais nous nous rendons vite compte que cette Ombrosa se trouve à un endroit non précisé de la Riviera ligure. D'après les informations bibliographiques de l'auteur nous savons qu'il est de San Remo, qu'il a passé dans cette petite ville de Ligurie son enfance et sa jeunesse jusqu'au lendemain de la guerre ; d'après d'autres écrits de l'auteur ses liens avec cette ville sont nourris de souvenirs plus anciens (une antique famille locale de petits propriétaires terriens), d'une certaine familiarité avec la nature (le personnage du père âgé, grand chasseur, cultivateur passionné, revenu sur ses terres après avoir couru le monde en raison de son métier d'agronome revient dans de nombreux récits), d'une tradition familiale laïque, mazzinienne, liée au rationalisme du XVII-XIX$_{è}$ siècles : et alors bien des éléments de ce livre ne se présentent plus comme des superpositions culturelles mais appartiennent à la* ***mémoire*** *de l'Auteur (et sont peut-être enrichis par des lectures de l'histoire locale).* » [Nous traduisons]

[30] LEFEBVRE (Frédéric), *Un occhio in ascolto. Paesaggi sonori di Italo Calvino*, "Musica/Realtà", n° 67, 2002.

> questi effetti, perché né l'udito né gli altri sensi non arrivano a determinare né circoscrivere la sensazione, e le sue concomitanze. […] [31]

Cependant cet exemple montre bien la différence de poétique entre les auteurs considérés. Pour le poète italien du romantisme, la perception d'un bruit, quel qu'il soit, donne à l'auditeur une sensation de plaisir lorsqu'il arrive à l'oreille de loin, dans l'espace indéfini. Le personnage de Calvino, Cosimo, au contraire, tend l'oreille pour capter les différents sons et la sensation de plaisir vient de ce qu'il a réussi à délimiter, circonscrire chaque bruit de l'enchevêtrement sonore. Nous citons encore Barthes :

> C'est sur ce fond auditif que s'enlève l'écoute, comme l'exercice d'une fonction d'*intelligence*, c'est-à-dire de sélection. [32]

Dans *Il barone rampante*, l'écriture suit un parcours ondulatoire entre le réel et l'imaginaire, entre le passé et le présent (celui du narrateur mais aussi de l'auteur). Le souvenir mélancolique d'un paysage où la végétation abonde, qui dans la mémoire renvoie à un passé (réel ou imaginaire ?) dans lequel les arbres couvraient une grande partie de la terre ferme, se heurte à l'image du présent, de l'après-guerre et des spéculations dans le bâtiment. Il faut rappeler qu'en même temps que *Il barone rampante*, Calvino publie un conte réaliste, *La speculazione edilizia*, sur les mêmes problématiques liés au paysage et à la spéculation. L'ancrage dans la réalité contemporaine, dans le présent historique représente donc la thématique principale tant des récits réalistes que des textes fabuleux.

---

[31] *Cf.* LEOPARDI (Giacomo)*, Zibaldone*, 16.10.1821. « l'idée d'infini, doit s'appliquer également au son, au chant et à tout ce qui relève de l'ouïe. On aime pour lui-même, et pour l'idée indéfinie et vague qu'il éveille en nous, un chant (fût-il quelconque) que l'on entend de loin, qui semble lointain sans l'être, ou qui peu à peu s'éloigne jusqu'à devenir imperceptible ; on l'aime encore (mais le plaisir est moindre) s'il se rapproche, ou s'il est suffisamment lointain, en apparence ou en réalité, pour se perdre dans l'immensité des espaces en échappant aux sens et à l'esprit. Il en va de même pour un bruit confus, surtout si c'est la distance qui le rend tel ; pour un chant dont la provenance nous échappe ; un chant résonnant sous les voûtes, etc., d'une salle où l'on n'est point […] Lorsqu'on est chez soi et que ces chants et ces airs retentissent sur la route, surtout la nuit, on est plus sensible à ces effets, car ni l'ouïe ni les autres sens ne parviennent à définir la sensation et ce qui l'accompagne.». *Zibaldone*, Paris, Editions Allia, 2004, p. 883-884, traduit par SCHEFER (Bertrand).

[32] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit.*, p. 728. Traduit de l'italien, in *Ascolto*, "Enciclopedia Einaudi", *cit.*, p. 983.

Le livre de *Marcovaldo* comprend les récits écrits de 1952 à 1963 et qui ont connu différentes éditions pour enfants avant d'être finalement inclus dans la collection « adulte » de l'édition "Coralli" en 1969 et celle des "Nuovi Coralli" en 1973. Les couvertures reproduisent, avec quelques corrections, une note explicative de l'Auteur accompagnant l'édition de 1963 qui explicite la quête de la nature en *Marcovaldo* :

> In mezzo alla città di cemento e asfalto, Marcovaldo va in cerca della Natura. Ma esiste ancora, la Natura ? Quella che egli trova è una natura dispettosa, contraffatta, compromessa con la vita artificiale. Personaggio buffo e melanconico, Marcovaldo è il protagonista d'una serie di favole moderne, dove Italo Calvino è andato segnando, come in un suo block-notes, avvenimenti impercettibili nella vita di una grande città industriale, quali possono essere il passaggio d'una nuvola carica di pioggia o l'arrivo mattutino d'uno sbuffo di vento. Quando le avventure di Marcovaldo hanno raggiunto un bel numero, seguendo come un colorato calendario l'alternarsi delle stagioni, Calvino le ha disposte in un libro. Partite come divagazioni comico-poetiche sul tema – "neorealistico" per eccellenza – della più elementare lotta per la vita, le venti favole di Marcovaldo arrivano alla rappresentazione della più complicata realtà d'oggi, alla satira del "miracolo economico" e della "civiltà del consumo". […] [33]

L'adhésion à la poétique néoréaliste se complique, au cours de ces années, comme le déclare l'auteur, avec la représentation de la société contemporaine, du « miracle économique » et de la « consommation ». En effet, les années qui correspondent à la troisième législature italienne (1958-1963) sont les années du « boom » économique qui comporte aussi un changement d'attitude et de point de vue vis-à-vis des valeurs de la part des Italiens. [34] Au lieu d'un paysage idyllique comme celui de la plupart des récits de *Ultimo viene il corvo* et de *Il sentiero dei nidi di ragno*, les textes des années cinquante-soixante nous présentent une nature de plus en plus confinée dans des espaces limités pour

---

[33] CALVINO (Italo), "Note e notizie sui testi", *RR*, "I Meridiani", p. 1368. « Dans la ville de ciment et de goudron, Marcovaldo va à la recherche de la Nature. Mais existe-telle encore la Nature ? Celle qu'il trouve est une nature agaçante, défigurée, compromise par la vie artificielle. Personnage drôle et mélancolique, Marcovaldo est le protagoniste d'une série de fables modernes où Italo Calvino a relevé, comme dans un carnet, des événements imperceptibles dans la vie d'une grande ville industrielle, le passage d'un nuage chargé de pluie par exemple ou l'arrivée matinale d'un souffle de vent. Quand les aventures de Marcovaldo sont devenues assez nombreuses, au rythme des saisons comme dans un calendrier multicolore, Calvino les a organisées en un livre. Conçues à l'origine comme des divagations comico-poétiques sur le thème – "néoréaliste" par excellence – de la lutte la plus élémentaire pour la vie, les vingt fables de Marcovaldo représentent la réalité la plus compliquée d'aujourd'hui, la satire du "boom économique" et de la "civilisation de consommation" .» [Nous traduisons]

[34] GUGLIELMINO (Salvatore), *Revisioni, neoavanguardia, mercato*, *Guida al Novecento*, *cit.*, p. 336-353.

faire place au ciment, aux industries et à la vie frénétique typique de la société moderne. L'attention de l'auditeur vise dès lors à capter et déchiffrer d'autres bruits, ceux qui caractérisent par exemple une ville industrielle. Dans une société moderne le phénomène de la pollution empêche l'écoute d'expliciter ses fonctions, comme le dit Barthes : « la pollution empêche d'écouter » car « elle attente à l'intelligence même de l'être vivant » qui ne peut pas communiquer avec son « Umwelt ». Dans les récits de Marcovaldo (1963), cette thématique est au centre de la réflexion de Calvino, comme on le verra dans l'analyse que nous avons consacrée a ce recueil.

À cette phase qui prend fin avec *La giornata di uno scrutatore* (1963) font suite des œuvres qu'on définirait plus techniques du point de vue de l'architecture narrative et où la nature et la réalité extérieure sont représentées comme des signes, des symboles. Ce changement est la conséquence de la crise de certaines prémisses idéologiques de Calvino fondées sur la dialectique entre homme, nature et histoire. À ce propos Laura Cosso, dans un article sur la pièce musicale de *Un re in ascolto*, souligne que dans les derniers romans de Calvino le rapport entre individu et histoire entre en crise. Le statut ontologique de l'individu et du monde extérieur est mis en doute et il devient de plus en plus difficile de définir l'univers dans lequel se trouve l'homme :

> […] il rapporto tra soggetto e storia, l'impostazione di una dialettica che, soprattutto negli ultimi romanzi, tende a incrinarsi, approdando a una riflessione sulla labilità dell'essere e delle cose. Tanto l'io quanto il mondo esterno perdono o mettono in forse il loro statuto ontologico, la loro consistenza. Diventa sempre più difficile definire l'universo entro cui si muove l'uomo, un universo frantumato, non antropocentrico, nel quale l'individuo stenta a trovarsi. Il dubbio sull'esistenza, presente in modo paradossalmente drammatico già nelle *Cosmicomiche*, diviene tale, ne *Le città invisibili*, da coinvolgere non solo l'altro da sé ma lo stesso soggetto, il suo spazio interiore[35].

[35] COSSO (Laura), "*Un re in ascolto" : Berio, Calvino e altri*, In *Berio*, a c. di Enzo Restagno, Torino, "EDT", 1995, p. 121. « […] le rapport entre individu et histoire, la mise en place d'une dialectique qui tend à céder en particulier dans les derniers romans et conduit à une réflexion sur l'instabilité de l'être et des choses. Le moi tout comme le monde extérieur perdent ou mettent en doute leur statut ontologique, leur consistance. Il est de plus en plus difficile de définir l'univers dans lequel l'homme évolue, un univers fragmenté, qui n'est pas anthropocentrique, dans lequel l'individu a du mal à se trouver. Le doute sur l'existence, déjà présent d'une façon dramatiquement paradoxale dans *Les Cosmicomics*, devient tel dans *Les Villes Invisibles* qu'il frappe non seulement l'autre mais aussi l'individu et son espace intérieur. » [Nous traduisons]

La crise de la possibilité d'agir qu'à l'individu, mais aussi celle de la conception de l'espace et du temps traditionnels conduisent vers de nouvelles expériences littéraires influencées par la philosophie et la science.

> In attesa di quest'epoca, non ci resta che soffermarci sugli esempi disponibili di una letteratura che respira filosofia e scienza ma mantiene le distanze e con un leggero soffio dissolve tanto le astrazioni teoriche quanto l'apparente concretezza della realtà.[36]

C'est après la mort de Vittorini, en 1966, que la position de Calvino change. C'est surtout le rôle et la fonction que l'écrivain attribue a son travail par rapport à la réalité : une « prise de distance », « un changement de rythme », qui se caractérise par une attitude plus méditative de la part de l'écrivain comme le rappelle lui-même dans l'interview à Ferdinando Camon en 1973.

> Fatto sta che gli anni dopo la sua morte coincidono con una presa di distanza da parte mia, con un cambiamento di ritmo. Una vocazione di topo di biblioteca che prima non avevo mai potuto seguire perché passavo la mia giornata in ufficio e la sera uscivo, adesso ha preso il sopravvento, con mia piena soddisfazione, devo dire. Non che sia diminuito il mio interesse per quello che succede, ma non sento più la spinta a esserci in mezzo in prima persona[37].

Sur le plan idéologique, après avoir quitté le Parti Communiste en raison des heurts avec les dirigeants et avoir réfléchi, par conséquent, – il ne cesse d'accompagner sa production littéraire d'une analyse critique – sur le sens de la littérature qui ne peut plus être conçue comme engagement politique, Calvino parvient à une idée de littérature comme territoire privé. La capacité d'intervention de l'écrivain dans la réalité est de plus en plus reléguée à des domaines limités.

D'ailleurs en Italie les années qui suivent 1968 marquent le début d'une époque difficile qui contribue à créer un climat d'incertitude : à côté de la contestation des jeunes

---

[36] CALVINO (Italo), *Filosofia e letteratura*, *Una pietra sopra*, in *Saggi*, I, *cit.*, p. 194. « En attendant ce temps-là, il ne nous reste qu'à nous arrêter sur les exemples d'une littérature qui respire et la philosophie et la science, tout en maintenant ses distances, et sait dissoudre d'un léger souffle tant les abstractions théoriques que les apparences toutes concrètes de la réalité ». *Philosophie et littérature*, in *La machine littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 35-36.

[37] CALVINO (Italo), *Il mestiere di scrittore* (intervista con Ferdinando Camon), in *Conversazioni critiche*, Milano,Garzanti, 1973, à présent in *Saggi*, II, p. 2784. « Il est de fait que les années qui ont suivi sa mort coïncident avec un certain éloignement de ma part, avec un changement de rythme. Une vocation de rat de bibliothèque, que je n'avais jamais pu satisfaire parce que je passais mes journées au bureau et que je sortais le soir, a maintenant pris le dessus, pour ma plus grande satisfaction, je dois le dire. Non que ce qui se passe m'intéresse moins, mais je n'éprouve plus le besoin d'y être plongé directement. ». [Nous traduisons]

étudiants, des ouvriers, des problématiques liées à la crise économique, se situent les terribles épisodes du terrorisme. Ce sont les « années de plomb » [38]. La réalité apparaît plus complexe et difficile à interpréter. Calvino cherche des voies nouvelles menant à la connaissance et de nouveaux outils pour interpréter la réalité. Dans les écrits théoriques du début des années soixante apparessaît déjà l'image du labyrinthe et la littérature devient alors l'instrument privilégié pour affronter le défi du labyrinthe. Dans un article qui porte le titre significatif de *La sfida al labirinto*, publié dans "Il Menabò" en 1962, Calvino explique en quoi consiste le défi du labyrinthe que la littérature doit se proposer :

> Questa letteratura del labirinto gnoseologico-culturale (e quella che ho passato in rassegna nel capitolo precedente, e che possiamo definire del coacervo biologico-esistenziale) ha in sé una doppia possibilità. Da una parte c'è l'attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo ; quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile. Dall'altra c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo.[39]

De fait, jusqu'au moment où l'homme comme entité et volonté est considéré comme possible, un paysage sonore a une raison d'être ; mais quand l'homme et la réalité extérieure sont mises en doute, tout cela cesse d'avoir un sens. C'est pourquoi le personnage disparaît : il n'en reste que la voix. C'est le cas de Qfwfq, protagoniste de *Cosmicomiche* et de *Ti con zero*. La date de composition des récits est comprise entre les années 1963-68 pour les trente et un premiers ; les deux nouvelles *Cosmicomiche* remontent à 1984 [40]. L'espace (ou la nature) et le temps (ou l'histoire) se tendent ou se contractent. Du fond de la nuit des temps une voix s'élève, c'est Qfwfq, témoin oculaire de ces moments importants de l'origine de l'univers, quand tout était encore indéfinissable et pourtant implicite. Monde extérieur et monde intérieur s'annulent, l'intérêt de l'auteur se déplace vers l'aspect de l'écoute comme élément de la communication qui est tendu à « déchiffrer » des *signes*. Ainsi Barthes :

---

[38] *Guida al Novecento*, *cit.*, p. 348-349.

[39] *La sfida al labirinto*, *Una pietra sopra*, *cit.*, p.122. « Cette littérature du labyrinthe gnoséologico-culturel (et celle que j'ai passée en revue dans le chapitre précédent, et que nous pouvons définir comme appartenant à l'ensemble biologico-existentiel) a en elle une double possibilité. D'une part, il y a l'attitude aujourd'hui nécessaire pour affronter la complexité du réel, en refusant les visions simplistes qui ne font que confirmer nos habitudes de représentation du monde ; ce qui nous sert aujourd'hui, c'est la carte très détaillé du labyrinthe. D'autre part, il y a la fascination du labyrinthe en tant que tel, de la perte dans le labyrinthe, de la représentation de cette absence d'issues comme véritable condition de l'homme. ». *Le défi au labyrinthe*, *Défis aux labyrinthes*, I, *cit.*, p. 115.

[40] Voir la note explicative de *RR*, II.

> La seconde [écoute] est un *déchiffrement* ; ce qu'on essaye de capter par l'oreille, ce sont des *signes* ; ici, sans doute, l'homme commence : j'écoute comme je lis, c'est-à-dire sur la base de certains codes.[41]

La disposition qu'a Qfwfq pour raconter, – il faut rappeler ici que cet aspect de la narration est anticipé dans certains récits (*Il barone rampante, Il cavaliere inesistente*, …) – est mise en évidence grâce aux fréquentes expressions qui soulignent le jeu oral de la narration. Mais si les histoires de *I nostri antenati*, *Il castello dei destini incrociati* (1969) et *Le città invisibili* (1972) renvoyaient à des époques du passé, aux temps des dames et des chevaliers du moyen âge et à l'époque des voyages de Marco Polo, dans les récits de Qfwfq, plutôt qu'à des époques historiques précises, c'est un renvoi au monde littéraire, à la fiction. Calvino s'intéresse aux nouvelles méthodes de la critique littéraire et aux savoirs qui la fondent (la linguistique, la sémiologie, le structuralisme), à la science et à l'informatique. Et la nature ? Elle est là, stylisée, la nature symbole et signe du monde ; l'intérêt de l'écrivain pour le monde est caché derrière les signes, l'attention se concentre pour atteindre une écriture essentielle qui recherche l'effet musical à travers les sonorités des mots. Quand Calvino pense à un paysage c'est toujours à celui de son enfance et de sa jeunesse qui lui revient en mémoire (plusieurs déclarations et l'interview à Maria Corti l'attestent). L'enquête se déplace vers la littérature comme système de signes, comme machine littéraire. L'aspect méta-littéraire déjà présent dans les textes de cette première phase, devient le *leitmotiv* de la narration. Dans des articles, des conférences et des interviews de ces années Calvino insiste sur cet aspect de la narration, sur ce changement du processus littéraire, de la littérature entendue comme système artisanal.

Un autre élément important de cette époque est la question du langage, l'incapacité des personnages de parler, de communiquer grâce à la parole. Si la capacité « affabulatrice » de Qfwfq est son trait typique, pour certains protagonistes des autres œuvres la voix disparaît pour faire place à des solutions différentes. Ainsi dans *Il castello dei destini incrociati*, les personnages sont tous muets à cause d'un enchantement et ils utilisent les cartes des tarots pour raconter leurs histoires. La narration est intégrée aux images des tarots qui sont disposés en position horizontale dans la marge de la page. Dans *Le città invisibili*, l'impossibilité de communiquer au moyen de la parole est poussée

---

[41] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit.*, p. 728. Le texte est traduit de l'italien, in *Ascolto*, "Enciclopedia Einaudi", *cit.*, p. 982.

jusqu'à laisser supposer que le dialogue entre Marco Polo et l'empereur Kublai Kan se passe à un niveau mental.

> Marco Polo immaginava di rispondere (o Kublai immaginava la sua risposta) che più si perdeva in quartieri sconosciuti di città lontane, più capiva le altre città che aveva attraversato per giungere fin là, e ripercorreva le tappe dei suoi viaggi, e imparava a conoscere il porto da cui era salpato, […].[42]

Marco Polo qui ne connaît pas la langue de l'empereur improvise des pantomimes en sortant des objets de ses valises :

> […] tamburi, pesci salati, collane di denti di facocero, e indicandoli con gesti, salti, grida di meraviglia o d'orrore, o imitando il latrato dello sciacallo e il chiurlo del barbagianni.[43]

Une telle abondance d'inventions rappelle l'expérience théâtrale de Calvino avec le peintre de décors Toti Scialoja pour la réalisation des actions mimées, *Il teatro dei ventagli*, aux alentours des années soixante-dix-sept, époque à laquelle l'auteur travaille en même temps avec le musicien Luciano Berio. D'ailleurs si Calvino travaille pour l'action musicale *La vera storia* avec Luciano Berio, c'est à ce moment-là qu'il faut situer l'idée de *Un re in ascolto*.

Dans les dernières années de son activité, de la fin des années soixante-dix jusqu'à 1985, Calvino réfléchit sur le rapport entre l'homme, la nature et l'histoire, et il parvient à une vision radicale, dans une société de masse où tout est destiné aux marchandises, y compris l'art, et il interroge tout ce qui est muet, afin de voir si dans la partie du silence (du non-mot) se trouve le sens de l'existence, l'harmonie que l'homme a perdue ou qu'il n'a jamais eue. L'incompatibilité avec le monde réel, que Calvino ressent dans ces années, vient de la difficulté qu'il éprouve à comprendre beaucoup de choses, même les plus générales ou les plus naïves, à établir un rapport qui ne soit pas traumatique, c'est-à-dire à vivre le contraire de ce qui se passe à la lecture d'une page écrite. Pour sortir de cette impasse, l'attention de l'auteur se fixe sur un objet qu'il essaie de décrire jusqu'au moindre

---

[42] CALVINO (Italo), *Le città invisibili*, *RR*, II, p. 377-378. « Marco Polo imaginait qu'il répondait (ou bien Kublai imaginait cette réponse) que plus il se perdait dans les quartiers inconnus des villes lointaines, mieux il comprenait les autres villes qu'il avait traversées pour arriver jusque-là, et il re-parcourait les étapes de ses voyages, et il apprenait à connaître le port d'où il avait levé l'ancre, […] ». *Les villes invisibles*, Éditions du Seuil, 1996 (1972), p. 36.

[43] *Ibid*., p. 386. « […] tambours, poissons salés, colliers de dents de phacophères, et les montrant par des gestes, des sauts, des cris d'émerveillement ou d'horreur, ou bien en imitant l'aboiement du chacal et le hululement du hibou.». *Ibid.*, p.49.

détail. Calvino essaie de défier la limite du langage, de faire parler tout ce qui dans le monde est sans parole, de « faire parler le silence ». Cette phase de la poétique et de l'œuvre de l'écrivain correspond à la troisième typologie d'écoute indiquée par Roland Barthes à l'entrée « écoute » de l'"Encyclopedie Einaudi" – sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Il s'agit d'une typologie moderne – explique Barthes –, mais qui ne se substitue pas aux deux premières typologies : l'écoute des *indices* et l'écoute des *signes*. Ce type d'écoute a lieu – continue Barthes – dans un espace intersubjectif, dans lequel « j'écoute » veut dire aussi « écoute-moi » qui implique une signifiance générale inconcevable à l'extérieur de la détermination de l'inconscient. Nous croyons que le sens final de la recherche humaine et littéraire de Calvino se trouve dans ce passage extrait de *Lezioni americane* :

> Ma forse la risposta che mi sta più a cuore dare è un'altra : magari fosse possibile un'opera concepita fuori dal *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… Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose ?[44]

La citation d'Ovide et Lucrèce dans ce passage, renvoie explicitement au projet littéraire de ces dernières années, c'est-à-dire à la possibilité d'un retour à l'harmonie avec la nature, à réaliser, au moins, sur la page. Mario Porro, qui définit la littérature de Calvino comme « philosophie naturelle », a expliqué que ce projet de Calvino se rattache à l'importance pour lui de deux des auteurs classiques vers lesquels il se tourne à cette époque :

> L'analogia lucreziana e galileiana fra mondo e libro rafforza il progetto calviniano di ritrovare proprio sulla pagina quell'armonia con la natura persa in gioventù[45].

---

[44] CALVINO (Italo), *Lezioni americane*, *Saggi*, I, p. 733. « Mais peut-être tiendrai-je à répondre d'une autre manière : en appelant de mes vœux une œuvre conçue hors du self, une œuvre qui nous permette d'échapper à la perspective limitée d'un moi individuel, non seulement pour accéder à d'autres moi semblables au nôtre, mais pour donner la parole à ce qui ne parle pas, l'oiseau posé sur la gouttière, l'arbre au printemps et l'arbre en automne, la pierre, le béton, le plastique…». *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, 1989, p. 194.

[45] PORRO (Mario), *Letteratura come filosofia naturale,* in *Enciclopedia : arte, scienza e letteratura*, Riga, Milano, 1995, p. 274. « L'analogie avec Lucrèce et Galilée entre le monde et le livre renforce le projet de Calvino de retrouver sur la page cette harmonie avec la nature, perdue quand il était jeune. » [Nous traduisons]

Ces considérations mènent à l'approche de l'un des livres les plus philosophiques de Calvino, *Palomar*, dans lequel le rapport entre l'homme, la nature et l'histoire est reconsidéré en fonction de ces nouvelles positions idéologiques. La tendance de Calvino à réduire la réalité, le monde extérieur à une carte lisible explique aussi son attention pour la structure et la partition intérieure du texte qui répond à une logique rationaliste mais aussi musicale, comme nous le verrons.

Enfin, c'est avec la dernière œuvre inachevée de Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, que l'écrivain tente une expérience originale, celle de retrouver un rapport avec la nature par une connaissance sensorielle, mais qui n'exclut pas l'histoire et la culture. D'après Calvino, l'homme moderne semble devenu incapable d'un rapport direct avec les choses, il faut alors récupérer ce contact à travers les sens. L'odorat, le goût, l'ouïe sont les protagonistes de ces derniers récits auxquels il fallait encore le sens du toucher et de la vue pour compléter le livre. Mais la clé de lecture de ces récits se trouve dans le dernier, celui sur le sens de l'écoute. Le défi pour Calvino consiste, cette fois, à faire parler le silence. C'est ce qu'il nous appartiendra d'analyser.

Chapitre II

L’attention auditive (les années quarante à soixante)

En suivant l'ordre chronologique de la publication des textes, nous avons pu voir comment la poétique de l'écoute a été abordée et approfondie au fil du temps. Nous abordons maintenant l'analyse des ouvrages de la première phase de l'activité littéraire de Calvino, de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) jusqu'à *La giornata di uno scrutatore* (1963).

Le premier chapitre intitulé « L'écoute, la bataille et le paysage », rend compte des souvenirs de Calvino liés à son enfance et à sa jeunesse : le paysage de la Ligurie, la guerre partisane, le contexte familier. Calvino tend l'oreille vers le passé, car c'est autour des bruits, des silences qu'il construit les récits de *Ultimo viene il corvo* et de son premier roman *Il sentiero dei nidi di ragno*. L'attention auditive vise à capter les sons, les bruits du monde extérieur que la mémoire retrouve à travers les images sonores.

Dans les années cinquante-soixante, quand alternent les textes liés au réalisme et les textes fantastiques, l'attention envers les éléments sonores suit ce mouvement. Nous analyserons les premiers dans les paragraphes intitulés « Le mal de vivre dans les récits réalistes » et « Les bruits dans la société contemporaine » et les autres dans « Les récits fantastiques : La trilogie de *I nostri antenati* ».

Dans les années de l'après-guerre, Calvino s'intéresse de plus en plus aux problématiques socio-existentielles de l'homme moderne. La nature, le paysage de la Ligurie semblent disparaître et, à leur place, le lecteur trouve le ciment et les bruits de la ville moderne, Turin ou Milan. L'écoute du personnage vise à interpréter les nouveaux signes sonores et si, dans l'analyse de *La formica argentina* (1952), l'attention auditive est encore tournée vers un signe extérieur, – c'est le silence dangereux de la fourmi qui menace l'équilibre intérieur du protagoniste –, dans l'autre récit, *La nuvola di smog* (1958),

l'écrivain commence à s'intéresser à la voix humaine. Dans le recueil de récits de *Marcovaldo*, l'écrivain fait place surtout aux bruits de la ville moderne.

L'autre chapitre, « Les récits fantastiques : la trilogie de *I nostri antenati* », concerne l'analyse des récits fantastiques : *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) et *Il cavaliere inesistente* (1959). Derrière le jeu littéraire de la métaphore, les récits renvoient aux thématiques contemporaines présentes dans les récits réalistes. Même dans ces textes, l'écrivain a exploité la dimension sonore, mais d'une façon différente, comme on le verra, pour chacun d'entre eux. Dans *Il visconte*, la perception des sons est considérée surtout comme défense (le son du cor qui annonce l'arrivée du lépreux) ; dans *Il barone*, le monde sonore est représenté par la nature et la perception des bruits est entendue comme connaissance ; dans *Il cavaliere*, le bruit est un élément fondamental dans le jeu de la création littéraire.

Le récit *La giornata di uno scrutatore* marque le passage de la première à la deuxième phase de la poétique de l'écoute de Calvino que nous avons appelée l'écoute des « signes », selon la définition de Barthes. Ce récit se situe sur la ligne des récits réalistes et représente la dernière tentative de Calvino d'interpréter la réalité ou au moins de comprendre les raisons de certains événements historiques et existentiels. Après ce livre, sorti dans un contexte socioculturel déjà différent, l'écrivain choisit de s'engager dans une autre direction.

A) L'écoute, la bataille et le paysage

Les premières œuvres de Calvino, depuis *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), jusqu'aux récits de *Ultimo viene il corvo* (1949), rendent compte de l'expérience de la guerre partisane, à laquelle Calvino avait participé malgré sa jeunesse et son manque d'expérience. Ces souvenirs transformés par la fiction reviennent dans les pages de *Il sentiero* et dans plusieurs récits de *Ultimo viene il corvo*. Pour rappeler la guerre civile, Calvino tend l'oreille vers le passé car ce ne sont pas des images visuelles qu'il a retenues dans sa mémoire, mais les bruits et les silences autour desquels il construit le récit. Sur l'importance de l'écoute dans la guerre, Calvino nous a laissé au moins deux témoignages : la lettre à son ami musicien Luigi Nono qui date du 25.09.1966, et le récit *Ricordo di una battaglia*, publié dans le quotidien Il "Corriere della sera", du 25.04.1974 [1]. Dans la lettre-réponse à son ami Luigi Nono, qui lui demandait son avis sur l'exécution de *A floresta é joven e cheja de vida*, pour voix, clarinette, plaque de cuivre et bande magnétique, au Festival de musique contemporaine de Venise le 7 septembre 1966, Calvino réfléchissait sur l'importance de l'aspect auditif dans la guerre et en particulier dans la guerre partisane :

[1]CALVINO (Italo), *Ricordo di una battaglia*, *RR*, III, p. 50-58.

> Anche nelle battaglie partigiane – e penso in tutte le battaglie – l'elemento essenziale per ogni combattente è l'udito, nel senso di cercare di distinguere e localizzare gli spari e qualsiasi altro rumore isolandolo dal frastuono generale, di interpretare gli improvvisi silenzi nel cuore della battaglia, per rendersi conto di cosa succede, di come la battaglia si svolge, di come si spostano i compagni e i nemici, per non restare tagliato fuori dai compagni ecc. Tutta la vita partigiana si vive attraverso a un'amplificazione dell'udito, un riconoscimento minuzioso di rumori e di silenzi, specialmente di notte e nei rastrellamenti. Questa ricchezza acustica ho creduto riconoscere nel pezzo della tua composizione dove appare appunto la foresta, ma naturalmente non voglio dire queste cose nel senso d'un'illustrazione, parlo di immagine musicale in senso lato.[2]

Dans cette déclaration Calvino insiste sur les termes qui rendent l'écoute efficace, surtout quand on tend l'oreille pour entendre les bruits et les silences dans une bataille : « distinguer », « localiser », « isoler », « interpréter » les bruits, les silences. Ce qui correspond à la première fonction de l'écoute définie par Barthes :

> l'écoute est cette attention préalable qui permet de capter tout ce qui peut venir déranger le système territorial, elle est un mode de défense contre la surprise ; son objet (ce vers quoi elle est tendue) est la menace, ou inversement le besoin ; le matériau de l'écoute, c'est l'*indice*, soit qu'il révèle le danger, soit qu'il promette la satisfaction du besoin.[3]

Ce n'est que par une amplification de l'ouïe que cela est possible. Pour le soldat, l'ouïe devient essentielle pour pouvoir survivre. Ainsi Calvino rappelle une expérience de la guerre partisane dans le récit *Ricordo di una battaglia* :

> Ecco, era proprio da questo momento che volevo cominciare il racconto. […] Ma per seguire il mio filo dovrei percorrere tutto attraverso l'udito : il silenzio speciale di un mattino di campagna pieno d'uomini che stanno in silenzio, rombi, spari, che riempiono il cielo. Un silenzio che era previsto ma che durò oltre il previsto. Poi spari, tutti i tipi di scoppi e di raffiche, un groviglio sonoro impossibile da decifrare perché non prende forma nello spazio ma solo nel tempo, in un tempo d'attesa per noi appostati in quel fondovalle da cui non si vede un bel niente. […] È ancora l'udito, non la vista, a tenere le fila della memoria : dal paese si sente un frastuono di voci, ora cantano. I nostri festeggiano la vittoria ! Noi ci stiamo avvicinando al paese quasi di corsa. Siamo già sotto le prime case. Cosa cantano ?

---

[2] CALVINO (Italo) *Lettere*, "I Meridiani". « Même dans les batailles partisanes – et dans toutes les batailles me semble-t-il – l'élément essentiel pour tout combattant c'est l'ouïe, pour essayer de distinguer et de localiser les coups de feu et tous les autres bruits en les isolant du vacarme général, d'interpréter les silences soudains au cœur de la bataille, pour se rendre compte de ce qui se passe, du déroulement de la bataille, des déplacements des camarades et des ennemis, pour ne pas se retrouver séparés de ses camarades etc. … toute la vie partisane est vécue à travers une amplification de l'ouïe, une reconnaissance minutieuse des bruits et des silences, surtout la nuit et pendant les rafles. Il m'a semblé reconnaître cette richesse acoustique, dans la partie de ton travail justement là où la forêt apparaît, mais bien sûr, je ne dis pas cela dans le sens d'une illustration, je parle d'image musicale au sens large.» [Nous traduisons]

[3] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit*., p. 728.

> Non è « Fischia il vento… ». Ci fermiamo. È « Giovinezza » che cantano! Hanno vinto i fascisti[4].

La richesse acoustique dont parle Calvino pour la pièce musicale de Nono dans la représentation de la forêt, lorsqu'il parle d'image musicale "au sens large" en la distinguant de l'illustration, correspond à la richesse acoustique, comme image verbale, dans la représentation des bruits et des silences que l'écrivain fait de la bataille. Pour Calvino l'image acoustique ne se limite pas à une fonction éclairante ou ornementale, ce qui est typique de l'illustration ; au contraire elle a aussi une fonction de connaissance de la réalité extérieure, elle permet au soldat de savoir ce qui se passe autour de lui. Dans la reconstruction des souvenirs de la bataille, l'image sonore représente pour l'écrivain l'ancrage au passé que le fil de la mémoire rétablit. Pour les partisans cachés dans le bois, (dans le récit cité), et qui ne peuvent rien voir, l'attente de leurs compagnons lancés dans la bataille engendre, au son des coups de feu indéchiffrables, un sentiment d'inquiétude qui prend fin seulement après qu'ils ont entendu le chant de la victoire : mais c'est pour découvrir que c'est l'hymne des fascistes.

L'écoute pour le soldat est donc un élément essentiel pour survivre, une protection surtout – explique Calvino – dans la nuit ou pendant les rafles. Si dans le récit *Ricordo di una battaglia*, l'ouïe est empêchée de déchiffrer l'enchevêtrement sonore à cause des conditions particulières dans lesquelles cette expérience se manifeste, dans d'autres textes, au contraire, l'écrivain explicite les potentialités implicites de la fonction de l'écoute. Dans le texte–essai *Dall'opaco* (1971) Calvino a consacré des pages très poétiques à l'expérience de l'écoute pendant la nuit, moment privilégié pour le sujet qui tend l'oreille

---

[4] CALVINO (Italo), *Ricordo di una battaglia*, *cit*., p. 53-55-56. « Voilà, c'était à partir de là que je voulais commencer le récit. […] Mais pour suivre mon fil, je devrais tout reparcourir à travers l'ouïe : le silence particulier d'un matin à la campagne plein d'hommes qui demeurent silencieux, les vrombissements, les détonations qui remplissent le ciel. Un silence qui était prévu mais qui persista au-delà de ce qui était prévu. Puis des détonations, tous les genres d'explosions et de rafales, un enchevêtrement sonore impossible à déchiffrer parce qu'il ne prend pas de forme dans l'espace mais seulement dans le temps, dans un temps d'attente pour nous qui sommes postés dans le fond de cette vallée d'où on ne voit rien. […] C'est encore l'ouïe, non la vue, qui retient le fil de la mémoire : on entend monter du village un vacarme de voix, ils chantent à présent. Les nôtres fêtent la victoire ! Nous sommes en train de nous approcher du village presque en courant. Nous sommes déjà en dessous des premières maisons. Qu'est-ce qu'ils chantent? Ce n'est pas *Fischia il vento*…. Nous nous arrêtons. C'est *Giovinezza* qu'ils chantent! Les fascistes ont gagné ». *Souvenir d'une bataille*, in *Romans, nouvelles et autres récits*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, I, p. 791-792-793-794.

vers les sons qui l'entourent :

> ed è solo di notte che i suoni trovano i loro posti nel buio, misurano le loro distanze, il silenzio che si portano intorno descrive lo spazio, la lavagna del buio è segnata da punti e tratteggi sonori, l'abbaio picchiettato d'un cane, il crollo sfumato d'una vecchia foglia di palma, la riga discontinua del treno un po' scancellata un po' ricalcata agli imbocchi e agli spigoli dei tunnel, e appena non si sente più il treno c'è il mare che emerge come un'ombra bianca nel punto dove il treno è scomparso, si fa sentire per mezzo minuto e poi basta,
>
> e già s'affrettano i galli lontani e i galli vicini a tracciare la prospettiva che inquadri tutti i segni sonori nel buio, prima che la spugna dell'alba impiastricci la lavagna da un angolo all'altro, e alla luce del giorno non c'è più un suono che arrivi sapendo da che parte viene, il cigolio della macchina per il solfato s'impiglia nel rombo della motocicletta, il ronzio della segheria elettrica involge il carillon della giostra, per chi osserva da fermo il mondo si sfalda discontinuo alla vista e all'udito nella frana dello spazio e del tempo[5]

Le personnage à l'écoute, plongé dans l'obscurité de la nuit, intercepte tous les sons qui traversent l'espace et qui, en se révélant, acquièrent une signification précise même dans l'espace de l'écriture. Effectivamente, en lisant ces lignes, le lecteur reste tout de suite frappé par l'intensité des images sonores que l'écrivain est réussi à reproduire et cela grâce à la construction des phrases et à la ponctuation qui montrent l'effort pour isoler chaque sos et le reconnaître dans ce qui, sans cet effort, serait un amalgame confus.

Dans cet exemple, le rapport entre le sujet écoutant et le monde externe, qui se manifeste par les signes sonores, est, en définitive, un rapport de recherche, de connaissance de l'univers. L'expérience de l'écoute cette fois se passe dans des conditions très favorables : le sujet « observe » (terme utilisé dans le texte) le monde de pied ferme, pendant la nuit et, nous pouvons le supposer, dans un espace extérieur.

---

[5] CALVINO (Italo), *Dall'Opaco*, *RR*, III, p. 95-96. « et ce n'est que la nuit que les sons trouvent leurs places dans l'obscurité, mesurent leurs distances, le silence qui les entoure décrit l'espace, le tableau noir de l'obscurité est constellé de points et de tirets sonores, l'aboiement piqué d'un chien, la chute feutrée d'une feuille morte de palmier, la ligne discontinue d'un train à moitié effacée et parfois appuyée aux entrées et aux coins des tunnels, et dès qu'on n'entend plus le train, la mer apparaît comme une ombre blanche à l'endroit où le train a disparu, on l'entend pendant quelques dizaines de secondes et puis c'est tout, et déjà les coqs au loin et les coqs tout prè se hâtent de tracer la perspective qui encadre tous les signes sonores dans l'obscurité, avant que l'éponge de l'aube ne barbouille le tableau d'un bout à l'autre, et avec la lumière du jour il n'arrive plus aucun son dont on sache de quel côté il vient, le grincement de la machine à sulfater se mêle au vrombissement d'une motocyclette, le bourdonnement de la scierie électrique enveloppe le carillon du manège et pour celui qui sans bouger observe, immobile, le monde s'effrite irrégulièrement à la vue et à l'ouïe dans l'éboulement de l'espace et du temps » [Nous traduisons]

Il sentiero dei nidi di ragno (1947)

Parmi les textes de Calvino, dans lesquels nous retrouvons des conditions très semblebles à celles de l'exemple que nous venons de citer (un personnage qui se trouve dans un espace extérieur dans le noir de la nuit), nous rappelons le premier roman, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947). En particulier, parmi les exemples tirés de cet ouvrage, nous signalons le passage suivant où Pin, l'enfant protagoniste, fait une expérience unique en présence du silence le plus total :

> Ora Pin è solo tra le tane dei ragni e la notte è infinita intorno a lui come il coro delle rane. […] Pin è preso da spavento, e poi da gioia : tutto è stato così bello e l'odore della polvere è così buono. Ma la cosa che lo spaventa davvero è che le rane tacciono d'improvviso, e non si sente più niente come se quello sparo avesse ucciso tutta la terra. Poi una rana, molto distante ricomincia a cantare, e poi un'altra più vicina, e altre più vicine ancora, finché il coro riprende e a Pin sembra gridino più forte, molto più forte di prima. E dalle case un cane abbaia e una donna si mette a chiamare dalla finestra. Pin non sparerà più perché quei silenzi e quei rumori gli fanno paura.[6]

Dans cette citation le personnage est encore une fois seul, dans la nuit, au milieu de la nature. L'attention auditive, dans le cas de Pin, commence au moment où quelque chose d'imprévu se produit dans l'espace acoustique qui l'entoure, c'est-à-dire le silence qui s'installe soudain dans le bois. Nous avons déjà cité Barthes à propos de la foncion de l'écoute qui « permet de capter tout ce qui peut venir déranger le système territorial ». [7]

---

[6] CALVINO (Italo), *Il sentiero dei nidi di ragno*, *RR*, I, p. 24-25. «Maintenant Pino est seul parmi les terriers des araignées, et la nuit s'étend infinie autour de lui comme le chœur des crapauds. […] Pino est d'abord pris de peur ; puis c'est de la joie : tout a été tellement beau et puis l'odeur de la poudre sent si bon. Mais ce qui l'épouvante, c'est que les grenouilles se taisent brusquement et que l'on n'entend plus rien, comme si ce coup de feu avait tué la terre entière. Puis, très loin, une grenouille recommence à coasser, puis une autre plus près, et d'autres plus près encore, jusqu'à ce que le chœur reprenne. Mais Pino a l'impression qu'elles coassent plus fort, beaucoup plus fort qu'avant. Et, des maisons, voici qu'un chien aboie et qu'une femme appelle d'une fenêtre. Pino ne tirera plus parce que ces silences et ces bruits l'effraient.». *Le sentier des nids d'araignée*, Julliard, 2002, p. 42-43.

[7] BARTHES (Roland), *Écoute*, *Œuvres complètes*, *cit.*, p. 728. Traduction de l'italien, in *Ascolto*, *cit.*, p. 983.

Le coup de feu qui part soudain dans un paysage tout noir, suivi pendant quelques minutes par le silence effrayant de la nature, révèle la solitude de l'homme, la fragilité de son rapport avec la réalité extérieure. L'ouïe garantit ce contact de l'homme avec le monde, mais si le monde cesse, pendant quelques minutes, de se manifester par les signes sonores, alors le doute s'installe : le monde, peut-être, n'existe pas.

Pin apprend bientôt à connaître les bruits et les silences du bois, mais après la fuite de la prison des Allemands, il devra affiner ses capacités auditives, comme le montre l'exemple suivant :

> Pin ora è solo che aspetta. Ora che non c'è più Lupo Rosso tutte le ombre prendono forme strane, tutti i rumori sembrano passi che si avvicinano. […] Pin esce da dietro il serbatoio : il gracidare delle rane nasce da tutta l'ampia gola del cielo, il mare è una grande spada luccicante nel fondo della notte. L'essere all'aperto gli dà un senso strano di piccolezza che non è paura.[8]

Comme l'a expliqué Barthes, l'écoute est la seule manière de se défendre de la surprise, dont l'objet peut être la menace (l'ennemi allemand) ou inversement le besoin (l'arrivée de son ami Lupo Rosso). Walter Ong, dans *La presenza della parola* [9], Affirme que le sujet qui écoute peut observer le monde de n'importe quelle direction car l'auditeur est situé au centre d'un champ acoustique. En raison de son association avec le bruit, l'espace acoustique implique plus une présence que l'espace visuel : Ong prend comme exemple les bruits que l'on entend la nuit dans les bois, qui sont perçus par l'imagination comme des présences – des manifestations d'êtres humains – plutôt que comme des mouvements qu'on se limite à voir avec les yeux [10]. C'est bien ce qui se passe dans l'esprit de Pin, comme le montre l'exemple cité, dans lequel les bruits dans le bois apparaissent comme des présences, des ombres qui prennent d'étranges apparences, tous les bruits ressemblant à des pas qui s'approchent.

---

[8] CALVINO (Italo), *Il sentiero*, *cit*., p. 50-51. « Pino est tout seul maintenant ; il attend. Depuis que Loup Rouge n'est plus là, toutes les ombres ressemblent à des pas qui s'approchent. […] Pin sort de derrière le réservoir : le coassement des grenouilles semble naître de l'immense gorge du ciel ; la mer est une grande épée qui luit au fond de la nuit. De se retrouver en plein air lui donne le sentiment étrange d'être tout petit, mais c'est un sentiment qui n'est pas de la peur. ». *Le sentier des nids d'araignée*, Paris, Julliard, 2002, p. 78-80.

[9] ONG (Walter), *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970, p. 185.

[10] *Ibid.*

L'écoute établit une relation avec l'extérieur, le paysage, la nature, mais c'est dans la représentation de la bataille, comme nous l'avons déjà dit, que Calvino exprime le mieux la richesse acoustique. Dans le cas de *Il sentiero* la bataille n'est jamais représentée d'une façon visible, mais toujours commentée par ceux qui restent en dehors. Mancino, le chef du camp de « il Dritto », est resté tout le temps avec sa femme, l'oreille tendue pour écouter l'évolution de la bataille de ses compagnons. On pourrait reconnaître dans ce personnage le voyageur de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*… qui

> penché au bord de la côte escarpée

se demande :

> Quelle histoire attend là-bas sa fin ? anxieux d'entendre le récit

C'est une image qu'on trouve souvent dans l'œuvre de l'auteur. Du camp où ils se trouvent, il ne voit rien, mais il connaît bien tous les sons de l'artillerie et les bruits qui montent de la vallée vers la montagne. C'est autour des bruits, commentés par les personnages, que se déroule la narration. C'est pour cela que le silence inattendu de la bataille acquiert un effet plus fort : Mancino et sa femme arrêtent de se disputer et leur attention – les oreilles tendues – se concentre pour comprendre la raison de ce silence.

> – Alt ! – fa Mancino. – Lasciami sentire : perché la pesante non canta più ?
> Infatti la pesante, che fin allora aveva continuato a rafficare fitto, ha smesso di colpo.
> Mancino guarda la moglie, preoccupato : – Cosa sarà successo : finite le munizioni ?
> … o sarà morto il mitragliere… – fa la Giglia con apprensione. Stanno un pò a orecchio teso tutt'e due, poi si guardano e ritorna il rancore sulle loro facce. […] La pesante riprende ; raffiche brevi, intervallate.[11]

Le silence s'installe soudain dans l'espace. Comme pour l'enfant Pin, seul au milieu de la nature, Mancino et sa femme sont en proie à un sentiment d'inquiétude, le silence habite cette inquiétude et c'est l'écoute du chant des partisans qui rétablit le calme et la joie de la victoire.

---

[11] CALVINO (Italo), *Il sentiero*, *cit.*, p. 61. « Halte ! dit Mancino. Laisse-moi écouter : pourquoi la « lourde » chante plus? De fait la mitrailleuse lourde, qui n'avait cessé de tirer serré, s'est arrêtée d'un coup. Mancino regarde sa femme, inquiet : – Qu'est-ce qui se sera passé ; plus de munitions ? – Ou peut-être que le mitrailleur est mort, dit Giglia avec appréhension. Ils demeurent un peu l'oreille tendue tous les deux, puis ils se regardent et la rancœur se lit de nouveau sur leurs visages». *Le sentier des nids d'araignée*, *cit.*, p. 95.

> Non senti che è *Bandiera rossa* ?
> – *Bandiera rossa*? – l'omino fa una piroetta per aria battendo le mani e il falchetto azzarda un volo con le ali tarpate sopra la sua testa : – Si : è *Bandiera rossa*!
> Prende la corsa, giù per i dirupi, cantando « *Bandiera rossa la trionferà…*» fino a un ciglione da cui porge l'orecchio.[12]

Par contre quand c'est l'enfant Pin qui tend l'oreille vers la bataille, la réaction est la peur et la solitude. Les bruits des armes cette fois ne résonnent pas comme une musique, ce sont des bruits horribles que l'écho amplifie:

> In quel momento scoppia un tuono che riempie la valle : spari, raffiche, colpi sordi ingranditi dall'eco : la battaglia ! Pin s'è tratto indietro con paura. Fragori orribili squarciano l'aria : vicini, sono vicini a lui, non si capisce dove. Tra poco proiettili di fuoco cascheranno su di lui. Tra poco dal giro dei costoni sbucheranno i tedeschi, irti di mitraglie, piomberanno su di lui.
> – Dritto !
> Pin ora scappa. Ha lasciato la zappa piantata nella terra della fossa. Corre e l'aria si squarcia di fragori intorno a lui.
> – Dritto ! Giglia !
> Ecco : ora corre nel bosco. Mitraglia, ta-pum, bombe a mano, colpi di mortaio : la battaglia è esplosa tutto ad un tratto dal suo sonno e non si capisce dove sia, forse è a pochi passi da lui, forse a quel giro del sentiero vedrà il singhiozzo di fuoco della mitraglia e i corpi morti stesi tra i roveti.[13]

La représentation de la bataille cette fois est commentée par le narrateur mais à travers les yeux et les oreilles de l'enfant. L'image acoustique que la narration reproduit est très efficace, elle donne la sensation de l'espace sonore qui éclate dans tous les sens. Cela évoque encore une fois l'efficacité de l'image acoustique dont parle Calvino pour la pièce musicale de Luigi Nono. Pin qui a connu la sensation de la petitesse de l'homme face à la nature, le silence rempli par le chant des grenouilles, connaît la véritable sensation de la

---

[12] *Ibid.*, p 62. « Imbécile ! crie sa femme. T'entends pas que c'est le *Drapeau rouge*? – Le Drapeau Rouge ? Le petit homme fait une pirouette en battant des mains et le faucon, de ses ailes rognées, tente un vol au-dessus de sa tête. – Oui, c'est *le Drapeau Rouge* ! Il part en courant, déboulant des pentes, chantant : « *Le Drapeau Rouge triomphera…*», et s'arrête au bord d'un talus d'où il tend l'oreille ». *Ibid*., p. 97.

[13] *Ibid*., p. 123. « À ce moment, un grondement de tonnerre éclate, qui remplit la vallée : coups de feu, rafales de mitrailleuse, éclatements sourds amplifiés par l'écho : la bataille ! Des explosions effroyables déchirent l'air : elles sont proches, proches de lui sans pour autant qu'il puisse les situer. Bientôt, des projectiles enflammés s'abattront sur lui. Bientôt, les Allemands, bardés d'armes terrifiantes, déboucheront de derrière les sommets et fondront sur lui. – Marle ! Maintenant Pino fuit. Il a laissé la bêche plantée dans la terre de la petite fosse. Il court, et des explosions, des coups de feu déchirent l'air tout autour de lui. – Marle ! Giglia ! A présent, il court à travers bois. Mitraillade, grenades, tirs de mortiers : la bataille, sortant de son sommeil, a éclaté d'un coup, et on ne peut pas la localiser. Peut-être se déroule-t-elle à quelques pas de Pino ; peut-être verra-t-il au détour du sentier le hoquet de feu de la mitraillade et des morts étendus parmi les buissons. ». *Ibid.*, p. 187-188.

peur au moment où la bataille éclate. C'est la peur étrange de la mort à laquelle les bruits épouvantables de la bataille confèrent un surplus d'horreur. Pin s'enfuit, mais les coups de feu des armes, amplifiés par l'écho, semblent être partout et il croit qu'il va voir les corps des morts.

Ultimo viene il corvo (1949)

Les souvenirs de la guerre partisane reviennent encore dans quelques récits du recueil *Ultimo viene il corvo*, comme : *La stessa cosa del sangue*, *Attesa della morte in un albergo*, *Angoscia in caserma*, *Paura sul sentiero*, *La fame a Bavera*, *Andato al comando*, *Ultimo viene il corvo*, *Uno dei tre è ancora vivo*, *Il bosco degli animali*, *Campo di mine* ; en tout, dix récits sur trente. Beaucoup d'entre eux sont très proches de *Il sentiero*, on retrouve parfois les mêmes noms de personnages, les mêmes situations et aussi les mêmes lieux. La place de l'écoute est toujours importante. Calvino a retenu dans sa mémoire certaines images acoustiques qui reviennent avec fréquence, par exemple : l'écoute des chaînes s'abaissant qui peut être interprétée comme signal de la présence du SS, les sons des différentes armes dans la bataille, le bombardement de la ville, les voix des camarades et leurs chansons, les voix des Allemands et le silence. Comme dans ce passage du récit *Angoscia in caserma* :

> La carrozzabile, in basso, con la fila dei tedeschi che sale guardinga, e il battito del cuore contro il calcio del mitragliatore, attendendo, e ogni cespuglio che fiorisce d'occhi in agguato. Poi un crepitare fitto che dà il via, un polverone dorato che s'alza sulla carrozzabile, sui tedeschi che s'abbattono, che si gettano fuori strada, comandi urlati dalle voci rauche dei capibanda che s'incrociano con quelli bestemmiati in tedesco, con le voci venete e lombarde dei bersaglieri, raffiche, ta-pum, bombe a mano, partigiani stracciati che dilagano sulla strada a far bottino verso gli autocarri grondanti di sangue.[14]

[14] CALVINO (Italo), *Angoscia in caserma*, *Ultimo viene il corvo*, *RR*, I, p. 241. « La route, en contrebas, avec la colonne des Allemands qui montent, circonspects, et le cœur qui bat contre la crosse du fusil-mitrailleur, l'attente, et dans tous les buissons des yeux aux aguets qui fleurissent. Puis un crépitement dru qui donne le coup d'envoi, un nuage de poussière dorée qui se lève sur la route, sur les Allemands qui tombent, qui se jettent sur le bas-côtés, des ordres hurlés par les voix rauques des chefs de bande qui se mêlent aux imprécations en allemand, les voix vénitiennes et lombardes des *bersaglieri*, rafales, pim-poum, grenades, partisans dépenaillés qui dévalent sur la route pour piller les camions ruisselant de sang. ». *Angoisse à la caserne*, in *Romans, nouvelles et autres récits*, I, *op. cit*., p. 553-554.

En quelques lignes, l'écrivain reconstruit les instants terribles de l'embuscade des partisans aux aguets pour surprendre l'ennemi allemand. La séquence d'images commence par la description visuelle, mais quand la bataille éclate ce sont les images acoustiques, comme dans les exemples cités, qui prennent la place dans la page. Calvino reprend dans cette citation des images sonores que nous avons déjà trouvées : rafales de mitrailleuses, grenades, coups de feu, "ta-pum" (un mot onomatopéique).

L'attention à l'espace sonore ne se limite pas, dans ces récits, à la description de la bataille. Comme dans le roman *Il sentiero dei nidi di ragno*, dans les pages de *Ultimo viene il corvo*, Calvino nous conduit à travers les sentiers connus avant la guerre, dans son enfance, et après, pendant la Résistance. Les images des souvenirs heureux du passé contrastent avec les images du présent. Dans le récit *Paura sul sentiero* le protagoniste, Binda, un montagnard partisan, parcourt dans la nuit un long trajet qu'il fait à grande vitesse. Sa tâche est très importante car la vie de ses compagnons est entre ses mains : il doit donner l'ordre d'évacuation, les ennemis sont à leurs trousses. Le paysage de ces lieux, qu'il connaît depuis son enfance et auquel sont liés les souvenirs des jeux, du travail, du plaisir, apparaît maintenant plein de dangers. L'écoute cette fois est intériorisée, ce que Binda entend est la peur. Plongé dans l'obscurité de la nuit, Binda marche très vite, mais tout, autour de lui, devient étranger et dangereux. Les bruits connus et attendus prennent alors des apparences étranges et suspectes, l'espace est occupé par les ennemis.

> Un gufo gridò poco distante : era il fischio convenuto dei tedeschi che serravano intorno a lui, ecco che un altro fischio gli rispondeva, era circondato ! Una bestia si mosse in fondo a un cespo d'eriche : forse una lepre, forse una volpe, forse un tedesco coricato tra gli arbusti che lo prendeva di mira. C'era un tedesco per ogni cespuglio, un tedesco appollaiato in cima a ogni albero, coi ghiri. Le pietraie pullulavano d'elmi, fucili s'alzavano tra i rami, le radici degli alberi finivano in piedi umani. Binda marciava lungo una doppia siepe di tedeschi in agguato, che lo guardavano con occhi luccicanti come foglie : più camminava più s'approfondiva in mezzo a loro. Al terzo, al quarto, al sesto urlo di gufo tutti i tedeschi

> sarebbero balzati in piedi attorno a lui, le armi puntate, il petto traversato da nastri di mitraglia[15].

La réaction psychologique de Binda nous rappelle celle de l'enfant Pin qui, seul dans le bois, croit voir partout l'ennemi allemand. Dans la définition de la deuxième typologie d'écoute, Barthes explique qu'il y a essentiellement deux choses que l'écoute veut déchiffrer, soit l'avenir et la faute :

> D'un seul mouvement, cette seconde écoute est religieuse et déchiffreuse : elle intentionnalise en même temps le sacré et le secret […]. Qu'est-ce que l'écoute, alors, cherche à déchiffrer ? Essentiellement, semble-t-il, deux choses : l'avenir (pour autant qu'il appartient aux dieux) ou la faute (pour autant qu'elle naît du regard de Dieu). Par ses bruits, la nature frissonne de sens : c'est du moins ainsi, au dire de Hegel, que les anciens Grecs l'écoutaient. […] écouter c'est, d'une façon institutionnelle, chercher à savoir ce qui va se passer (inutile de relever toutes les traces de cette finalité archaïque dans notre vie séculière).[16].

Binda écoute les bruits de la nature qui l'entoure et ce qu'il cherche à interpréter c'est son avenir caché derrière ces apparences étranges. Gund, le grand Allemand qui est en chacun de nous, représente la peur, l'incapacité de l'homme de rationaliser certains événements, l'inconnu, l'étrange, la mort.

Dans un autre récit, *Campo di mine*, la peur de la mort est représentée par le son onomatopéique des marmottes « ghii, ghii » qui accompagne le protagoniste dans sa marche à travers les sentiers d'un champ de mines. L'écoute des marmottes peut garantir le salut, mais tout à coup le personnage comprend qu'il s'est trompé et les « ghiii…. ghiii », devenus tonnerre, marquent donc le dernier instant de la vie de l'homme qui a explosé en mille morceaux.

---

[15] CALVINO (Italo), *Paura sul sentiero*, *Ultimo viene il corvo, RR*, I, p. 250. « Un hibou ulula pas très loin : c'était le signal convenu des Allemands qui resseraient leur étreinte autour de lui, l'encerclaient ; et voilà qu'un autre ululement lui répondait : il était encerclé ! Une bête bougea derrière une touffe de bruyère : peut-être un lièvre, peut-être un loup, peut-être un Allemand accroupi parmi les arbustes et qui le mettait en joue. Il y avait un Allemand derrière chaque buisson, un Allemand perché au sommet de chaque arbre, avec les loirs. Les chemins pierreux regorgaient de casques ; les fusils pointaient entre les branches ; les racines d'arbres s'achevaient en pieds humains. Binda cheminait entre une double haie d'Allemands à l'affût, qui l'épiaient avec des yeux luisants comme des feuilles ; plus il avançait plus il s'enfonçait au milieu d'eux. Au troisième, au quatrième, au sixième ululement, tous les Allemands, la poitrine bardée de bandes de mitrailleuse, auraient bondi, l'entourant, leurs armes braquées sur lui. ». *Peur sur le sentier*, in *Le Corbeau vient le dernier*, *cit*., p. 206.

[16] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit*., p. 730. Traduit de l'italien, in *Ascolto*, *cit*., p. 984-985.

Le recueil de *Ultimo viene il corvo* comprend aussi : *Un pomeriggio, Adamo ; Un bastimento carico di granchi* ; *Il giardino incantato* ; *Alba sui rami nudi* ; *Di padre in figlio* ; *Uomo nei gerbidi* ; *L'occhio del padrone* ; *I figli poltroni* ; *Pranzo con un pastore* ; *I fratelli Bagnasco* ; *La casa degli alveari* ; *Visti alla mensa* ; *Furto in una pasticceria* ; *Dollari e vecchie mondane* ; *L'avventura di un soldato* ; *Si dorme come cani* ; *Desiderio in novembre* ; *Impiccagione di un giudice* ; *Il gatto e il poliziotto ; Chi ha messo la mina in mare?* [17]

Certains récits renvoient plus directement aux souvenirs de l'enfance de Calvino et à son rapport avec son père, il s'agit de : *Uomo nei gerbidi* (*Les terres en friche*) , *L'occhio del padrone* (*L'œil du maître*), *I figli poltroni* (*Les fils fainéants*), *Pranzo con un pastore (Un berger à notre table*) , *I fratelli Bagnasco* (*Les frères Bagnasco*). Ce sont encore des images acoustiques, à côté des images visuelles, qui émergent du passé. Ce sont les sons qui reproduisent les voix familiales, les bruits de la maison de San Remo, les bruits du paysage, tout ce qui a laissé une trace dans le fond de la mémoire et que l'écriture s'efforce de ressusciter. Un trait d'union entre ces textes est constitué par l'indolence des personnages qui représentent les enfants – ce qui rappelle l'attitude des enfants de Mario Calvino, selon les témoignages de l'auteur – , surtout par rapport au père, âgé et obstiné comme un homme qui essaie de transmettre à ses enfants l'amour de la terre. Parmi tous ces récits, l'un des plus emblématiques, *I figli poltroni* (*Les fils fainéants*) nous présente les attitudes des parents et des enfants exprimées par les voix, les silences, les bruits qui marquent les présences différentes de chacun d'eux. Ainsi la présence du père est soulignée par le bruit qu'il produit afin d'affirmer sa volonté et de secouer ses enfants de leur indolence.

---

[17] CALVINO (Italo), *Ultimo viene il corvo*, *RR*, I, *cit.* Dans la traduction française que nous avons utilisée dans la thèse n'apparaissent pas tous les récits du recueil. Nous reproduisons les titres des récits qui ont été traduits en suivant l'index du livre : « *Un après-midi, Adam* ; *Un bateau plein de crabes* ; *Le jardin enchanté* ; *Un beau jeu ne dure jamais longtemps* ; *Gros poissons, petits poissons* ; *Tel père, tel fils* ; *Les terres en friche* ; *L'œil du maître* ; *Les fils fainéants* ; *Un berger à notre table* ; *Les frères Bagnasco* ; *La maison aux ruches* ; *Au restaurant populaire* ; *Vol dans une pâtisserie* ; *Dollars et vieilles putes* ; *Un lit de passsage* ; *On dort comme des chiens* ; *Désir en novembre* ; *Pays suspect* ; *Peur sur le sentier* ; *La faim à Bévera* ; *On va au commandement* ; *Le bois des animaux* ; *Le corbeau vient le dernier* .» In *Le Corbeau vient le dernier,* Paris, Juillard, 1990.

> All'alba io e mio fratello dormiamo con le facce affondate nei guanciali, e già si sentono i passi chiodati di nostro padre che gira per le stanze. Nostro padre quando s'alza fa molto rumore, forse apposta, e fa in modo di far le scale con le scarpe chiodate su e giù venti volte, tutte inutili. Forse è tutta la sua vita così, uno spreco di forze, un gran lavoro inutile, e forse lo fa per protestare contro noi due, tanto gli facciamo rabbia.[18]

La présence de la mère, au contraire, est une présence silencieuse, mais son attitude envers ses enfants est la même que celle du père. L'espace qui sépare les parents des enfants est toujours un espace sonore, qui établit une distance impossible à combler. De la chambre où le narrateur-personnage entend ses parents, le silence de sa mère et les cris de son père, prend forme le dessin d'un intérieur familial dans lequel les contrastes générationnels entre parents et enfants sont évidents.

> Mia madre non fa rumore ma è già in piedi anche lei in quella grande cucina, ad attizzare, a sbucciare con quelle mani che diventano sempre più tagliuzzate e nere, e a nettare vetri e mobili, a cincischiare nei panni. È una protesta contro di noi anche questa, di accudire sempre zitta e tirare avanti la casa senza serve.[19]

Dans son article, F. Lefebvre a reconnu dans le personnage de l'enfant du récit *I figli poltroni* le prototype de tous ceux qui écoutent, et il cite le passage suivant :

> Tendendo l'orecchio mi arrivava da basso qualche acciottolare, qualche cadere in terra di manico da scopa.[20]

Mais nous pensons, nous, que le vrai prototype du personnage qui tend l'oreille est Mario Calvino, qui est représenté dans la mémoire de l'écrivain comme un oiseau : un hibou, un aigle ou un condor, comme dans cette citation de *La strada di San Giovanni* :

> Ma di là dalle fasce coltivate, uno squittire, un frullo, uno smuovere d'erba, bastava a fargli alzare di scatto i tondi fissi occhi e la barbetta appuntita, restare a orecchio teso, (aveva un viso fermo, da gufo, con scatti talora come un rapace da preda, aquila o condor).[21]

---

[18] CALVINO (Italo)*, I figli poltroni*, *Ultimo viene il corvo*, *RR*, I, *cit.*, p. 198. « À l'aube, mon frère et moi dormons la figure enfouie dans nos oreillers, et déjà s'entendent les chaussures cloutées de notre père qui tourne dans la maison. Il fait beaucoup de bruit quand il se lève, peut-être exprès, et monte et descend les escaliers avec ses chaussures cloutées une bonne vingtaine de fois, toujours sans raison. Peut-être bien que toute sa vie est comme ça : un gaspillage de forces, un grand travail inutile ; et peut-être qu'il fait cela pour protester avec nous deux, tellement nous le mettons en colère ». *Les fils fainéants*, in *Le Corbeau vient le dernier*, *cit*., p. 85.

[19] *Ibid.* « Notre mère ne fait pas de bruit, mais elle est déjà debout, elle aussi, dans notre grande cuisine, occupée à tisonner, à éplucher avec ses mains qui sont de plus en plus tailladées et noires, à nettoyer les vitres et les meubles, à tripoter les vêtements. ». *Ibid.*

[20] *Ibid.,* p. 200. « En tendant l'oreille, j'entends monter d'en bas des bruits de vaisselle, le choc d'un manche à balai tombant sur le carrelage.». *Ibid.*, p. 88-89.

La présence du vieux père joue un rôle très important dans l'imaginaire littéraire de l'écrivain, et nous reviendrons sur cet aspect. Ces exemples nous servent pour montrer encore une fois l'importance de l'écoute dans la récupération du passé. L'écriture poursuit les images de la mémoire, l'écrivain se met à la recherche des traces du passé que le temps peu à peu semble vouloir effacer pour toujours. Calvino, comme ses personnages, se met à l'écoute, l'oreille tendue pour sauver, au moins dans la page, des traces d'existence.

---

[21] CALVINO (Italo), *La strada di San Giovanni*, *RR*, III, p. 10. « Mais au-delà des parcelles cultivées, un petit cri, un battement d'ailes, un remuement dans l'herbe suffisaient pour qu'il lève brusquement les yeux, fixes et ronds, et sa barbiche en pointe, et reste l'oreille tendue (il avait un visage immobile, de hibou, qui sursautait parfois comme chez un rapace, aigle ou condor). ». *La route de San Giovanni*, in *Romans, nouvelles et autres récits*, I, *op. cit.*, p. 735.

B) « Il mare dell'oggettività »

Dans cette phase de la production et de la poétique calviniennes, les années cinquante et soixante, Calvino s'intéresse aux problématiques contemporaines, surtout celles qui sont liées aux thématiques sociales, comme : la pollution, l'aliénation, l'incommunicabilité, la fracture entre nature et progrès. Dans les textes considérés dans le paragraphe « Le mal de vivre dans les récits réalistes », ces aspects sont présents mais c'est surtout la thématique existentielle qui est analysée. Dans l'autre paragraphe, « Les bruits dans la société contemporains », Calvino concentre son attention sur la ville moderne avec ses rythmes, ses bruits et ses contradictions. C'est surtout l'espace sonore caractérisant la vie de la société moderne [22] que nous considérons dans ces pages et les textes que nous avons choisis, à titre d'exemples, sont à ce propos le récit *La signora Paulatim* et le recueil de *Marcovaldo*.

[22] À ce propos, nous citons encore le livre de Murray Schafer qui dédie un large espace aux changements produits dans le paysage sonore par le phénomène de l'industrialisme. *Cf.* MURRAY (Schafer R.), *Il paesaggio sonoro*, *cit*.

Le « mal de vivre » dans les récits réalistes

La formica argentina (*La fourmi argentine*), 1952, représente le premier texte de Calvino, antérieur à la conception de *Il visconte dimezzato* (*Le vicomte pourfendu*), qui ne concerne pas la thématique de la Résistance et de l'après guerre et dans lequel n'apparaissent pas de personnages enfantins. Ce livre a été rapproché par l'auteur d'un livre apparemment différent : *La nuvola di smog*. La raison de cette proximité – explique l'écrivain – est liée à la problématique du "mal de vivre" et à l'attitude à adopter pour l'affronter, qu'il s'agisse d'une calamité naturelle, comme dans le premier livre, « la formica » (« la fourmi »), ou d'une conséquence de la civilisation, comme dans le deuxième, « le smog ». Les protagonistes des deux livres opposent aux difficultés de la vie leur volonté de voir les choses comme elles sont, « sans détourner le regard ». Pour le protagoniste de *La formica argentina* le mot « formica » devient l'image d'une obsession qui l'empêche de trouver la tranquillité attendue dans la nouvelle maison de campagne. La présence de ces insectes est marquée par la fourmilière silencieuse et presque invisible, à tel point qu'il faut bien ouvrir les yeux pour se rendre compte qu'il y a des fourmis partout.

> […] e dovunque guardassi – per quanto a una prima occhiata non m'apparisse nulla, e già ne provassi sollievo –, poi aguzzando lo sguardo scorgevo una formica avvicinarsi e scoprivo che faceva parte d'un lungo corteo e che s'incontrava con altre, […][23]

Contrairement aux récits considérés jusqu'ici, dans le cas de ce livre, l'attitude du personnage consiste surtout à bien ouvrir les yeux, et la place destinée à la vue, aux images visuelles est plus importante. Néanmoins l'écoute y trouve sa place. D'abord dans l'effet silencieux de ces insectes, déjà souligné, qui confère un surplus d'irréalité à la situation et qui empêche les personnages de pouvoir se défendre contre l'ennemi "invisible", du moins par l'écoute. L'oreille tendue du personnage, dans ce cas, ne peut pas capter la présence de

[23] CALVINO (Italo), *La formica argentina*, *RR*, I, p. 455. « […] au premier coup d'œil, je ne distinguais rien, et j'en étais déjà ragaillardi ; puis, dès que je regardais mieux, j'apercevais une fourmi qui s'avançait ; avant, après, je découvrais une longue file qui se croisait avec d'autres, […] ». *La fourmi argentine*, in *Romans, nouvelles et autres récits*, *cit*., II, p. 176-177.

l'étrange, les fourmis, et donc la possibilité de défendre le territoire, la maison de campagne. Ainsi quand le protagoniste et sa femme entendent leur enfant pleurer pendant la nuit, ils n'imaginent pas que c'est à cause des fourmis :

> Ma a metà notte il bambino pianse, e noi due, ancora restando a letto (sperando sempre che a un certo punto smettesse e si riaddormentasse, cosa che però mai succedeva), a chiederci : – Che cosa avrà ? Che cosa avrà ? – Da quando era guarito aveva smesso di piangere la notte. – Ha le formiche! – gridò mia moglie che s'era alzata per cullarlo.[24]

L'oreille tendue pour déchiffrer le sens de ces larmes reste sans réponse, mais c'est l'écoute de l'enfant qui ne cesse de pleurer qui crée un effet déstabilisant et oblige les parents à se lever et à découvrir l'horrible surprise. La révélation de ce mystère vient de la perception directe de l'objet caché dans le noir et imperceptible à l'ouïe.

Un autre aspect remarquable dans ce texte est l'attitude "sonore" qui caractérise les voisins du protagoniste, les Reginaudo et les Brauni ; ainsi, en effet, sont-ils présentés par le narrateur. Les premiers, les Reginaudo, sont un couple bruyant et expansif, ils passent leur temps à inventer de nouvelles formules chimiques pour les insecticides dont les noms absurdes révèlent toute l'inefficacité. Leur maison et leur jardin ressemblent à un champ de bataille dont chaque coin a une histoire, qu'ils racontent au protagoniste. :

> Vuole il Profosfàn ? Vuole il Mirminèc ? Oppure il Tiobroflit ? L'Arsopàn in polvere o in miscela ? – E si passavano di mano spruzzatori a stantuffo, pennelli, soffietti, alzavano nuvole di polvere giallastre e di goccioline minutissime, e un miscuglio d'odori da farmacia e da consorzio agrario, sempre ridendo sgangheratamente. […] Erano rumorosi ed espansivi ; ogni angolo della loro casa aveva una storia, e loro me la raccontavano, rubandosi le frasi l'un l'altro, e facendo i gesti, le esclamazioni, come ogni episodio fosse stato una gran farsa.[25]

Les autres, les Brauni, silencieux et méthodiques, utilisent des instruments de plus en plus sophistiqués pour éliminer les fourmis, leur jardin est très soigné, presque irréel, mais à

---

[24] *Ibid*., p. 452. « Au milieu de la nuit, le petit se mit à pleurer et nous, dans notre lit (nous espérions toujours qu'il allait se taire et se rendormir, mais ça n'arrivait pas), nous nous demandions : « Qu'est-ce qu'il a ? Qu'est-ce qu'il peut avoir » ? – Depuis qu'il était guéri, il avait cessé de pleurer la nuit. – Il a les fourmis après lui ! – s'écria ma femme qui s'était levée pour le bercer. ». *Ibid*., p. 172-173.

[25] *Ibid*., p. 456-457. « Voulez-vous du Prophosphan ? Voulez-vous du Myrmynex ? Préférez-vous le Cuproflit ? L'Arsenipan en poudre ou en solution ? Ils se passaient de main en main des pinceaux, des soufflets, des vaporisateurs en piston, soulevant à l'occasion un nuage de poudres jaunâtres, une brume de gouttelettes microscopiques, dans un vague relent de pharmacie et de coopérative agricole, sans arrêter de rire aux éclats. […] Ils étaient tous les deux pétulants, expansifs ; chaque recoin de leur villa avait son histoire, qu'ils me racontaient, se chipant les phrases, répétant les gestes, les exclamations, comme si tous ces épisodes étaient du plus haut comique.». *Ibid*., p. 179-180.

chaque endroit se cache un piège pour les insectes qui est marqué par le « tic, tic » qui accompagne la chute mortelle des fourmis.

> Tutto era silenzioso, ombroso e immobile. Stavo per allontanarmi incerto, quando vidi sporgersi da una ben potata siepe una testa coperta da un cappello da spiaggia di tela bianca, sformato, a tese tirate giù […][26]

Et « tic tic, tic tic, tic tic » répète à son tour avec son sourire d'acier le voisin avec toute la satisfaction de ce bruit qui marque la victoire provisoire de l'homme contre les fourmis. Le protagoniste comprend bientôt qu'il s'agit toujours de remèdes provisoires, mais il trouve néanmoins la volonté de vivre à côté de cette présence étrange.

L'autre texte, *La nuvola di smog*, est plus intéressant du point de vue de la poétique de l'écoute est l'autre. Publié en 1958 dans la revue littéraire "Nuovi Argomenti" [27], ce texte apparaît avec *La formica argentina* dans le numéro 221 de la revue littéraire "Coralli" et en 1970 les deux récits sont inclus dans la deuxième section du recueil *Amori difficili*. Dans ce texte, la problématique existentielle liée au "mal de vivre" est plus évidente. Le protagoniste qui est aussi le narrateur, comme dans le texte précédent, a une vision de la réalité très négative ; cependant il accepte de voir les choses telles qu'elles se présentent à ses yeux et à son état d'âme désillusionné. Le choix de l'objet vers lequel se tourne l'écoute du narrateur-protagoniste est la conséquence d'un acte de volonté, mais c'est aussi la solution à un état d'inquiétude où les bruits perçus à l'extérieur trouvent une correspondance dans son âme troublée. Par exemple dans la description des rues secondaires préférées par le protagoniste dans ses promenades dans la ville, le narrateur est attentif aux images visuelles et acoustiques qui tendent à souligner les détails les plus déformés de la relation de l'homme moderne avec la réalité extérieure :

---

[26] *Ibid*., p. 460. « Partout le silence, la pénombre, l'immobilité. J'étais sur le point de m'éloigner, hésitant, quand je vis surgir, de derrière une haie bien taillée, une tête couverte coiffée d'un chapeau de plage en toile blanche tout déformé, dont les bords rabaissés à larges bords […] ». *Ibid*., p. 183.

[27] CALVINO (Italo), *La nuvola di smog*, "Nuovi Argomenti", n. 34, sept.-oct. 1958, p. 180-220.

> Perfino le vie che dovevo percorrere, le sceglievo così, le più secondarie e strette e anonime, anche se mi sarebbe stato facile passare per quelle con le vetrine eleganti e i bei caffè ; ma mi dispiaceva perdere l'espressione dei visi logori dei passanti, l'aria striminzita dei ristoranti a buon mercato, lo stantio delle botteguccе, e anche certi rumori propri delle vie strette : i tram, le frenate dei furgoncini, lo sfriggere dei saldatori nelle piccole officine dei cortili : tutto perché quei logorii e stridori esterni m'impedivano di dar troppa importanza ai logorii e stridori che mi portavo dentro io.[28]

Le choix du protagoniste vise aussi à montrer l'opposition très nette entre une partie de la société riche et opulente, soulignée par les vitrines élégantes et les beaux cafés, et l'autre représentée par le monde des travailleurs.

Comme nous l'avons constaté, en analysant la plupart des textes calviniens, la nuit est le moment privilégié de l'écoute. Enfermé dans sa chambre, le protagoniste tend l'oreille, mais les bruits qu'il intercepte ne sont pas représentés par la nature, ce sont les bruits d'un intérieur : la brasserie « Urbano Rattazzi », dont les cuisines sont situées au-dessous de sa chambre.

> Tardavo a prender sonno. La camera, apparentemente tranquilla, di notte era raggiunta da suoni che imparai a decifrare a poco a poco. A tratti si sentiva salire una voce deformata da un altoparlante, che dava brevi avvertimenti incomprensibili ; se m'ero assopito mi svegliavo credendo d'essere in treno perché il timbro e la cadenza erano quelli degli altoparlanti delle stazioni, come affiorano la notte nel dormiveglia del viaggiatore. Fattoci l'orecchio, riuscii ad afferrare le parole. […] Stando a letto i rumori della veglia altrui arrivavano attutiti, senza brio né colore come attraverso la nebbia ; la voce nell'altoparlante : « Un contorno di patatine fritte… Arrivano quei raviolini ? » era d'una tristezza nasale e rassegnata.[29]

---

[28] CALVINO (Italo), *La nuvola di smog*, *RR*, I, p. 895. « Jusqu'aux rues où je passais, je les choisissais exprès parmi les plus détournées, les plus étroites, les plus anonymes, alors qu'il m'aurait été facile d'en emprunter d'autres, avec de belles vitrines et de grands cafés ; je tenais bien trop à cet air usé que je trouvais à chaque passant, à l'apparence étriquée des restaurants à bon marché, à l'odeur de ranci des échoppes, au tapage caractéristique des rues étroites : les trams, les coups de freins des triporteurs, le crépitement des chalumeaux dans les petits ateliers au fond des cours ; toute cette usure, ces grincements extérieurs m'empêchaient d'accorder trop d'importance à ce quelque chose d'usagé, de grinçant que je sentais au-dedans de moi.». *Le nuage de smog*, in *Romans, nouvelles et autres récits*, II, *cit*., p. 355.

[29] *Ibid*., p. 898. « J'avais du mal à m'endormir. Dans cette chambre, apparemment tranquille, arrivaient, la nuit, des rumeurs que j'appris à déchiffrer peu à peu. Par saccades, on entendait monter, déformée par un haut-parleur, une voix qui lançait de brèves injonctions incompréhensibles. Il m'arrivait de m'assoupir et puis de m'éveiller soudain avec le sentiment d'être dans un train ; ce timbre, ce rythme étaient pareils à ceux des haut-parleurs des gares qui viennent agiter le demi-sommeil du voyageur. Mon oreille s'accoutumant, je parvins à saisir des bribes de phrases : […] Dans mon lit, le vacarme de la soirée des autres ne me parvenait qu'assourdi, comme au travers d'un brouillard, sans éclat ni couleur ; et la voix dans le haut-parleur, articulant : « Une portion de pommes sautés… Et mes raviolis, ça marche ? », était d'une tristesse nasale, résignée.». *Ibid*., p. 359.

Cette condition du personnage à l'écoute qui entend de sa chambre les bruits qui proviennent de l'intérieur d'une cuisine, revient dans un récit qui fait partie de la trilogie fantastique de *I nostri antenati*, *Il cavaliere inesistente*. [30] Dans les deux cas, la distance entre l'oreille tendue du personnage et les bruits perçus détermine une atténuation du choc sonore, mais aussi la possibilité de se disposer à écouter avec une plus grande attention. Cependant, entre les personnages de Suor Teodora et celui de *La nuvola* nous signalons une différence importante : pour la première, narrateur au deuxième degré, la recherche d'un rapport avec le monde passe à travers la page blanche qu'elle doit remplir avec les histoires de l'armée de Charlesmagne dont elle-même est protagoniste (sur cet aspect-lá nous reviendrons ultérieurement) ; pour l'autre, cette approche avec le monde à travers l'ouïe est la seule manière de sortir de sa solitude pour arriver à une prise directe sur la réalité extérieure.

Ainsi dans l'obscurité de la nuit, le protagoniste de *La nuvola* tend l'oreille vers les bruits et les voix de la brasserie qu'il apprend à connaître et cette connaissance acquiert un sens fondamental : le personnage découvre l'envers des choses. Les voix, dont il intercepte les mots, arrivent à son oreille sans voiles et il interprète le vrai état d'âme de celui qui parle à travers le haut-parleur. D'un intérieur à l'autre se dessine sur la page la solitude de l'homme moderne que l'écoute attentive du protagoniste arrive à percevoir. C'est le cas aussi de Mme Margariti, une femme âgée et sourde, dont le protagoniste a loué la chambre. La solitude de cette dame est telle qu'elle imagine être en présence d'interlocuteurs dont elle-même module les répliques. Même si les mots de cette dame arrivent à l'oreille du protagoniste d'une façon incompréhensible, son oreille le met devant la voix nue de cette femme seule qui improvise une communication sans interlocuteurs réels. C'est ainsi que Barthes explique que l'injonction d'écouter est l'appel total d'un sujet à un autre :

> L'injonction d'écouter est l'interpellation totale d'un sujet à un autre : elle place au-dessus de tout le contact quasi physique de ces deux sujets (par la voix et l'oreille) : elle crée le transfert : « *écoute-moi* » veut dire : *touchez-moi, sachez que j'existe.*[31]

---

[30] D'ailleurs, nous avons déjà rencontré des personnages qui entendent les bruits arriver d'une certaine distance tandis qu'ils se trouvent enfermés en un espace protégé, comme le personnage de Cosimo, mais aussi, plus tard, le roi du récit *Un re in ascolto*.

[31] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit.*, p. 731. Traduit de l'italien, in *Ascolto*, *cit.*, p. 982.

L'instrument typique de l'écoute moderne, le téléphone, associe les deux acteurs – continue Barthes – dans le processus communicatif, dans une intersubjectivité condensée dans l'ouïe, seul des cinq sens á être mobilisé. Ainsi :

> l'instrument archétype de l'écoute moderne, le téléphone, rassemble les deux partenaires dans une intersubjectivité idéale (au besoin intolérable, tant elle est pure), parce que cet instrument abolit tous les sens, sauf l'ouïe : l'ordre d'écoute qui inaugure toute communication téléphonique invite l'autre à ramasser tout son corps dans sa voix et annonce que moi je me ramasse moi-même tout entier dans mon oreille. De même que la première écoute transforme le bruit en indice, cette seconde écoute métamorphose l'homme en sujet duel : l'interpellation conduit à une interlocution, dans laquelle le silence de l'écouteur sera aussi actif que la parole du locuteur : *l'écoute parle*, pourrait-t-on dire : c'est à ce stade (ou historique ou structural) qu'intervient l'écoute psychanalytique.[32]

Dans *La nuvola di smog*, Claudia, la maîtresse du protagoniste, une femme riche, toujours à la hauteur de la situation, joint son amant par téléphone. Il faut rappeler que le récit commence par l'arrivée du protagoniste dans une nouvelle ville (qui n'est pas précisée) dans laquelle il a trouvé un emploi, mais où il n'a pas l'intention de se fixer. Le lecteur n'est pas mis au courant de sa vie précédente. L'apparition de Claudia dans le texte est donc le seul lien avec le passé, auquel le personnage est évidemment incapable d'échapper. Claudia réapparaît donc dans sa vie ou mieux c'est tout d'abord sa voix qui entre à nouveau dans sa vie et dans le texte. Le téléphone résonne dans la maison au cœur de la nuit, c'est la sonnerie prolongée des appels interurbains, et le protagoniste comprend tout de suite qu'il s'agit de Claudia.

> Una notte mi svegliò il telefono. Era lo squillo prolungato delle chiamate interurbane. Accesi la luce : erano quasi le tre. Già prima di decidermi ad alzarmi, slanciarmi nel corridoio, afferrare nel buio il ricevitore, e prima ancora, al primo sussulto nel sonno, già sapevo che era Claudia.[33]

Quand la voix de Claudia arrive à l'oreille de son amant, il entend sa voix comme si elle arrivait d'une autre planète. Claudia fait converger tout son corps dans sa voix et quand, après la surexcitation initiale, sa voix devient tendre, amoureuse, l'autre, qui écoute avec tout son corps recueilli/concentré dans son oreille, comprend que le moment attendu, le moment de l'intimité, de l'amour qui élimine toutes les différences entre les êtres humains,

---

[32] *Ibid*.

[33] CALVINO (Italo), *La nuvola di smog*, *cit*., p. 913. « Une nuit, le téléphone m'éveilla. C'était la sonnerie prolongée de l'interurbain. J'allumai : près de trois heures. Avant que je me fusse décidé à sortir du lit, à foncer dans le corridor, à empoigner en tâtonnant dans le noir, avant même, à mon premier sursaut dans le sommeil, je le savais, c'était Claudia. ». *Le nuage de smog,* in *Romans, nouvelles et autres récits*, *cit.*, p. 376.

le moment de la vérité sans voiles est arrivée.

> Ora la sua voce era andata facendosi tenera, affettuosa : era quello il momento che io – pur senza confessarmelo – aspettavo, perché solo nell'abbandono amoroso tutto quel che ci rendeva diversi scompariva e ci ritrovavamo a essere solamente noi due, che non importava chi si fosse.[34]

Mais ce moment ne peut durer longtemps, la présence des autres empêche de se livrer complètement à l'autre, de confier à la voix les sentiments intimes. Dans ce cas le téléphone peut devenir l'objet de l'incompréhension, de l'incommunicabilité. Le pont lancé vers l'autre reste infranchissable.

> Nel cortile gli sguatteri rotolavano i fusti della birra. La signorina Margariti dal buio delle sue stanze attaccò un chiacchierio interrotto da brevi scoppi di risa, come se avesse visite. Il coinquilino scoppiò in un'imprecazione meridionale. Io ero a piedi nudi sulle piastrelle del corridoio e dall'altro capo del filo la voce appassionata di Claudia mi tendeva le mani e io cercavo di correrle incontro con la mia balbuzie ma ogni volta che stavamo per gettare un ponte tra noi dopo un momento andava in briciole e l'urto delle cose stritolava e smentiva a una a una tutte le parole d'amore.[35]

L'impossibilité d'isoler complètement la voix du monde extérieur, d'empêcher qu'elle entre dans l'espace sonore qui entoure celui qui écoute, malgré la distance réelle, donne l'impression au protagoniste que le monde qui l'entoure, avec sa laideur et sa désolation, peut marquer l'image de sa femme.

> E io, tra sofferenza e amore e gioia e crudeltà, la vedevo mescolarsi a questo scenario di bruttezza e desolazione, all'altoparlante della « Urbano Rattazzi » che scandiva : « Una di cappelletti e brodo », alle scodelle sporche dell'acquaio della signorina Margariti, e mi pareva che ormai anche la sua immagine dovesse restarne marcata. Ma no, correva via sul filo intatta, senz'accorgersi di nulla, e io restavo ogni volta solo col vuoto della sua

---

[34] *Ibid*., p. 914. « À présent, sa voix était tendre, affectueuse : voici venu le moment que j'attendais, sans trop me l'avouer, le moment d'abandon amoureux où tout ce qui nous faisait différents disparaissait, où nous nous retrouvions simplement, tous les deux, sans plus nous demander qui nous étions. ». *Ibid.*, p. 377.

[35] *Ibid.*, p.915. « Dans la cour, les plongeurs roulaient les fûts de bière. Mlle Margariti, dans l'obscurité de sa chambre, entama un interminable papotage coupés de brefs éclats de rire, comme si elle avait des visites. Le colocataire lança une imprécation méridionale. J'étais pieds nus sur le carrelage du corridor, tandis qu'à l'autre bout de la ligne la voix ardente de Claudia frémissait comme une main tendue, et j'aurais voulu courir vers elle, de tout mon pauvre bafouillis, mais chaque fois que nous allions lancer un pont entre nous, en moins de rien le choc des réalités écrasait et démentait, l'un après l'autre tous nos mots d'amour. ». *Ibid*., p. 378-379.

assenza.[36]

Le rêve d'une communication totale de l'un vers l'autre, se révèle impossible à réaliser. L'écoute de l'autre comporte l'idée de sa présence physique, de son corps, ce qui explique la déception de celui qui écoute quand la voix disparaît.

[36] *Ibid*., p. 916. « Moi, j'éprouvais de la peine, et de l'amour, et de la joie, et de la cruauté, à la voir se mêler à ce décor de laideur et de désolation, au haut-parleur de la brasserie Rattazzi débitant ses « Bouillon de vermicelle, une portion », aux couverts malpropres dans l'évier de Mlle Margariti, et il me semblait que, désormais, l'image même que j'avais d'elle en resterait marquée. Mais non : l'image de Claudia courait le long du fil, immuable, sans se douter de rien, et chaque fois je restais seul avec le vide qui suivait son effacement. ». *Ibid*., p. 379.

Les bruits dans la société contemporaine

La signora Paulatim, qui date de 1958, est un récit exemplaire du recueil *Gli Idilli difficili* **(**1958) parce qu'il est construit sur le fil des images acoustiques. Pour représenter un monde dominé par le temps, par le mouvement, par l'automatisme de certains travaux, Calvino intercale dans la narration les sons, les bruits qui dominent l'espace sonore d'une grande ville et d'une entreprise pharmaceutique. Ainsi dans le texte la description des aiguilles noires des horloges électriques de la ville qui, comme dans une attente, s'élancent vers la minute suivante à l'expiration des soixante secondes est-elle très efficace. De la même façon, les coups de frein du tram annoncent le mouvement des passagers qui s'élancent vers l'extérieur ou, au contraire, de ceux qui, dans un mouvement contraire, affluent à l'intérieur des portes métalliques.

> Per sessanta secondi ferme e tese le nere lancette degli orologi elettrici della città con un salto da insetto tutte insieme si scagliano sul minuto successivo. Hop ! […] le frenate dei tram e il gradino della portiera batte tante metalliche nasate quanti piedi di passeggeri gli piovono addosso. Hop ! Hop ! Hop ![37]

Le son onomatopéique « hop » dans le texte vise à donner au lecteur l'idée de ce rythme incessant du temps et du mouvement continu des gens de la ville. De ces images de la ville, le récit nous mène dans une entreprise pharmaceutique, « Farmaceutica Paulatim », à la suite de la protagoniste, « la signora Paulatim ». Cette dame est la femme du directeur. Le lecteur suit la dame dans sa visite à l'entreprise, dans laquelle travaillent hommes et femmes à un rythme soutenu. L'espace sonore qu'exprime la page est très bruyant. Mme Paulatim parcourt les salles du bâtiment où les ouvriers et les secrétaires sont en pleine activité. Ainsi dans le texte :

---

[37] CALVINO (Italo), *La signora Paulatim*, *I Racconti* (*Gli Idilli difficili*), *RR*, II, p. 1063.
« Immobiles et tendus pendant soixante secondes, les aiguilles noires des pendules électriques de la ville, toutes ensemble, avec un bond d'insecte, se jettent sur la minute suivante. Hop ! […] les trams accostent à la berge des trottoirs et le marchepied de la porte cogne son nez métallique autant de fois que les pieds des passagers lui marchent dessus. Hop ! Hop ! Hop ! ». *Madame Paulatim*, in *Romans, nouvelles et autres récits*, II, *cit*., p. 767.

> Come al solito, evitando le sale d'attesa, i saloni, i locali della direzione vellutati di tappeti e oscuro-lucidi di mogani e maioliche, vuole attraversare l'azienda in piena attività. […]
> Le capocchie dei chiodi, i polpastrelli e i martelli si rincorrono in volo sull'orlo delle casse. Pam ! Pam ! Pam ! […] Buongiorno… Pam ! Signo… Pam ! latim… Pam ![38]

Le personnel de l'entreprise salue la dame, mais le nom sort de la page coupé par le bruit des machines à écrire sur lesquelles les secrétaires tapent sans cesse. Mme Paulatim avance dans les couloirs du bâtiment avec toute la satisfaction de quelqu'un qui sait qu'elle est très importante et qu'elle détient le pouvoir. Mais la visite de la dame se termine au bureau de la secrétaire du Directeur, son mari, qu'elle trouve enlacé avec la secrétaire. D'un seul coup, le monde bruyant qui entoure Mme Paulatim se casse en mille morceaux. Le retour à la maison est encore une séquence d'images rapides accompagnées par les bruits de l'espace sonore qui entoure la dame. Arrivée dans la ville, Mme Paulatim se précipite dans la salle de musique où le maître de piano est en train de jouer, elle se jette dans ses bras et la suite du récit est suggérée par les mots embarrassés du maître et par les demi-notes qui sortent du clavier. Ainsi le texte :

> Un ingiustificato rossore avvampa le magre guance del professore e un tasto battuto con timidezza nervosa fa *tlin*, *tlin*. […] Il tasto ha smesso di suonare. […] Una pesante pressione fa *blon- blon- blon* su un intero gruppo di tasti. – Signora Paulatim ! Ottavia ! Io…[39]

Le dénouement de ce récit mérite d'être lu et nous renvoyons tout lecteur curieux directement au texte. Par contre, nous voulons terminer notre analyse de ce récit sur la partie finale, dans laquelle l'écrivain dessine une dernière image intéressante, représentée par l'association étrange entre les oiseaux libérés de la volière de la villa Paulatim et les ouvriers de l'entreprise pharmaceutique qui sortent de leur travail.

> Lo stormo degli uccelli volando a zig-zag per il cielo viene a trovarsi proprio lì sopra e adesso i raggi delle ruote delle biciclette a motore e le penne cangianti delle ali si muovono alla stessa andatura e così vanno insieme : gli operai grigi e neri e sopra le loro teste questa nuvola d'uccelli d'ogni colore, ed è come la nuvola d'un canto senza parole e senza musica

---

[38] *Ibid*., p. 1064. « Comme toujours, évitant la salle d'attente, les salons, le bureau de la direction feutrés de tapis dans la brillance sombre de l'acajou et des dallages, elle veut traverser l'établissement en activité. […] Les têtes des clous, les doigts et les marteaux mènent une ronde sur le bord des caisses. « Pan ! Pan ! Pan ! Bonjour… Pan ! Mame… Pan ! Mame… Pau ! latim… Pan ! ». *Ibid*., p. 768-769.

[39] *Ibid*., p. 1068. « Une rougeur injustifiée colore les joues creuses du professeur et une touche, sous un doigt timide et nerveux, fait *glin*, *glin*. […] La touche s'est tue. […] Une main lourde fait *don-don-don* sur toute une série de touches. « Madame Paulatim ! Ottavia ! je… ». *Ibid*., p. 773.

che esca dalle loro bocche, un canto che essi non sanno di cantare.[40]

Les oiseaux sont dans le ciel et ils viennent à se trouver juste au-dessus des ouvriers et ce spectacle étrange apparaît au narrateur comme le chant qui sortirait de la bouche des ouvriers, un chant sans mots et sans musique, sans qu'ils sachent qu'ils le chantent. Cette image que Calvino laisse au lecteur en conclusion de son récit montre encore une fois la position d'écrivain engagé à laquelle il est lié pendant ces années. On a l'impression que la scansion temporelle sur laquelle se jouent les événements principaux du récit sert à renforcer plus encore le contraste entre les problèmes d'une famille riche (trahison, tentative de vengeance, etc.) et celle des ouvriers qui travaillent dans leur entreprise et dont la seule occupation est celle de faire avancer le travail jusqu'au moment de la sortie. L'image des ouvriers à la sortie de l'entreprise pharmaceutique ressemble alors à celle des oiseaux libérés de la volière, mais avec cette différence importante que, pour eux, la possibilité d'un véritable changement de leur condition reste un rêve.

Parmi les textes de cette époque, le recueil de récits *Marcovaldo* est exemplaire (1963). Pour montrer l'impossibilité d'un retour à un rapport avec la nature, Calvino dessine des situations paradoxales, tragi-comiques qui manifestent la crise irréversible de la société contemporaine lancée vers la consommation. Le recueil comprend vingt récits divisés en fonction des saisons. Le printemps : *Funghi in città* (1952) ; l'été : *La villeggiatura in panchina* [41] (1963) ; l'automne : *Il piccione comunale* (1952) ; l'hiver : *La città smarrita nella neve* ("Corriere dei piccoli", 1963). Puis, de nouveau, le printemps : *La cura delle vespe* (1953) ; l'été : *Un sabato di sole, sabbia e sonno* ("Libri per ragazzi", Einaudi, 1963) ; l'automne : *La pietanziera* (1952) ; l'hiver : *Il bosco sull'autostrada* (1953). Et le printemps : *L'aria buona* (1953) ; l'été : *Un viaggio con le mucche* (1954) ; l'automne : *Il coniglio velenoso* (1954) ; l'hiver : *La fermata sbagliata* ("Corriere dei

[40] *Ibid*., p. 1072. « La nuée des oiseaux qui volent en zigzag à travers le ciel se trouve juste au-dessus d'eux et maintenant les rayons des roues des motocyclettes et les plumes irisées des ailes vont le même train et avancent ensemble : les ouvriers gris et noirs et, au-dessus de leurs têtes, ce nuage d'oiseaux de toutes les couleurs qui est comme le nuage d'un chant sans paroles et sans musique qui sort de leur bouche, un chant qu'ils chantent sans le savoir. ». *Ibid*., p. 777.

[41] Ce récit est la version la plus récente du récit *La panchin*a de 1955 (publié, avec neuf autres récits, dans le recueil *Racconti* en 1958) qui a donné aussi l'idée pour la version musicale, avec le même titre, que Calvino a réalisée avec le musicien Sergio Liberovici (nous reviendrons sur ce sujet dans la deuxième partie de la thèse). Entre la version de 1955 et celle de 1963 les spécialistes ont signalé beaucoup de variantes. À ce propos, voir les "Note e notizie sui testi", *RR*, I, p. 1373-1374.

Piccoli, 1963). Et encore : le printemps : *Dov'è più azzurro il fiume* ("Corriere dei Piccoli", 1963) ; l'été : *Luna e Gnac* (1956) ; l'automne : *La pioggia e le foglie* ; l'hiver : *Marcovaldo al supermarket* ("Corriere dei piccoli", 1963). Et enfin : le printemps *: Fumo, vento e bolle di sapone* ("Corriere dei Piccoli", 1963) ; l'été : *La città tutta per lui* ("Libri per ragazzi", Einaudi, 1963) ; l'automne : *Il giardino dei gatti ostinati* ("Libri per ragazzi", Einaudi, 1963) ; l'hiver : *I figli di Babbo Natale* ("Libri per ragazzi", Einaudi, 1963) [42].

Le personnage de Marcovaldo est un « inadapté », c'est-à-dire qu'il n'est pas adapté à vivre en ville, son œil ne voit pas les signes de la ville car il est attiré par toutes les petites nuances qui lui rappellent la présence et les transformations de la nature.

> Aveva questo Marcovaldo un occhio poco adatto alla vita di città : cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per studiati che fossero a colpire l'attenzione, mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto. Invece una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai.[43]

Comme son œil, son oreille est attirée par toutes les formes de la nature selon les saisons.

> Da allora, camminando per i corsi, Marcovaldo tendeva l'orecchio a ogni ronzio, seguiva con lo sguardo ogni insetto che gli volava attorno.[44]

Si l'œil montre les images de la ville, c'est toutefois par le sens de l'écoute que l'homme s'approprie son espace. Comme l'explique Barthes, la capacité d'écouter se fonde sur l'application de l'« intelligence », c'est-à-dire sur la sélection des bruits et des sons [45]. Si l'espace sonore est envahi par un bruit très intense, la fonction de sélection de l'écoute est

---

[42] CALVINO (Italo), *Marcovaldo*, *RR*, I, "I Meridiani", Mondadori, 1991. « *Des champignons en ville* ; *Vacances sur un banc* ; *Le pigeon municipal* ; *La ville sous la neige ; Un traitement de choc* ; *Un samedi de soleil, de sable et de sommeil* ; *La gamelle* ; *Le bois sur l'autoroute* ; *Le bon air* ; *Un voyage avec les vaches* ; *Le lapin vénéneux* ; *Le mauvais arrêt* ; *Là où le fleuve est le plus bleu* ; *La lune et le « gnac »* ; *La pluie et les feuilles* ; *Marcovaldo au supermarché* ; *Fumée, vent et bulles de savon* ; *La ville pour lui tout seul* ; *Le jardin des chats obstinés* ; *Les enfants du Père Noël* », in *Marcovaldo ou les saisons en ville*, Julliard, Paris, 2003.

[43] CALVINO (Italo), *Funghi in città*, *cit.*, p. 1068. « Il avait, ce Marcovaldo, un œil peu fait pour la vie citadine : les panneaux publicitaires, les feux de signalisation, les enseignes lumineuses, les affiches, pour aussi étudiés qu'ils fussent afin de retenir l'attention, n'arrêtaient jamais son regard qui semblait glisser comme sur les sables du désert. Par contre, qu'une feuille jaunît sur une branche, qu'une plume s'accrochât à une tuile, il les remarquait aussitôt […] ». *Des champignons en ville*, *cit.*, p.7.

[44] CALVINO (Italo), *La cura delle vespe*, *cit*, p. 1087-1088. « Dès lors, en marchant le long des avenues, Marcovaldo tendait l'oreille à tout bourdonnement, suivait de l'œil tout insecte volant autour de lui… ». *Un traitement de choc*, *cit.*, p. 39.

[45] *Cf.* BARTHES (Roland), *Ascolto*, "Enciclopedia Einaudi", *cit.*, p. 982.

compromise. C'est la raison pour laquelle l'ouïe et les autres sens sont sensibles aux effets de la pollution. Ainsi Roland Barthes explique ce phénomène :

> […] le phénomène écologique qu'on appelle aujourd'hui la pollution – et qui est en passe de devenir un mythe noir de notre civilisation technicienne – n'est rien d'autre que l'altération insupportable de l'espace humain, en tant que l'homme lui demande de *s'y reconnaître* : la pollution blesse les sens par lesquels l'être vivant, de l'animal à l'homme, reconnaît son territoire, son habitat : vue, odorat, ouïe » [46]

La pollution – explique Barthes – empêche d'écouter, de communiquer avec le « Umwelt », le milieu. Dans les récits de *Marcovaldo*, cette thématique est au centre de la réflexion et dans certains récits elle représente le thème principal, comme dans *La villeggiatura in panchina*. Dans ce texte, Marcovaldo, fatigué par les bruits de la ville et de la pièce qu'il partage avec sa famille, composée par sa femme et ses nombreux enfants, décide d'aller dormir dehors, sur un banc du jardin public, poussé par le rêve d'être réveillé par les chants des oiseaux.

> Alzava l'occhio tra le fronde degli ippocastani, […], ed ascoltava il chiasso dei passeri stonati ed invisibili sui rami. A lui parevano usignoli ; e si diceva : « Oh, potessi destarmi una volta al cinguettare degli uccelli e non al suono della sveglia e allo strillo del neonato Paolino e all'inveire di mia moglie Domitilla » oppure : « Oh, potessi dormire qui, solo in mezzo a questo fresco verde e non nella mia stanza bassa e calda ; qui nel silenzio, […][47]

Mais pour accéder à l'objet du désir – selon le terme utilisé par Maria Corti dans son article *Testi o macrotesto ?* [48] – , Marcovaldo doit surmonter une série d'épreuves. Comme pour tous les autres récits du recueil, le désir de Marcovaldo entre en conflit avec la réalité, le rêve reste inachevé. La nuit, quand les bruits habituels de la journée s'effacent, un autre monde sonore résonne dans la ville, amplifié par le silence des sons routiniers. Marcovaldo tend l'oreille vers tout ce qui est proche de la nature, mais son oreille ne peut pas exclure les autres bruits que la société moderne a produits avec le progrès technique.

---

[46] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit*., p. 728. Traduit de l'italien, in *Ascolto, cit*., p. 982.

[47] CALVINO (Italo), *La villeggiatura in panchina, cit*, p. 1071. « Il levait les yeux vers le feuillage des marronniers d'Inde, […]. Il écoutait le vacarme des moineaux, invisibles dans les branches. Il pensait cependant que c'étaient des rossignols. « Oh ! se disait-il, si je pouvais au moins une fois me réveiller au gazouillis des oiseaux plutôt qu'à la sonnerie du réveil, aux cris de Paolino, le dernier-né, et aux hurlements de Domitilla, ma femme ! » Ou bien encore : « Oh ! si je pouvais dormir ici, tout seul au milieu de cette fraîcheur verte, et pas dans ma chambre basse, étouffante ; ici dans le silence […] ». *Vacances sur un banc*, *cit*., p. 13.

[48] CORTI (Maria), *Testi o macrotesto ?*, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 188.

> Non aveva badato al rumore, prima. Ora, quel ronzio, come un cupo soffio aspirante e insieme come un raschio interminabile e anche uno sfrigolìo, continuava a occupargli gli orecchi. Non c'era suono più struggente di quello di un saldatore, una specie d'urlo sottovoce. *Marcovaldo*, senza muoversi, rannicchiato com'era sulla panca, il viso contro il raggrinzito guanciale, non vi trovava scampo, e il rumore continuava a evocargli la scena illuminata dalla fiamma grigia che spruzzava scintille d'oro intorno, gli uomini accoccolati in terra col vetro affumicato davanti al viso, la pistola del saldatore nella mano mossa da un tremito veloce, l'alone d'ombra intorno al carrello degli attrezzi, all'alto castello di traliccio che arrivava fino ai fili. Aperse gli occhi, si rigirò sulla panca, guardò le stelle tra i rami. I passeri insensibili continuavano a dormire lassù in mezzo alle foglie.[49]

Le son de la soudeuse domine l'espace acoustique et s'impose à l'ouïe, à l'imagination, jusqu'à dessiner dans l'esprit de Marcovaldo l'image des ouvriers au travail. Seuls les moineaux, endormis sur les arbres, ne s'aperçoivent de rien et Marcovaldo rêve d'être un oiseau, endormi sur les arbres, au-dessus de la ville, du monde terrestre, avec cette distance suffisante pour saisir les bruits amortis. Cette image est très importante et elle représente un aspect central dans le récit de *Il barone rampante* : nous y reviendrons. En ce qui concerne Marcovaldo, le texte représente ainsi cette image utopique de l'homme-oiseau :

> Addormentarsi come un uccello, avere un'ala da chinarci sotto il capo, un mondo di frasche sospese sopra il mondo terrestre, che appena s'indovina laggiù, attutito e remoto.[50]

Pour Calvino-Marcovaldo le monde est devenu tellement invivable que la seule manière de le supporter est d'établir une distance suffisante de façon que la perception visuelle et sonore ne soit pas blessée. Marcovaldo sait bien que cela est impossible, cependant il ne se laisse pas aller à la déception, son attitude est « obstinée », jamais « résignée », comme l'indique la brochure de la version théâtrale du récit, réalisée par le musicien Sergio

---

[49] CALVINO (Italo), *La villeggiatura…*, *cit.*, p. 1075. « Il n'avait pas prêté attention au bruit, d'abord. Maintenant, ce ronflement pareil à un souffle sourd aspirant et, dans le même temps, à un raclement interminable et même à un grésillement, ne cessait de lui remplir les oreilles. Il n'est pas de bruit plus perçant que celui d'une soudeuse, une espèce de hurlement assourdi. Marcovaldo, immobile, recroquevillé sur le banc comme il l'était, le visage enfoui dans son oreiller fripé, n'arrivait pas à trouver le repos. Le bruit continuait à évoquer pour lui la scène éclairée par la flamme grise qui crachait des étincelles d'or : les hommes accroupis sur le sol, un verre fumé devant les yeux ; le pistolet du soudeur serré dans une main agitée d'un tremblement saccadé ; la zone d'ombre dans quoi baignait le chariot aux outils avec son haut échafaudage métallique atteignant presque les fils électriques. Marcovaldo ouvrit les yeux, se retourna sur le banc, regarda les étoiles à travers les branches. Les oiseaux, insensibles, continuaient à dormir là-haut parmi les feuilles. ». *Vacances sur un banc*, *cit.*, p. 19-20.

[50] *Ibid*. « Ah ! s'endormir comme un oiseau, avoir une aile sous quoi glisser sa tête, un monde de branchages suspendus au-dessus du monde terrestre, qu'on devine à peine là-bas, estompé, lointain. ». *Ibid*.

Liberovici [51]. Il lui vient alors une idée : pour créer un espace sonore plus adapté à son oreille sensible aux sons de la nature, il ouvre le griffon de la fontaine publique et, d'un coup, l'eau qui sort de toutes les ouvertures résonne comme l'orgue d'un chœur au milieu d'une place vide :

> Aperse il rubinetto : dalle conchiglie, dalle barbe, dalle froge dei cavalli si levarono alti getti, […] e tutta quest'acqua suonava come l'organo d'un coro nella grande piazza vuota, di tutti i fruscii e gli scrosci che può fare l'acqua messi insieme.[52]

Pendant quelques minutes l'espace sonore est rempli par la musique de la fontaine. Marcovaldo rêve alors d'un fleuve et d'un bois, son sommeil est tel qu'aucun bruit ne peut le déranger, mais voilà qu'une puanteur, une insupportable puanteur s'impose, et finit par dominer tout l'espace, y compris l'espace visuel et sonore.

> […] ma era il puzzo a tenerlo sveglio, il puzzo acuito da un'intollerabile idea di puzzo, per cui anche i rumori, quei rumori attutiti e remoti e l'immagine in controluce dell'autocarro con la gru non giungevano alla mente come rumore e vista ma soltanto come puzzo.[53]

Marcovaldo a échoué encore une fois. La possibilité de retrouver, au moins dans le sommeil de la nuit, une harmonie avec le monde reste inachevée ; l'arrivée du jour rétablit la domination du monde civilisé avec l'enchevêtrement sonore de la ville moderne :

> E intorno scalpitavano i tram, i camion dei mercati, i carretti a mano, i furgoncini, e gli operai sulle biciclette a motore correvano alle fabbriche e le saracinesche dei negozi precipitavano verso l'alto, e le finestre delle case arrotolavano le persiane, e i vetri sfavillavano. Con la bocca e gli occhi impastati, stranito, con la schiena dura e un fianco pesto, Marcovaldo correva al suo lavoro.[54]

---

[51] LIBEROVICI (Sergio), *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, brochure de la pièce théâtrale pour quatre acteurs, six voix d'enfants, trois techniciens, trois orchestres, une usine et une ville. Torino, *Teatro Stabile*, 1976-77.

[52] CALVINO (Italo), *La villeggiatura*…, *cit*., p. 1076. « Il ouvrit le robinet : de hauts jets d'eau jaillirent des coquilles, des barbes et des naseaux des chevaux ; les grottes artificielles se voilèrent de manteaux scintillants ; et, dans la grande place vide, toute cette eau résonna, comme l'orgue d'une église, de tous les brouillements et de tous les grondements dont elle était capable. ». *Vacances sur un banc*, *cit*., p. 21.

[53] *Ibid.*, p.1077. « Non, c'était la puanteur qui le tenait éveillé, la puanteur avivée par une intolérable idée de puanteur, de sorte que même les bruits, ces bruits amortis et lointains, et l'image en contre-jour de la benne avec la grue ne se présentaient plus à l'esprit en tant que bruits et vision mais seulement en tant que puanteur. ». *Ibid*., p. 22.

[54] *Ibid.*, p. 1077-1078. « Et, tout autour de lui, piaffaient les trams, les camions des marchés, les voitures à bras, les fourgonnettes. Les ouvriers fonçaient vers les usines sur leurs vélo-moteurs ; les rideaux de fer des boutiques remontaient à toute vitesse ; les fenêtres des maisons ouvraient leurs persiennes ; les vitres étincelaient. La bouche pâteuse, les yeux ensommeillés, l'air hagard, le dos douloureux, une hanche à demi démise, Marcovaldo courait à son travail. ». *Ibid.*, p.23-24.

Il faut rappeler qu'il existe deux autres versions de ce récit, la première incluse dans *Racconti* et la deuxième qui est la pièce musicale *La panchina* réalisée en collaboration avec le musicien Sergio Liberovici, (que nous analysons dans la deuxième partie de la thèse). D'ailleurs, avec l'autorisation de Calvino, Liberovici a adapté les récits du recueil pour une version musicale destinée aux enfants qui a été représentée au Teatro stabile de Turin. À ce propos dans la brochure citée, les bruits qui caractérisent le texte sont expliqués en détail, ce qui montre l'importance de la suggestion sonore que ce texte transmet :

> la colonna rumori è stata concepita come "tavolozza esemplare dei suoni di una grande città". Ne sono contemplati di tre tipi :
> 1) naturali (vento, pioggia, tuoni,…)
> 2) artificiali (campane, sirene di fabbrica, macchine utensili, …)
> 3) umani (ansimare affannoso, russare variegato, grida da stadio di molte persone, …)[55]

Si tout le livre a la capacité de transmettre la sonorité que Calvino dessine sur la page, nous pouvons citer un autre récit, à titre d'exemple, qui est construit à partir des sons perçus la nuit, moment privilégié pour capter et déchiffrer les différents sons de la ville quand tout le reste est plongé dans le sommeil. Calvino s'attache donc à reproduire par le moyen de l'écriture la capacité d'écouter, de percevoir les « indices » que le monde extérieur envoie et de les déchiffrer en tant que « signes ». L'espace cette fois est intérieur. Marcovaldo se trouve dans sa chambre pendant une nuit d'été et la chaleur est telle qu'il ne peut pas dormir. C'est le moment pendant lequel l'écoute peut manifester le mieux sa fonction, comme nous l'avons déjà signalé. De la fenêtre ouverte, les bruits de la ville entrent dans la maison jusqu'à s'insinuer dans les espaces des autres. Le personnage tend l'oreille depuis sa chambre pour déchiffrer les bruits de la ville. L'effet obtenu donne le sentiment d'une attente, comme si les choses avec leurs propres sonorités demandaient à être révélées.

> I rumori della città che le notti d'estate entrano dalle finestre aperte nelle stanze di chi non può dormire per il caldo, i rumori veri della città notturna, si fanno udire quando a una cert'ora l'anonimo frastuono dei motori dirada e tace, e dal silenzio vengon fuori discreti, nitidi, graduati secondo la distanza, un passo di nottambulo, il fruscio della bici d'una guardia notturna, uno smorzato lontano schiamazzo, ed un russare dai piani di sopra, il

---

[55] LIBEROVICI (Sergio), *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, *cit*. « la bande son a été conçue comme palette exemplaire des sons d'une grande ville. Trois types sont envisagés :
1) naturels (vent, pluie, coups de tonnerre,…)
2) artificiels (cloches, sirènes d'usine, machines outil)
3) humains (halêtement angoissé, ronflement varié, cris au stade de beaucoup de gens) » [Nous traduisons]

> gemito d'un malato, un vecchio pendolo che continua ogni ora a battere le ore. Finché comincia all'alba l'orchestra delle sveglie nelle case operaie e sulle rotaie passa un tram.[56]

Après le début du récit, le narrateur déplace le point de vue vers le personnage. Marcovaldo, symbole du prolétaire, vit dans une habitation qui se trouve au sous-sol d'un bâtiment. Les petites fenêtres qui s'ouvrent à la hauteur du trottoir sont comme un pont lancé vers le monde extérieur, qui envoie ses signaux à travers les bruits. De sa chambre, Marcovaldo, les yeux fermés, tend l'oreille à la fenêtre, pour déchiffrer ce monde sonore et reconstruire les histoires dont chaque bruit est porteur.

> Così una notte Marcovaldo, tra la moglie e i bambini che sudavano nel sonno, stava a occhi chiusi ad ascoltare quanto di questo pulviscolo di esili suoni filtrava giù dal selciato del marciapiede per le basse finestrelle, fino in fondo al suo seminterrato. Sentiva il tacco ilare e veloce d'una donna in ritardo, la suola sfasciata del raccoglitore di mozziconi dalle irregolari soste, il fischiettio di chi si sente solo, e ogni tanto un rotto accozzo di parole d'un dialogo tra amici, tanto da indovinare se parlavano di sport o di quattrini. Ma nella notte calda quei rumori perdevano ogni spicco, si sfacevano come attutiti dall'afa che ingombrava il vuoto delle vie, e pure sembravano volersi imporre, sancire il proprio dominio su quel regno disabitato.[57]

Les bruits interceptés de la rue prédisposent le personnage à un sentiment de fraternité, de solidarité, car ces présences humaines – dont les bruits signalent l'existence – représentent, comme lui, cette partie de la société qui à cause des « dettes », du « poids de la famille » et des « pauvres salaires », est obligée de passer l'été dans la ville, dans des conditions très difficiles. Même si la chaleur étouffante de l'été empêche les sons de se manifester plainement, ils semblent à l'oreille être une entité propre, indépendante de la chose qui le

---

[56] CALVINO (Italo), *Un viaggio con le mucche*, *cit*., p. 1109. « Les bruits de la ville qui pénètrent, les nuits d'été, dans les chambres de ceux qui ne peuvent dormir à cause de la chaleur, les vrais bruits de la cité nocturne, se font entendre quand, à une certaine heure, le vacarme anonyme des moteurs s'apaise, se tait et que, dans le silence, s'entendent soudain, discrets, nets, gradués suivant la distance, le pas d'un noctambule, le bruissement du vélo d'un vigile, le brouhaha lointain d'une bagarre, les ronflements dans les étages supérieurs, la plainte d'un malade, le tic-tac d'une pendule qui sonne toutes les heures. Jusqu'à ce que commence, à l'aube, le concert des réveils dans les H.L.M., et qu'un tram passe en ferraillant. » *Un voyage avec les vaches*, *cit*., p. 72.

[57] *Ibid*. « C'est ainsi qu'une nuit, entre sa femme et ses enfants qui transpiraient dans leur sommeil, Marcovaldo écoutait, les yeux fermés, ce qui, de cette poussière de sons étouffés, filtrant de la chaussée par les soupiraux, tombait jusqu'au fin fond de son sous-sol. Il entendait le talon guilleret et rapide d'une femme en retard, la semelle fatiguée du ramasseur de mégots aux stations irrégulières, le sifflotement du solitaire et, de temps en temps, des bribes d'une conversation entre copains, tout de même suffisantes pour deviner s'ils parlaient de sport ou d'argent. Mais, dans la nuit chaude, ces bruits perdaient tout intérêt, se dissolvaient comme amortis par la touffeur qui envahissait les rues vides ; et cependant ils paraissaient vouloir s'imposer, sanctionner leur propre domination sur ce royaume déserté. ». *Ibid*., p. 72-73.

provoque. Nous signalons que cet aspect de l'animisme du monde des choses sera repris avec une attention particulière dans un livre des années quatre-vingt, *Palomar*, sur lequel nous reviendrons. L'interception des sons est donc différente de celle du récit précédent, dans lequel le personnage se trouve en plein air, dans un jardin public. Ici, au contraire, le personnage est dans un espace fermé et les sons extérieurs entrent par la fenêtre ; l'espace intérieur et la chaleur fonctionnent un peu comme un filtre qui s'interpose entre l'homme à l'écoute et le monde sonore.

L'intérêt de Calvino pour l'interception des sons dans des conditions toujours différentes se manifeste dans d'autres récits de ce recueil. C'est le cas de *La città smarrita nella neve*. Devant la ville recouverte par la neige, Marcovaldo, personnage naïf, est troublé par ce spectacle. Il fait une découverte : la neige recouvre non seulement les lignes et les couleurs que l'œil est habitué à voir, mais aussi les bruits qui dans un espace feutré ne peuvent pas vibrer. La ville pendant quelques instants semble pouvoir connaître une renaissance, elle semble avoir la possibilité d'être découverte différemment.

> Quel mattino lo svegliò il silenzio. […] Aperse la finestra : la città non c'era più, era stata sostituita da un foglio bianco. Aguzzando lo sguardo, distinse, in mezzo al bianco, alcune linee quasi cancellate, che corrispondevano a quelle della vista abituale […] – La neve! – gridò Marcovaldo alla moglie, ossia fece per gridare, ma la voce gli uscì attutita. Come sulle linee e sui colori e sulle prospettive, la neve era caduta sui rumori, anzi sulla possibilità stessa di far rumore ; i suoni, in uno spazio imbottito, non vibravano.[58]

Dans ce récit, Calvino pousse son intérêt pour la perception des sons jusqu'à considérer un cas particulier : dans un espace tapissé de neige, les sons ne vibrent pas, le bruit alors ne peut pas se manifester. La perception des bruits est ainsi analysée dans ce recueil selon plusieurs perspectives, mais en aucun cas le personnage à l'écoute n'arrive à déployer cette véritable fonction de l'ouïe qui consiste dans l'application de l'intelligence, comme nous l'avons déjà expliqué en citant Barthes. En effet, qu'il s'agisse de la pollution ou de la chaleur ou de la neige ou de tout autre phénomène qui s'interpose dans l'espace,

---

[58] CALVINO (Italo), *La città smarrita nelle neve*, *cit.*, p. 1082. « Ce matin-là, ce fut le silence qui le réveilla. […] Il ouvrit la fenêtre : la ville n'était plus là, elle avait été remplacée par une grande page blanche. Aiguisant son regard, il distingua dans tout ce blanc quelques lignes presque effacées qui correspondaient à celles de la vue habituelle […] – La neige ! cria Marcovaldo à sa femme, ou plutôt voulut le crier, mais sa voix sortit, étouffée, de sa gorge. Comme sur les lignes et les couleurs et les perspectives, la neige était aussi tombée sur les bruits et même sur la possibilité de faire du bruit : dans cet espace capitonné, les sons ne vibraient plus. ». *La ville sur la neige*, in *Marcovaldo*, *cit.*, p. 30.

Marcovaldo n'arrive pas à s'approprier le territoire ; son rapport avec le monde extérieur reste extérieur. L'écrivain insiste d'ailleurs sur cet aspect dans un autre récit où il est poussé à la limite du possible, *La fermata sbagliata*. Dans ce récit, Marcovaldo qui a passé l'après-midi dans un cinéma se trouve, à la sortie, troublé par la présence inattendue d'un brouillard épais qui domine tout l'espace visible et audible au point qu'il ne retrouve plus son chemin pour rentrer chez lui.

> All'uscita del cinema, aperse gli occhi sulla via, tornò a chiuderli, a riaprirli : non vedeva niente. Neanche a un palmo dal naso. Nelle ore in cui era restato là dentro, la nebbia aveva invaso la città, una nebbia spessa, opaca, che involgeva le cose e i rumori, spiaccicava le distanze in uno spazio senza dimensioni, mescolava le luci dentro il buio trasformandole in bagliori senza forma né luogo.[59]

Les péripéties du personnage le mènent cette fois jusqu'à une situation complètement folle. Marcovaldo perdu dans le brouillard se retrouve dans un bistrot d'où il sort ivre. La perception de la réalité extérieure est devenue pour lui impossible. La conclusion de ce récit est vraiment paradoxale : Marcovaldo après avoir repris sa marche solitaire dans la ville indéchiffrable, se retrouve, malgré lui, à l'intérieur d'un avion en direction de l'Inde. L'effet narratif, en forme de chute, marque l'échec du rapport au monde

[59] CALVINO (Italo), *La fermata sbagliata*, *cit*, p. 1123. « À la sortie du cinéma, Marcovaldo ouvrit les yeux sur la rue, les referma, les rouvrit : il ne voyait rien. Absolument rien. Même pas à quelques mètres devant lui. Durant les heures où il était resté dans la salle, le brouillard avait envahi la ville, un brouillard épais, à couper au couteau, qui enveloppait les bruits et les choses, transformait les distances en un espace sans dimensions, mélangeait les lumières et la nuit, pour en faire des lueurs informes et qu'on ne pouvait situer. ». *Le mauvais arrêt*, *cit*., p. 95.

C) Les récits fantastiques : la trilogie de *I nostri antenati*

Dans ce paragraphe sont analysés les trois récits fantastiques de *I nostri antenati* [60] : *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) et *Il cavaliere inesistente* (1959). Ces sont trois récits que Calvino avait publiés dans un premier temps séparément, puis qu'il a recueillis dans le volume cité et cela pour des raisons de style et de poétique. En effet, les trois récits sont tous trois construits à partir d'une image comme l'a expliqué l'auteur en quelques occasions : un vicomte coupé en deux parties par un coup de canon, un jeune garçon qui décide de vivre dans les arbres sans jamais en descendre, un chevalier qui sous son armure impeccable n'existe pas et qui est invisible. L'écrivain développe ces images et construit les histoires à partir d'elles. Nous verrons comment l'élément sonore y trouve néanmoins place avec des différentiations propres à chaque récit.

[60] CALVINO (Italo) *I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960.

Il visconte dimezzato

Il visconte dimezzato (*Le vicomte pourfendu*) est publié en 1952. Dans une interview accordée aux étudiants de Pesaro, dans les années quatre-vingt [61], Calvino explique qu'il a eu cette idée d'un homme coupé par le milieu, d'un homme divisé en deux et que, pour cette raison, il a pensé écrire « une histoire qui pouvait se tenir, qui avait une symétrie, le rythme d'un conte, d'une aventure et aussi d'un ballet » [62]. L'histoire est construite sur l'effet de la surprise et du non-sens. Dans ce cas, les images visuelles, le plaisir du non-sens qui découle du rapprochement d'images disparates, sont plus importantes que des images d'une autre nature (notre point de vue est, ici, différent en partie de celui de Lefebvre [63]). L'aspect relatif à la sonorité trouve néanmoins sa place, représentée, en particulier, par la musique jouée par les lépreux. La présence de ces personnages est très intéressante. Chassés de la société humaine, déformés par la maladie, ils vivent néanmoins toujours en fête dans le village de Pratofungo (Préchampignon). Leur chef, Galateo, pour signaler son arrivée aux habitants du village de Terralba utilise un cor de chasse [64] que les gens entendent de loin, le temps de laisser leurs dons au lépreux et de se cacher avant qu'il arrive. En décrivant le village de Préchampignon [65], Calvino nous donne l'image la plus paradoxale de ce récit. Des maisons couleurs « lillà », la couleur de la maladie, des prostituées qui jouent de la lyre, et des épaves d'hommes avec les instruments de musique qu'ils ont inventés. La musique chez les lépreux est leur raison de vivre.

---

[61] *Cf. Il gusto dei contemporanei*, "Quaderno n. 3", *Italo Calvino*, Pesaro 1987, p. 9.
[62] *Cf. Il visconte dimezzato*, Oscar Mondadori, 1993, « Presentazione », p. VI.
[63] Voir à ce propos l'article cité de Lefebvre, *Un occhio in ascolto*.
[64] Nous signalons l'importance de cet objet, le cor de chasse, qui revient comme image sonore dans beaucoup de récits de Calvino, par exemple *Il cavaliere inesistente*. En effet, le cor de chasse est un instrument utilisé par le père de Calvino dans ses promenades dans les bois de Ligurie, comme l'écrivain le rappelle dans le récit biographique *La strada di San Giovanni*.
[65] Nous signalons que le chapitre sur Pratofungo commence avec une description olfactive, ce qui confirme encore une fois la tendance de Calvino à une écriture sensorielle.

> Si parlava di grandi feste che accoglievano ogni nuovo giunto : da lontano si sentivano fino a notte salire dalle case dei lebbrosi suoni e canti. […] La grande occupazione dei lebbrosi era suonare strani strumenti da loro inventati, arpe alle cui corde erano appesi tanti campanellini, e cantare in falsetto, e dipingere le uova con pennellate d'ogni colore come fosse sempre Pasqua. Così struggendosi in musiche dolcissime, con ghirlande di gelsomino intorno ai visi sfigurati, dimenticavano il consorzio umano dal quale la malattia li aveva divisi.[66]

L'attention auditive est donc destinée à faire sortir de la page les sons indéchiffrables joués par les lépreux. Ainsi quand le protagoniste, l'enfant neveu du vicomte, part à la recherche de la nourrice, condamnée par le vicomte à vivre à Pietrofungo, il se retrouve entouré par les lépreux qui lui signalent leur présence par les bruits, à leur manière.

> Prese in tasca uno zufolo e lanciò un trillo verso di me, come mi canzonasse. M'accorsi allora che il pomeriggio di sole era pieno di lebbrosi sdraiati, nascosti nei cespugli, e adesso si levavano pian piano nei loro chiari sai, e camminavano controluce verso Pratofungo, reggendo in mano strumenti musicali o da giardiniere, e con essi facevano rumore. Io m'ero ritratto per allontanarmi da quell'uomo barbuto, ma quasi finii addosso a una lebbrosa senza naso che si stava pettinando tra le fronde d'un lauro, e per quanto saltassi per la macchia capitavo sempre contro dei lebbrosi e m'accorgevo che i passi che potevo muovere erano solo in direzione di Pietrofungo, i cui tetti di paglia adorni di festoni d'aquilone erano ormai vicini, al piede di quella china.[67]

La dimension sonore marque la présence des lépreux et donc prévient celui qui écoute du risque de contact, mais les bruits produits par les instruments créent aussi un effet déstabilisant car l'enfant est conduit, malgré lui, dans le village de Pratofungo. La condition d'exclus de la société humaine à laquelle les lépreux sont condamnés comporte

---

[66] CALVINO (Italo), *Il visconte dimezzato*, *RR*, I, p. 391. « On racontait beaucoup de choses de Préchampignon, bien qu'aucune personne en bonne santé n'y fût jamais allée. Mais tous les bruits concouraient à faire croire que la vie n'y était qu'une perpétuelle cocagne. La grande occupation des lépreux était de jouer d'étranges instruments de musique de leur invention, comme certaines harpes aux cordes desquelles étaient suspendues de nombreuses sonnettes, de chanter en fausset, et de peindre des œufs de toutes les couleurs comme si c'était toujours Pâques. Ainsi s'alanguissant dans de douces harmonies, des guirlandes de jasmin passées autour de leur visages défigurés, ils oubliaient la société humaine dont leur maladie les avait séparés. ». *Le vicomte pourfendu*, *Nos Ancêtres*, Paris, Éd. Seuil, 2001, p. 58-59.

[67] *Ibid.*, p. 411- 412. « Il prit un sifflet dans sa poche et lança un trille dans ma direction, comme pour se moquer de moi. Je m'aperçus alors que cet après-midi de soleil était rempli de lépreux étendus, cachés par les buissons, qu'ils se levaient tout doucement, dans leurs sarraus clairs et s'acheminaient à contre-jour vers Préchampignon, ayant en main des instruments de musique et des outils de jardin, avec lesquels ils faisaient du bruit. Je m'étais reculé pour m'éloigner de l'homme barbu, mais je cognai presque une lépreuse sans nez en train de se peigner dans des frondaisons de laurier. J'avais beau sauter dans le fourré, je tombais toujours sur d'autres lépreux et m'apercevais que tous les trajets que je pouvais faire me menaient uniquement vers Préchampignon, dont les toits de paille ornés de festons de cerfs-volants étaient désormais près de moi, au pied de la côte. ». *Ibid.*, p. 86.

l'impossibilité de pouvoir communiquer à travers la parole et donc de se faire entendre. Cette condition extrême de la perte de la fonction du langage verbal est remplacée par les lépreux par l'invention d'une autre forme de communication non-verbale, celle des sons qui sortent des instruments musicaux qu'ils ont inventés. Aux appels du jeune narrateur, les lépreux répondent avec les sons de leurs instruments, par exemple un « trille » (« trillo ») émise par un pipeau qu'un lépreux destine à l'enfant pour se moquer de lui (*cf.* le texte). Les instruments que les lépreux utilisent pour communiquer, un cor de chasse, un pipeau, une lyre ou encore des instruments pour faire du jardinage, sont destinés à faire ou créer du bruit. Il est intéressant de rappeler que parmi la variété de significations et de nuances que ce mot comporte la plus satisfaisante reste, encore aujourd'hui, celle de « son non désiré » [68]. Le bruit produit par les lépreux marque, donc, la limite entre ce qui est considéré par la société comme admissible ou accepté et désiré et ce qui ne l'est pas ; comme les lépreux.

Dans ce récit, Calvino met en place certaines prémisses touchant à la problématique du langage verbal et non-verbal – que nous retrouverons dans *Il barone rampante* – et qui marquerons, d'une façon plus spécifique, la deuxième phase de son œuvre.

[68] SCHAFER (Murray R.), *Il paesaggio sonoro*, *cit.*, p. 373. Le spécialiste cite quatre définitions du bruit : un son non désiré, un son non musical, tous les sons de forte intensité, dérangement à l'intérieur de n'importe quel système de communication.

Il barone rampante, entre souvenir et imagination

Dans *Il barone rampante*, publié en 1957, Calvino revient aux souvenirs de son enfance, liés surtout à son rapport avec son père et au paysage de la Ligurie. Comme nous l'avons dit, en 1965, Calvino prépare une édition abrégée pour les enfants, publiée chez "Einaudi", enrichie de notes et d'une préface, signée ironiquement Tonio Cavilla, anagramme d'Italo Calvino. Ces notes et la préface contiennent des informations très intéressantes. Dans un passage de la préface intitulée *Il paesaggio ligure*, Calvino explique que les pages « lyrico-paysagistes » du livre présentent « une plus grande précision visuelle et linguistique » et qu'elles « sont plus élaborées dans le sens d'une écriture musicale, riche et exacte » [69].

Ce paysage situé dans un pays imaginaire, Ombrosa, est encore une fois celui de son enfance et de sa jeunesse, auquel appartiennent les souvenirs de sa famille. Pour représenter ce monde végétal, amplifié par l'imagination, mais où les arbres étaient certainement plus nombreux qu'aujourd'hui, à cause des déboisements et des spéculations, Calvino imagine une situation fantastique : un personnage, Cosimo, qui s'installe dans les arbres sans jamais en descendre.

L'histoire des aventures de la vie de Cosimo est racontée par son frère, Biagio, l'oreille (qui écoute) et la voix (qui raconte). Calvino explicite de cette façon la double tendance de son esprit d'écrivain et d'homme : l'action et la contemplation. Le premier type est représenté par Cosimo, personnage protagoniste du livre et l'autre par Biagio, narrateur des aventures de son frère. L'action et la contemplation concernent deux types d'écoute différents : l'action se déroule dans un espace extérieur, l'homme est directement en contact avec la réalité ; la contemplation, au contraire, se passe dans un espace intérieur,

---

[69] CALVINO (Italo), *Il barone rampante* (Letture per la scuola media), Torino, Einaudi, 1982 (1965), p. 9. [Nous traduisons]

les bruits arrivent à l'oreille indirectement. Les rappels, dans le texte, de la fonction du narrateur comme "écouteur" des histoires narrées et comme voix qui raconte, révèlent l'attention de l'écrivain pour cet aspect de la création littéraire. C'est l'aspect oral du jeu narratif qui s'impose à l'attention de l'auteur. Dans le livre suivant, *Il cavaliere inesistente*, cet aspect est encore plus explicite, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant.

Ainsi pour revenir à *Il barone rampante*, la première nuit de Cosimo dans les arbres est décrite par son frère qui l'imagine endormi comme un oiseau, la mésange, entouré par le silence du parc traversé par des centaines de bruissements et de bruits. Cosimo est seul au milieu de la nature, et Biagio pense à lui, privé de la protection d'une maison, d'une famille. Le lecteur se trouve alors face à deux personnages qui tendent l'oreille vers le même enchevêtrement sonore, mais dans des conditions différentes : pour l'un, Biagio, enfermé dans sa chambre, la connaissance passe à travers l'expérience de son frère, c'est-à-dire qu'elle est indirecte ; pour l'autre, l'écoute est le moyen de contact avec la nature, un élément de connaissance mais aussi de survie.

> La luna si levò tardi e risplendeva sopra i rami. Nei nidi dormivano le cincie, rannicchiate come lui. Nella notte, all'aperto, il silenzio del parco attraversavano cento fruscii e rumori lontani, e trascorreva il vento. A tratti giungeva un remoto mugghio : il mare. Io dalla finestra tendevo l'orecchio a questo frastagliato respiro e cercavo d'immaginarlo udito senza l'alveo familiare della casa alle spalle, da chi si trovava pochi metri più in là soltanto, ma tutto affidato ad esso, con solo la notte intorno a sé[70].

Avec *Il barone rampante*, Calvino parvient finalement à représenter le type idéal du personnage qui se met à l'écoute, Cosimo, un idéal que nous avons reconnu dans la figure du père de Calvino. Et à ce propos, nous avons déjà cité le texte autobiographique de *La strada di San Giovanni* (1962). La lecture de ce récit révèle que c'est encore la mémoire, les images sonores, qui déclenchent l'histoire, comme dans l'exemple suivant :

---

[70] CALVINO (Italo), *Il barone rampante*, *RR*, I, p. 575. « La lune se leva tard et brilla sur les branches. Les mésanges dormaient dans leurs nids, pelotonnées comme lui. Cent murmures, cent bruits éloignés traversaient la nuit, le plein air, le silence du parc ; et le vent passait. De temps en temps parvenait jusqu'à nous un mugissement lointain : la mer. De ma fenêtre, je prêtais l'oreille à cette haleine entrecoupée, j'essayais de me représenter ce qu'elle pouvait être quand on la percevait hors de l'abri familial ; j'imaginais ce qu'on pouvait éprouver à quelques mètres de là, entièrement livré à ce souffle et tout environné par la nuit, sans autre objet amical à enlacer qu'un tronc d'écorce rude parcouru par de menues, d'interminables galeries où dorment des larves. ». *Le baron perché*, in *Nos ancêtres*, *cit.*, p. 173.

> (No, non è la voce di mia madre che ritorna, in queste pagine risuonanti della rumorosa e lontana presenza paterna, ma un suo dominio silenzioso : la sua figura si affaccia tra queste righe, poi subito si ritrae, resta nel margine ; ecco che è passata nella nostra stanza, non l'abbiamo sentita uscire, ed il sonno è finito per sempre).[71]

Le récit que Calvino a dédié à son père, mort en 1951, apporte beaucoup d'informations utiles aussi pour comprendre la genèse de *Il barone rampante*. Ainsi, certains aspects qui représentent le personnage de Cosimo sont très proches de l'image que Calvino attribue à son père, comme par exemple l'image du baron qui chasse avec son chien, un limier. Mais c'est surtout l'importance de l'aspect sonore, l'écoute, nous le soulignons encore une fois, qui est évidente, comme le révèle la confession de l'écrivain dans la conclusion du récit, une confession qui nous semble exprimer le chagrin pour un temps passé, pour l'impossibilité de commencer ou de reprendre un dialogue avec le vieux père que l'enfant n'écoute pas. C'est surtout cette déclaration de Calvino « je n'écoute pas » qui vient de la page comme un appel, une invitation finalement à apprendre à écouter.

> Ora stiamo tornando. Io cammino curvo sotto la mia gerla […] . Mio padre dice cose sulla mignolatura degli olivi. Io non ascolto. Guardo il mare e penso che tra un'ora sarò alla spiaggia. Alla spiaggia le ragazze lanciano palloni con le braccia liscie, si tuffano nel luccichio, gridano, schizzano, su tanti sandolini e pedalò.[72]

Ainsi l'insistance dans les textes calviniens sur l'écoute – il y a presque toujours un personnage qui tend l'oreille – , acquiert un sens plus profond, plus intime, lié à sa propre expérience d'écouteur implicite (Calvino reproduit l'expérience unique de son père) ou explicite (il reproduit sa propre expérience d'auditeur). Dans le récit fantastique de *Il barone*, l'attention auditive est telle que Cosimo devient oreille (mais il est aussi œil, nez), dispositif indispensable de la nature pour signifier son existence qui est aussi un élément irremplaçable pour assurer sa survie. Seul, au milieu de la nature, Cosimo apprend chaque nuit qu'il passe dans les arbres à écouter, à connaître les choses dont l'œil ne nous montre que la surface. Un exemple de cette capacité d'écouteur de Cosimo est donné par le passage suivant où nous pouvons reconnaître le style propre à Calvino quand il décrit un

---

[71] CALVINO (Italo), *La strada di San Giovanni*, *Ricordi-racconti per « Passaggi obbligati »*, *RR*, III, *cit*., p. 14. « (Non, ce n'est pas la voix de ma mère qui revient, dans ces pages qui résonnent de la bruyante et lointaine présence paternelle, mais sa domination silencieuse : son image se montre entre ces lignes, puis elle se retire aussitôt, demeure dans la marge ; voilà qu'elle est passée dans notre chambre, nous ne l'avons pas entendue sortir, et le sommeil est fini pour toujours.) ». *La route de San Giovanni*, *Récits-souvenirs*, in *Romans, nouvelles et autres récits*, I, *cit*., p. 740-741.
[72] *Ibid*., p. 26.

paysage sonore : c'est un style qui perdure jusque dans son dernier récit.

> Mentre il nostro, di mondo, s'appiattiva là in fondo, e noi avevamo figure sproporzionate e certo nulla capivamo di quel che lui lassù sapeva, lui che passava le notti ad ascoltare come il legno stipa delle sue cellule i giri che segnano gli anni nell'interno dei tronchi, e le muffe allargano la chiazza al vento tramontano, e in un brivido gli uccelli addormentati dentro il nido rincantucciano il capo là dove più morbida è la piuma dell'ala, e si sveglia il bruco, e si schiude l'uovo dell'averla. C'è il momento in cui il silenzio della campagna si compone nel cavo dell'orecchio in un pulviscolo di rumori, un gracchio, uno squittio, un fruscio velocissimo tra l'erba, uno schiocco nell'acqua, uno zampettio tra terra e sassi, e lo strido della cicala alto su tutto. I rumori si tirano un con l'altro, l'udito arriva a sceverarne sempre di nuovi come alle dita che disfano un bioccolo di lana ogni stame si rivela intrecciato di fili sempre più sottili ed impalpabili. Le rane intanto continuano il gracidio che resta nello sfondo e non muta il flusso dei suoni, come la luce non varia per il continuo ammicco delle stelle. Invece a ogni velarsi o scorrer via del vento, ogni rumore cambiava ed era nuovo. Solo restava nel cavo più profondo dell'orecchio l'ombra di un mugghio o murmure : era il mare.[73]

C'est un exemple de description « lyrico-paysagiste » comme l'a définie Calvino dans la préface de son livre, dans l'édition pour enfants. C'est une écriture – nous en convenons avec l'auteur –, musicale, riche et exacte. Tout dans cette citation révèle la capacité de l'écrivain à donner la parole à un monde silencieux ou à peine perçu, mais un monde qu'une oreille sensible et attentive arrive à saisir dans l'enchevêtrement sonore. Le paysage communique, envoie des messages, des signes que l'homme n'arrive que de temps en temps à saisir. La position privilégiée de Cosimo, en contact direct avec l'univers non-anthropomorphe, lui permet de parvenir à une approche plus intime avec la nature, à une connaissance du monde à laquelle participe le lecteur grâce au pouvoir de l'écriture et de la lecture. L'opposition entre le « nous », identification du narrateur et du lecteur, et « lui », Cosimo, provoque un effet de rappel de l'incapacité de l'homme moderne à écouter, à distinguer les bruits, à reconnaître les signaux que la nature envoie (sur cet aspect l'écrivain reviendra dans les récits sur les sens, dans les dernières années de son activité).

---

[73] CALVINO (Italo), *Il barone rampante*, *cit*., p. 620. « Notre monde à nous se nichait dans les bas-fonds, nous avions des silhouettes bizarres et ne comprenions assurément rien de ce qu'il percevait chaque nuit : le travail du bois qui gonfle de ses cellules les cercles marquant les années au cœur des troncs ; les moisissures qui dilatent leurs plaques au vent du nord ; le frisson des oiseaux endormis qui blottissent leur tête au plus doux de l'aile, l'éveil de la chenille et l'éclosion de la pie-grièche. Il est un moment où le silence de la campagne se forme, au creux de l'oreille, d'une menue poussière de bruits : un croassement, un glapissement, un froissement furtif dans les herbes, un clapotis dans l'eau, un piétinement entre terre et cailloux, et, dominant tout autre son, le crissement des cigales… Les bruits se mêlent l'un après l'autre, l'ouïe parvient toujours à en discerner de nouveaux, comme sous les doigts qui cardent un flocon de laine, chaque nœud se révèle fait de brins plus fins, plus impalpables encore ». *Le baron perché*, *cit.,* p. 236.

L'effort de Calvino se concentre pour établir un rapport avec les choses et cela (comme il l'a dit dans *La strada di San Giovanni*) à travers la littérature.

Le père de Calvino, agronome, était un homme doté d'une vaste culture : polyglotte, il utilisait chaque langue (italien, espagnol, français, anglais et le dialecte), selon les situations, de telle sorte que le résultat était un discours rempli d'intercalaires qui revenaient régulièrement. On peut supposer que cet apprentissage du jeune Calvino a joué un rôle fondamental dans l'élaboration d'une poétique fondée sur une « écriture sensorielle », caractérisée par une préciosité verbale qui comprend le monde végétal et animal, les citations en langues étrangères, en « dialecte » ligure [74]. Cet aspect de l'écriture calvinienne caractérise surtout la première phase de l'œuvre de l'écrivain, celle où la présence de la nature est plus évidente. Effectivement dans les textes de la première phase, la dette de Calvino envers son père âgé apparaît avec évidence ; la littérature devient alors l'instrument indispensable pour récupérer le rapport avec la nature, avec le monde. De là vient l'originalité de son style caractérisé par la recherche du mot approprié selon les propriétés du signifiant et du signifié, l'importance du rapport entre le mot et la chose, la relation entre les mots pour obtenir des effets sonores, musicaux. Pour cela l'écrivain utilise aussi des citations en langues étrangères selon les nécessités et les effets qu'il veut obtenir, et naturellement le dialecte, mais toujours pétris dans la langue italienne. Du même, il faut encore souligner la présence des onomatopées, que nous retrouvons dans plusieurs textes de l'écrivain, surtout l'importance de l'habileté de son père à imiter les cris des oiseaux, habileté que Calvino fils traduira en langage en utilisant une extrême variété de termes qui correspondent aux différents sons : « […] zufolii, pispoli, trilli, chiù ».

Parmi les textes de Calvino de la première phase, le livre du *Barone rampante*, surprend le lecteur par l'extrême richesse et la variété de citations en langues étrangères, en dialecte et par la présence des onomatopées. L'écrivain élabore une écriture qui recherche l'effet sonore, musical, mais qui souligne aussi le fond d'ironie et de paradoxe qui caractérise tout le livre. Selon le personnage et la situation Calvino imagine une langue appropriée, par exemple dans le cas de la « Generalessa Corradina di Rondò », la mère de Cosimo ; conforme aux aptitudes militaires de celle-ci, la langue est l'allemand :

---

[74] *Cf. La strada di San Giovanni*, *cit.*, p. 11-12.

– *So ! Noch ein wenig ! Gut* ![75]

Par contre l' « abbé Fauchelafleur », l'instituteur des enfants, dont le nom est déjà indicatif, utilise de préférence le français, mais ce n'est pas le seul personnage. On dirait que le français, parmi les autres langues étrangères utilisées dans le texte, a une place importante, soit pour l'effet sonore qu'il donne soit parce qu'il est la langue à la mode en Europe au XVIIIè siècle. Ainsi, quand la tante de Viola, une aristocrate, reconnaît le jeune Cosimo qui parle avec Viola, elle commente son reproche (en français dans le texte) :

– Uh, mais c'est un des Piovasques, ce jeune homme, je crois. Viens, Violante[76].

Et quelques pages après :

–De nouveau ici ! Et arrangé de quelle façon ! […] – Hors d'ici !Hors d'ici ! Polisson sauvage ! Hors de notre jardin ![77]

Mais c'est tout le livre qui suit un rythme musical sur les notes des langues, y compris les dialectes italiens, comme dans l'exemple suivant :

Di tra le catapecchie si sparse un fuggi fuggi di monelli incappucciati in sacchi, che cantavano: – *Ciêuve! Ciêuve! L'aiga va pe êuve* ![78]

Et dans le dialogue entre le protagoniste, l'enfant Cosimo, et les charbonniers bergamasques qui parlent un dialecte particulier, avec de mystérieux sons inspirés, le résultat est un amusant jeu linguistique que la lecture des mots reproduit.

– M'hanno detto quelli di sotto la Rovere Rossa di dirvi che Hanfa la Hapa Hota'l Hoc!
– Rispondigli che Hegn Hobet Hò de Hot !"
Lui teneva a mente i misteriosi suoni aspirati, e cercava di ripeterli, come cercava di ripetere gli zirli degli uccelli che lo svegliavano il mattino[79].

Les sons mystérieux du dialecte bergamasque que Cosimo, personnage principal, cherche à répéter à son tour sont mis sur le même plan que le chant des oiseaux. On a déjà remarqué

---

[75] *Il barone rampante*, *cit.*, p. 551.
[76] *Ibid.*, p. 569.
[77] *Ibid.*, p. 601.
[78] *Ibid.*, p. 610.
[79] *Ibid.*, p. 615. Dans la version française cette citation en dialecte bergamasque n'apparaît pas : « Il lui fallait se souvenir de leurs bizarres sons aspirés et chercher à les répéter, comme ces cris d'oiseaux qui l'éveillaient au matin ». *Le baron perché*, *cit.*, p. 229.

que le chant des oiseaux représente un élément de régression mais il y a aussi dans cette référence quelque chose de plus : le dialecte bergamasque est une langue incompréhensible comme le babil des oiseaux. Côme, qui n'est plus descendu des arbres, a appris le langage des oiseaux. L'arrivée imprévue de Violette le jette dans un tel tourbillon de sensations que quand il cherche à appeler la femme qu'il aime, de sa voix sortent seulement les chants des oiseaux, de la bécasse, de la perdrix, du pluvier, de la huppe, du pipit, qu'il a appris à répéter, comme les sons aspirés du dialecte bergamasque.

Mais le jeu linguistique est poussé bien au-delà, car il comprend des citations en espagnol, en catalan, en arabe, en anglais,… jusqu'au point de constituer comme une nouvelle langue, résultat du rapprochement de langues différentes, une espèce de babel des langues :

> Yo quiero the most wonderful puellam de todo el mundo !
> […]
> Zu dir, zu dir, gunàika,
> Vo cercando il mio ben,
> En la isla de Jamaica,
> Du soir jusqu'au matin !
>
> […] Il y a un pré where the grass grows toda de oro
> Take me away, take me away, che io ci moro![80]

L'efficacité de ce mélange de langues, de ces idiomes incompréhensibles, comme le définit le narrateur, vise aussi à révéler la limite du langage, l'espace vide que le mot ne peut pas remplir. Le langage ou bien la langue dans la forme de la communication semble frappée par une sorte de malaise. Les sons, les mots onomatopéiques, les langues étrangères placés dans le texte, à part leur fonction phonétique et musicale, révèlent la limite du langage. Et c'est à ce moment qu'il devient possible de reconnaître d'autres langages, de tendre un pont entre différents systèmes de communication. À ce propos, nous rappelons, que l'année 1957 est un moment décisif dans la vie personnelle et intellectuelle de Calvino. Calvino, nous l'avons dit, quitte le Parti Communiste Italien, mais il y a un autre événement qui nous semble important à rappeler, à savoir la collaboration comme "parolier" avec le groupe de Turin *Canacronache* pour la réalisation de chansons ; mais nous reviendrons en détail sur ce point.

---

[80] *Ibid*., p. 719.

Les deux âmes de l'écrivain : Suor Teodora et Bradamante

Dans le dernier récit de *I nostri antenati*, *Il cavaliere inesistente*, de 1959, l'auteur complique le jeu de la narration dont nous avons anticipé certains aspects dans le récit précédent, *Il barone rampante*. La narration commence par la description de l'armée de Charlemagne conduite sur le fil du paradoxe comme les autres récits du recueil :

> Sotto le rosse mura di Parigi era schierato l'esercito di Francia. Carlomagno doveva passare in rivista i paladini. Già da più di tre ore erano lì ; faceva caldo, era un pomeriggio di prima estate, un pò coperto, nuvoloso ; nelle armature si bolliva come in pentole tenute a fuoco lento. Non è detto che qualcuno in quell'immobile fila di cavalieri già non avesse perso i sensi o non si fosse assopito, ma l'armatura li reggeva impettiti in sella tutti a un modo.[81]

Les murs de Paris, les armées disposées en rang, la chaleur, le sommeil des chevaliers, tout cela prépare le lecteur à l'action qui est introduite par l'élément acoustique : les trois coups de trompette qui annoncent l'arrivée du roi Charlemagne et la fin de ce bruit bizarre, « cette sorte de rumeur marine » que le narrateur avait entendue « jusque là » et qui était «le ronflement des guerriers, assourdi par l'embouchure métallique des heaumes » :

> un russare di guerrieri incupito dalle gole metalliche.[82]

Cette indication temporelle, « jusque là », est très importante car elle annonce la présence tangible du narrateur, dont la véritable identité est donnée seulement dans le chapitre IV. Le narrateur sort alors de l'ombre, cette voix qui raconte est Suor Teodora, une sœur enfermée dans un monastère, qui rédige des documents. On comprend alors que l'indication correspond à l'espace habité par le narrateur, l'intérieur de la cellule, d'où elle

---

[81] CALVINO (Italo), *Il cavaliere inesistente*, *RR*, I, p. 955. « Sous les murs rouges de Paris, s'était déployée l'armée de France : Charlemagne devait passer les paladins en revue. Ils attendaient depuis trois grandes heures, dans la touffeur d'un après-midi de début d'été, un peu couvert, nuageux – on mitonnait dans les cuirasses, comme dans des marmites mises à cuire à feu doux. Peut-être bien que, dans cet alignement imperturbable de chevaliers, quelqu'un déjà s'était évanoui, ou simplement assoupi : de toute façon l'armure les maintenait bien cambrés sur leur selle, tous pareils. ». *Le chevalier inexistant*, in *Nos ancêtres*, Paris, Seuil, 2001, p. 451.

[82] *Ibid*.

entend les bruits, mais c'est aussi l'espace (réel ou fictionnel) qui sépare le narrateur de l'histoire narrée. À partir de ce moment, au début de chaque chapitre, Suor Teodora ne manque aucune occasion de faire des révélations importantes sur la création littéraire, dans laquelle l'expérience acoustique a une place très importante. Dans le chapitre suivant, chapitre V, Suor Teodora, nous dit qu'à l'intérieur de sa cellule elle entend tous les bruits du monastère, le cliquetis de la vaisselle de la cuisine ou les coups des métiers manuels. Or ces bruits habituels se transforment, sur la page qu'elle est en train de rédiger, en sons : ceux des armes, des lances contre les boucliers et des cuirasses ou des chevaux au galop. En quelques mots, suor Teodora explique que les bruits que ses oreilles perçoivent, les yeux mi-clos, se transforment en images et les lèvres silencieuses se transforment en un essaim de paroles que le stylo poursuit sur la page blanche [83]. La page résonne des bruits qui arrivent aux lecteurs, une voix est lancée hors de la page. Mais l'auteur est le premier qui se lance dans ce jeu, caché derrière le masque du narrateur. L'écrivain a cette tâche difficile de défier la page blanche, dans la solitude de sa chambre, le stylo à la main : un monde commence à se rendre visible et audible, la voix qui en sort reste toujours un mystère. C'est encore l'image acoustique qui suggère l'image visuelle et qui détermine le rythme du chapitre comme l'explique Suor Teodora.

> Oggi forse l'aria è più calda, l'odor di cavoli più spesso, la mia mente più pigra, e dal frastuono delle sguattere non riesco a farmi portare più lontano delle cucine dell'armata franca ; vedo i guerrieri in fila davanti alle marmitte fumanti, con un continuo sbatacchiare di gavette e tambureggiare di cucchiai, e lo scontro dei mestoli contro i bordi dei recipienti, e il raschio sul fondo delle marmitte vuote e incrostate, e questa vista e quest'odore di cavoli si ripete per ogni reggimento, il normanno, l'angioino, il borgognone. […] Dunque non mi resta che immaginare gli eroi della mia storia intorno alle cucine.[84]

[83] CALVINO (Italo), *Le chevalier inexistant*, *cit*., p. 504.

[84] CALVINO (Italo), *Il cavaliere inesistente*, *cit.*, p. 992-993. « Aujourd'hui, l'air est plus lourd, l'odeur des choux plus épaisse, mon esprit plus nonchalant… Le tintamarre de l'office ne parvient pas à m'entraîner plus loin que les popotes de l'armée franque : je vois les guerriers alignés devant les grands chaudrons fumants, sans arrêt j'entends le fracas de gamelles entrechoquées, le tam-tam des cuillers, les louches cognant contre le rebord des marmites, le bruit de casseroles vides où l'on racle la croûte du fond ; d'un régiment à l'autre, angevins, normands ou bourguignons, c'est le même tableau, le même relent de soupe aux choux. […] Eh bien, me voilà réduite à imaginer les héros de mon récit assemblés autour des popotes. ». *Ibid*., p. 504-505.

Comme nous l'avons anticipé dans l'analyse du récit de *Il barone rampante*, c'est, en particulier, dans *Il cavaliere inesistente* que l'aspect oral du jeu narratif s'impose a l'attention de Calvino. Du point de vue de la poétique de l'écoute selon la définition de Barthes, dans ce récit, le personnage qui écoute, Suor Teodora, explicite les premiers deux fonctions, même si d'une façon très particulière. Les sons qui arrivent a ses oreilles, viennent de l'espace qui l'entoure (espace extérieur) et qu'elle interprète, mais pour devenir, avec son imagination, d'autres sons qu'elle reproduit avec sa plume dans la page blanche qu'elle est en train de rédiger. Le stylo de Suor Teodora avance rapidement sur la page blanche et elle le suit sans difficulté, car les bruits habituels qu'elle entend de sa cellule ne la dérangent pas. Mais si un bruit inhabituel résonne dans la pièce ou si un épisode de l'histoire se termine et qu'il faut recommencer, le stylo s'arrête, la course vers la vérité a subi un échec, il faut retrouver la route. Le narrateur se présente alors comme le voyageur, il défie l'espace, et son but est en même temps une recherche et une attente. Les pas qu'il dessine dans son voyage sont comme des signaux ou des signes, qu'il laisse sur son passage. Il avance à la recherche de la vérité, mais la course vers la vérité connaît aussi des échecs.

> Libro, è venuta sera, mi sono messa a scrivere più svelta, dal fiume non viene altro che il rombo lassù della cascata, alla finestra volano muti i pipistrelli, abbaia qualche cane, qualche voce risuona dai fienili. Forse non è stata scelta male questa mia penitenza, dalla madre badessa : ogni tanto m'accorgo che la penna ha preso a correre sul foglio come da sola, e io a correrle dietro. È verso la verità che corriamo, la penna e io, la verità che aspetto sempre che mi venga incontro, dal fondo d'una pagina bianca, e che potrò raggiungere soltanto quando a colpi di penna sarò riuscita a seppellire tutte le accidie, le insoddisfazioni, l'astio che sono qui chiusa a scontare. Poi basta il tonfo d'un topo (il solaio del convento ne è pieno), un buffo di vento improvviso che fa sbattere l'impannata (proclive sempre a distrarmi, m'affretto ad andarla a riaprire), basta la fine d'un episodio di questa storia e l'inizio d'un

> altro o soltanto l'andare a capo d'una riga ed ecco che la penna è ritornata pesante come una trave e la corsa verso la verità s'è fatta incerta.[85]

Mais quel est le message qui naît de la page ? quelle vérité poursuit le narrateur dans sa course ? En relisant bien les pages rédigées, Suor Teodora se rend compte qu'il n'y a rien, les pages sont blanches, le stylo n'a laissé aucune trace.

> Ma questo filo, invece di scorrermi veloce 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. Ecco come questa disciplina da scrivana e da convento e l'assidua penitenza del cercare parole e il meditare sulla sostanza ultima delle cose m'hanno mutata […] Vorrei correre a narrare, narrare in fretta, istoriare ogni pagina con duelli e battaglie quanto ne basterebbero a un poema, ma se mi fermo e faccio per rileggere m'accorgo che la penna non ha lasciato segno sul foglio e le pagine son bianche.[86]

Pour défier la page et retrouver la voie qui conduit vers la vérité l'écrivain doit alors chercher des traces, des signes. Mais le résultat de la recherche n'est pas toujours déchiffrable. Seul le son du cor ne laisse place à aucun doute, car seul le passé, réveillé dans la mémoire, est un signe de certitude, le passé qui a laissé des traces tangibles et qui se laisse interpréter. Dans le récit, cet aspect de la recherche et de l'attente est développé surtout à partir du chapitre VIII. En particulier, dans le chapitre X et XI, Torrismondo et Rambaldo, cherchent des indices, des traces, l'oreille tendue.

---

[85] *Ibid.*, p. 1022. « Livre, voici le soir, je me suis mise à écrire plus lestement ; de la rivière, là-bas, on n'entend plus monter que le fracas de la cascade. Près de ma fenêtre, les chauves-souris volent en silence ; un chien aboie, des voix retentissent au fond des fenils. Tout bien réfléchi, notre Abbesse n'a pas si mal choisi ma pénitence : par moments, je découvre que ma plume s'est mise à courir à travers la feuille comme de son propre mouvement, et moi à galoper à sa poursuite. C'est vers la vérité que nous courons, ma plume et moi, cette vérité que j'imagine toujours venant à ma rencontre, du fond de la page blanche, et que, pourtant, je ne parviendrai à rejoindre que lorsque, à coups de plume justement, j'aurai réussi à ensevelir toute cette amertume, ces déconvenues, cette rage que je suis venue expier dans l'enclos de ce couvent. Mais il suffit de si peu de choses : le trottinement d'un rat (notre grenier en est rempli), une brusque rafale de vent qui fait claquer le volet (avec ce penchant que j'ai à me laisser distraire, je m'empresse d'aller le rouvrir) ; il suffit que se termine un épisode de cette histoire, et qu'un autre commence, ou simpliment que j'aille à la ligne, pour que ma plume, tout à coup, redevienne lourde comme un madrier, Alors, la quête de la lourde vérité me semble de nouveau hasardeuse…» *Ibid*., p. 548.

[86] *Ibid*., p. 1036. « […] le fil de cette intrigue, au lieu de glisser prestement entre mes doigts, tout d'un coup se relâche et se noue inextricablement. Quand je songe à tout ce qu'il me reste encore à mettre sur le papier, itinéraires, obstacles, poursuites, guets-apens, duels et tournois, le vertige me prend… Voyez à quel point m'ont changée ma fonction de sœur livrière, et cette dure pénitence de courir après des mots, de méditer sur le fin fond des choses […]. L'envie parfois me prend d'aller vite, de raconter, de raconter à toute allure, de bourrer chaque page d'autant de duels et de massacres qu'il en pourrait tenir dans un poème épique ; et puis, lorsque je m'arrête et me prépare à relire, je découvre que ma plume n'a pas laissé la moindre trace sur le papier : la page est toute blanche… ». *Ibid*., p. 568-569.

> Andava a caso, rincorrendo una sensazione remota che per lui era tutt'uno con il nome del Gral ; ma era l'Ordine dei pii Cavalieri che cercava o piuttosto inseguiva il ricordo della sua infanzia nelle brughiere di Scozia ? […] E se da quella plaga si levava un lontano e cupo suono di corno, allora Torrismondo non aveva più dubbi, si metteva a battere ogni anfratto a palmo a palmo cercando una traccia.[87]

Et encore:

> Rambaldo prese a battere il bosco sentiero per sentiero, e fuor dei sentieri per dirupi e torrenti, chiamando, tendendo l'orecchio, cercando un segno, una traccia.[88]

La voix qui a accompagné le lecteur pendant les vicissitudes des personnages, à la fin du récit révèle son identité : Suor Teodora est la guerrière Bradamante. L'auteur s'est amusé à jouer avec le lecteur, mais les deux personnages représentent les deux âmes de l'écrivain, Suor Teodora, la solitude, le sacrifice, la méditation et Bradamante, l'action, la vitalité. Sur un autre plan encore, l'une explicite l'espace intérieur, l'autre l'espace extérieur. Comme l'explique Walter Ong « le son est une clef spéciale de l'intériorité » :

> Il suono ha a che fare con interni come tali, cioè con interni che manifestano se stessi, non che si chiudono su se stessi, perché la vera interiorità è sempre comunicativa. Il suono è la chiave degli interni nel senso fisico come in quello psicologico.[89]

Dans le chapitre IX, Suor Teodora explique cette nouvelle impatience qui s'empare d'elle.

> Cos'è questa furia che m'ha preso, quest'impazienza ? Si direbbe che sono in attesa di qualcosa. […] Cos'altro io aspetto tranne nuove pagine da vergare e i consueti rintocchi della campana del convento ? […] La penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade. Il capitolo che attacchi e non sai ancora quale storia racconterà è come l'angolo che

---

[87] *Ibid*., p. 1044. « Il allait à l'aventure, guidé pourtant par un confus ressouvenir qui, pour lui, se fondait avec ce nom de Graal. Seulement, était-ce bien l'Ordre des pieux Chevaliers qui l'attirait, ou plutôt le rappel de ses jeunes années passées au milieu des bruyères d'Écosse ? […] Et si, dans cette campagne, venait s'élever, lointaine, la note sombre d'un cor, alors Torrismond, plein de confiance, entreprenait de fouiller toutes les caches, mètre par mètre, en quête d'une trace. ». *Ibid*., p. 580.

[88] *Ibid*., p. 1056. « Raimbaut entreprend d'explorer le bois, sentier par sentier ; puis, quand il les a tous battus, il court à travers les précipices et le long des torrents, tendant l'oreille, guettant un signe, une trace. ». *Ibid.*, p. 598.

[89] ONG (Walter), *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970, p. 133. « Le son est en rapport avec des données intérieures en tant que telles, c'est-à-dire avec des données intérieures qui se manifestent elles-mêmes, et non pas qui se referment sur elles-mêmes, parce que la véritable intériorité est toujours communicative. Le son est la clé des données intérieures au sens physique comme au sens psychologique. » [Nous traduisons]

> svolterai uscendo dal convento e non sai se ti metterà a faccia con un drago, uno stuolo barbaresco, un'isola incantata, un nuovo amore.[90]

Le livre achevé, les deux âmes de l'écrivain se retrouvent à nouveau. Au bout du voyage, dans l'espace habité par l'écrivain et par l'écriture, après avoir surmonté les difficultés de la solitude et de la création littéraire, le narrateur se trouve lancé vers le futur, riche de promesses et de nouvelles aventures espérées.

---

[90] CALVINO (Italo), *Il cavaliere inesistente*, *cit.*, p. 1063-1064. « Oui, qu'est-ce donc, cette hâte qui m'a saisie, et cette impatience d'arriver ? On dirait que je suis dans l'attente de quelque chose… […] Pourrais-je escompter autre chose que de nouvelles pages à remplir, et les tintements habituels de la cloche du couvent ? […] La plume vole, emportée par ce plaisir même qui nous fait courir les routes. Le chapitre entamé, on ignore encore quelle histoire il va raconter ; c'est un peu comme ce recoin où, tout à l'heure, je vais tourner en sortant du couvent, sans savoir ce qu'il me réserve : un dragon, une troupe barbaresque, une île enchantée, un amour né de la surprise. » *Le chevalier inexistant, cit*, p. 609.

D) *La giornata di uno scrutatore* (1963)

La giornata di uno scrutatore – le deuxième récit qui devait faire partie de *Cronache degli anni cinquanta* [91], – est l'œuvre qui marque le passage à une nouvelle phase de la poétique de Calvino. Le récit, publié en 1963 dans la collection "I Coralli", apparaît après quatre ans de silence narratif, consécutif à une période d'intense activité comprenant le travail sur le *Fiabe italiane* et sur *Il Cavaliere inesistente*. [92] Le style de ce récit rappelle celui de *La nuvola di smog*, tant comme son protagoniste, Amerigo, quant à l'attitude qu'il adopte envers la négativité de la réalité. L'écrivain a qualifié ce texte de récit méditatif, mais aussi *reportage*, *pamphlet* et autres définitions : un livre donc « pluriel ». Il s'agit, effectivement, d'un texte longuement élaboré, de continuelles réflexions, – il a fallu attendre dix ans avant qu'il soit publié –, et qui naît d'une expérience réelle, comme le rappelle Calvino :

> Posso dire che per scrivere una cosa così breve, ci ho messo dieci anni, più di quanto avessi impiegato per ogni altro mio lavoro. La prima idea di questo racconto mi venne proprio il 7 giugno 1953. Fui al Cottolengo durante le elezioni per una decina di minuti.[93]

L'idée du récit se situe donc en 1953, mais c'est aux élections administratives de 1961 que Calvino, nommé scrutateur au "Cottolengo" (l'ancien hospice de Turin où sont hospitalisés des vieillards grabataires et des débiles), prend réellement conscience de l'absurdité de faire voter les malheureux hôtes de l'hôpital. Si la place de l'histoire est importante (le

---

[91] Il s'agit d'un projet jamais réalisé qui devait comprendre aussi *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog* et un troisième récit inachevé, *Che spavento l'estate*. Comme l'a déclaré l'écrivain *Cronache degli anni cinquanta* était donc conçu comme un « cycle narratif sur l'Italie de la moitié du siècle » dans lequel est analysée la réaction de l'intellectuel en rapport à la négativité de la réalité. "Note e notizie sui testi", *RR*, I, p. 1338-1339.

[92] "Note e notizie sui testi", *RR*, II, p. 1311-1312.

[93] *Ibid*., p. 1313. « Je peux dire que pour écrire une chose aussi courte, j'ai mis dix ans, plus de temps qu'il ne m'en a fallu pour n'importe lequel de mes autres ouvrages. La première idée de ce récit m'est venue précisément le 7 juin 1953. Je me suis trouvé au *Cottolengo* le jour des élections, pendant une dizaine de minutes ». *Le 7 juin au Cottolengo*, in *Romans, nouvelles et autres récits*, *cit*., p. 813.

récit s'inspire d'une idée historiquement datée [94] et réellement vécue par l'écrivain), l'attention pour la nature, typique des récits de cette phase, tend à se limiter à quelques observations sur la ville de Turin et sur l'Hôpital du "Cottolengo". À la place de la nature l'écrivain introduit les espaces intérieurs de l'Hôpital, les chambres dans lesquelles résonnent les images sonores d'êtres humains sans forme. C'est autour de ces espaces que se dessine le monde sonore du "Cottolengo" qui joue un rôle important pour suivre le fil de la narration. La présence des êtres difformes prend place dans l'imagination du narrateur comme image acoustique ; c'est le son étrange qu'il entend sortir de la chambre, comme un cri aigu d'animal, continu, qui devient ensuite image visuelle :

> Era un camerone lungo e si usciva tra due bianche file di letti. L'occhio, uscendo dall'ombra della scala provava un senso d'abbagliamento, doloroso, che forse era soltanto una difesa, quasi un rifiuto di percepire in mezzo al bianco d'ogni monte di lenzuola e guanciali la forma di colore umano che ne affiorava ; oppure una prima traduzione, dall'udito nella vista, dell'impressione d'un grido acuto, animale, continuo : ghiii…. ghiii…ghiii… che si levava da un qualche punto della corsia, a cui rispondeva a tratti da un altro punto un sussultare come di risata o latrato : gaa ! gaa ! gaa ! gaa ![95]

L'attention pour l'écoute du monde extérieur (les signes sonores du paysage ou de la ville) a laissé la place à un monde difforme dans lequel il devient difficile de tracer la limite entre monde humain et monde végétal-animal. La communication entre mondes (l'extérieur de la réalité et l'intérieur de l'individu) ne peut se manifester dans cet espace sonore dans lequel les bruits que l'oreille perçoit sont intraduisibles. Mais les discours humains ne sont pas si différents. Le protagoniste du récit avoue l'impossibilité d'une communication avec sa maîtresse Lia et il arrive, à un moment donné, qu'il comprenne que ce qui est important, finalement, ce ne sont pas les mots, mais leurs sons qui sont comme une musique.

---

[94] Calvino parle aussi explicitement de la « legge–truffa » (« la loi des tricheurs ») en vertu de laquelle la coalition qui recueille 50% + 1 des suffrages obtient les deux tiers des sièges. *Cf.* Calvino, *La Journée d'un scrutateur*, Éditions du Seuil, 1997, p. 8.

[95] CALVINO (Italo), *La giornata di uno scrutatore*, *RR*, II, p. 60-61. « C'était une grande salle toute en longueur, on y avançait entre deux rangées de lits blancs. Les yeux, au sortir de la pénombre des escaliers, éprouvaient une sorte d'éblouissement douloureux qui n'était peut-être qu'un réflexe de défense, un refus de discerner, dans la blancheur accumulée des draps et des oreillers, la forme couleur de chair qui y affleurait ; ou peut-être était-ce une première réaction visuelle, à ce qu'on entendait, au long cri aigu, animal, qui montait sans arrêt d'un coin de la salle : « lli… lli… lli », et auquel faisait de temps à autre écho un sursaut qui tenait du rire ou de l'aboiement : « rââ ! rââ ! rââ ! » *La Journée d'un scrutateur*, Éditions du Seuil, 1997, p. 83-84.

La crise (culturelle et politique) de l'idéal communiste sur lequel Calvino avait fondé sa poétique et son style des premières années, s'inscrit dans ces pages du récit, le plus réaliste et autobiographique parmi ceux de ce genre. Effectivament, l'intérêt et la participation en première ligne aux événements politiques, culturels et sociaux laisse la place, à partir de ce moment, à une attitude plus méditative de la part de l'écrivain, qui semble préférer se mettre à l'écoute ou au regard à une certaine distance.

Ce ne sera donc plus dans la réalité extérieure que Calvino cherchera l'inspiration pour ces récits, mais c'est à l'intérieur même de l'écriture, dans l'espace du signe, qu'il dessinera les nouvelles histoires.

Chapitre III

L'aspect oral du jeu narratif (les années soixante et soixante-dix)

Après la publication de *La giornata di uno scrutatore*, en 1963, l'attention de Calvino s'oriente vers un projet de littérature totalisante, qui englobe la science, la philosophie, mais aussi la sémiologie, la cosmogonie, la linguistique, etc. Ce nouveau projet est la conséquence d'un changement au niveau de la poétique de l'écrivain, d'une disposition différente dans l'approche du réel. En effet, la crise de certaines prémisses idéologiques pousse l'écrivain à chercher de nouvelles voies d'expérimentation. La réalité devient de plus en plus difficile à interpréter (le côté historique encore présent dans le récit de *La giornata di uno scrutatore*) et la capacité d'intervention de l'écrivain est reléguée à des domaines toujours plus limités, ce qui a comme conséquence la renonciation à interpréter le réel. Du point de vue de la poétique de l'écoute, l'attention de l'écrivain tend vers l'aspect oral de la communication, entendu comme attention pour la voix qui raconte dans l'espace de l'écriture et pour l'oreille qui prête son écoute pour lire, interpréter, déchiffrer les signes verbaux. Le personnage disparaît, il reste sa voix. L'espace et le temps sont ceux de l'écriture, du langage, du signe. Ce type d'écoute correspond à la deuxième typologie selon la définition de Barthes : « J'écoute comme je lis, c'est-à-dire sur la base de certains codes ».

Les premiers récits qui se situent dans cette phase sont les récits « cosmicomiques » dans lesquels la voix qui raconte fait voyager le lecteur entre l'espace indéfini de l'univers (infiniment grand/espace extérieur) et l'espace indéfini de la cellule (infiniment petit/espace intérieur). Mais le recueil comprend aussi d'autres expériences qui concernent les mathématiques, la logique, la philosophie. Notre analyse suivra l'ordre chronologique de publication des textes et le développement de cette modalité narrative. En 1969 Calvino publie *Il castello dei destini incrociati*, un livre qui rassemble les histoires possibles de chevaliers et de dames qui cherchent à communiquer à travers les tarots. La narration se transforme en jeu complexe dans lequel le rôle de la voix dans le récit est aussi important que celle de l'oreille qui écoute. Mais c'est dans le livre suivant, *Le città invisibili*, que le

rapport entre les deux termes est défini d'une façon très claire, comme l'explicite le narrateur : « Ce qui commande le récit ce n'est pas la voix : c'est l'oreille ». Nous terminerons ce chapitre avec l'analyse du roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, publié en 1979, un texte qui confirme la tendance de l'écrivain à l'expérimentation littéraire puisqu'il va jusqu'à supposer un protagoniste qui est le lecteur même.

A) Introduction aux récits « cosmicomics »

Dans ce chapitre sont analysés tous les recueils de récits qui ont comme sujet un thème cosmogonique ou cosmologique, ou bien comme le dirait l'auteur « cosmicomici ». Cette fois le défi de Calvino porte sur la science. Gabriella Gabbi dans son article *La forma dello spazio come forma della scrittura. Un'analisi delle Cosmicomiche*, a remarqué que le mot « co-(s)mi-co-mi-co » implique ce défi entre le langage scientifique et le langage littéraire :

> Da una parte il comico, come indicazione di una scelta stilistica all'interno di una precisa tipologia letteraria […] ma anche come scelta individuale dello scrittore di un "metodo", un "tipo di rapporto col mondo" […] Dall'altra parte il "cosmico" rimanda a un'area linguistica opposta, quella della parola scientifica univoca e referenziale, solo che la decontestualizza proprio attraverso l'accostamento imprevisto e straniante […][1]

Dans l'article sur la science et la littérature de 1968[2], Calvino, qui cite Barthes, explique que la différence entre science et littérature réside dans la façon différente de considérer le langage, neutre ou transparent pour la science, tandis que pour la littérature le langage n'est jamais transparent. C'est la raison pour laquelle la littérature est plus scientifique que la science – Calvino continue à citer Barthes, – et cela parce que la littérature sait que le langage n'est jamais innocent. En ce qui concerne la date de composition des récits, les trente-et-un premiers remontent aux années 63-68, au momnet où les sciences humaines dialoguent avec les sciences dites "dures" tandis que les deux derniers sont de 1984. L'édition des *Cosmicomiche vecchie e nuove*, publiée en 1984, chez Garzanti, regroupe les récits compris dans *Le Cosmicomiche* (1965) et *Ti con zero* (1967), les nouveaux récits

[1] GABBI (Gabriella), in "La forma dello spazio come forma della scrittura. Un'analisi delle *Cosmicomiche* ", "Nuova civiltà delle macchine", Anno V, n.1 (17), 1987, p. 25. « D'un côté le comique, comme indication d'un choix stylistique à l'intérieur d'une typologie littéraire particulière […] mais aussi comme choix individuel par l'écrivain d'une « méthode », d'un « type de rapport avec le monde » […] De l'autre le « cosmique » renvoie à une aire linguistique opposée, celle du mot scientifique univoque et référentiel, mais il la place hors de son contexte habituel à travers une association imprévue […] » [Nous traduisons]

[2] CALVINO (Italo), *Due interviste su scienza e letteratura*, *Una pietra sopra*, *Saggi*, I, p. 229-230.

présents dans *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968), plus deux autres nouvelles « cosmicomiche » *Il niente e il poco*, *L'implosione*. Entre les récits de la première édition et ceux des suivantes, même si la thématique cosmogonique est toujours au centre de l'attention de l'auteur, il existe néanmoins des différences importantes soulignées d'ailleurs par l'écrivain dans les notes qui accompagnent les nouvelles publications.

Qfwfq : une voix dans l'univers

Sur la base de ces considérations, nous pouvons examiner le premier recueil des *Cosmicomiche* qui présente la structure suivante : chaque récit commence par une citation scientifique ou supposée telle, sur un sujet cosmologique, qu'une voix, la voix de Qfwfq, témoin oculaire et narrateur à la première personne de ces événements, confirme et illustre, même quand il s'agit d'affirmer des théories opposées à d'autres déjà énoncées. Cela confirme le côté comique du style. Les expressions entre guillemets, comme : « s'exclama le vieux Qfwfq », « confirma le vieux Qfwfq », « précisa Qfwfq », au début du récit, juste après la citation, concourent à souligner la vocation verbale de Qfwfq, la disposition à l'oralité, bref à être voix ou parole. Mais c'est l'auteur lui-même qui esquisse une image de ce personnage bizarre, dans le volet de la première édition du volume des *Cosmicomiche*, publié en 1965:

> Il protagonista di questo libro si chiama Qfwfq. Altro non si sa, non è nemmeno detto che sia un uomo. […] Ognuna delle sue avventure è chiusa in sé : non è nemmeno un personaggio, Qfwfq, è una voce, un punto di vista, un occhio (o un ammicco) umano proiettato sulla realtà d'un mondo che pare sempre più refrattario alla parola e all'immagine.[3]

La vocation de Qfwfq est donc déclarée : « voix, point de vue, œil (ou clin d'œil) humain projeté sur la réalité d'un monde qui apparaît de plus en plus réfractaire à la parole et à l'image ». On comprend bien que dans cette déclaration Calvino anticipe quelques-unes des prémisses des *Lezioni americane*.

Qfwfq parle, parle,… et il arrive que le discours se complique en de longues

[3] CALVINO (Italo), *Le Cosmicomiche*, "Note e notizie sui testi", *cit.*, *RR*, II, p. 1318. « Le protagoniste de ce livre s'appelle Qfwfq. On ne sait rien d'autre, il n'est même pas dit qu'il s'agisse d'un homme. […] chacune de ses aventures se referme sur elle-même : Qfwfq n'est même pas un personnage, c'est une voix, un point de vue, un regard, (ou un clin d'œil) humain projeté sur la réalité d'un monde qui semble de plus en plus réfractaire à la parole et à l'image. » [Nous traduisons]

dissertations qui sont de véritables jeux de mots et de concepts, mais toujours dans un style comique. Pour souligner la vocation à l'oralité et simuler une communication active avec les lecteurs, le narrateur utilise différentes stratégies ; par exemple il répète des questions qu'il imagine posées par les auditeurs :

> L'orbita ? Ellittica, si capisce, ellittica. […] Se non abbiamo mai provato a salirci ? E come no ? […] Ora voi mi chiederete cosa diavolo andavamo a fare sulla Luna, e io ve lo spiego.[4]

Ou encore, dans les récits, ce sont souvent les verbes qui indiquent la disposition à écouter, entendre ou à parler, raconter, expliquer. Ainsi dans le récit *Sul far del giorno* le verbe « raconter » passe de Qfwfq à d'autres personnages, avec un degré de crédibilité différent, comme dans les passages suivants :

> […] Sulle nebule, mi pare di avervelo raccontato già altre volte, si stava come chi dicesse coricati,
> […] con tutte le esagerazioni che ci dovevano essere in quei racconti dei vecchi, […]
> […] Lui su questo punto non fu mai preciso, anzi raccontò delle storie, secondo come gli venivano, e quando ci fu l'epoca in cui si formò il nikel, lui disse : – Ecco: era il nikel ! –[5]

La nécessité de communiquer vient aussi du fait que les personnages sont plongés dans le noir, l'œil est empêché de manifester ses fonctions ; le mot, alors, qui se propage dans l'espace acquiert une fonction fondamentale d'existence, de contact, comme une lumière qui s'allume :

> Cominciarono a partire uno per volta, gli zii, ognuno in una direzione diversa, verso il cielo nero, e ogni tanto, come per tenere i contatti, facevano : – O ! O ! – […] Erano appena partiti tutti e tre, ed ecco i loro : – O! O! – già si odono da punti lontanissimi, mentre avrebbero dovuto essere ancora lì a pochi passi. E si sentono anche certe loro esclamazioni che non capivamo cosa volessero dire : – Ma qui c'è il vuoto ! – Ma qui non si passa ! – […]

---

[4] CALVINO (Italo), *La distanza della luna*, *Le Cosmicomiche*, *RR*, II, p. 81-82-84. « L'orbite ? Elliptique, bien sûr, l'orbite était elliptique […] Est-ce que nous n'avons jamais essayé d'y monter ? Et comment donc ! […] Maintenant vous allez me demander ce que diable nous allions faire sur la Lune, et je m'en vais vous l'expliquer. ». *La distance de la lune*, in *Cosmicomics*, Paris, Seuil, 2001, p. 8-11.

[5] CALVINO (Italo), *Sul far del giorno*, *Le Cosmicomiche*, *cit*., p. 97-98-99. « Sur les nuées, il me semble que je l'ai déjà raconté plusieurs fois, on était comme qui dirait étendus, […] malgré toutes les exagérations qu'il devait y avoir dans ces récits des vieillards, […] Il ne fut jamais sur ce point très précis, et même il raconta des histoires, comme elles lui venaient ; et quand ce fut le temps de la formation du nickel, il dit : – Voilà : c'était du nickel […] » *Au point du jour*, in *Cosmicomics*, *cit*., p. 28-29-31.

> Stavamo scrutando questo buio attraversato da voci, quando avvenne il cambiamento.[6]

Pour comprendre l'origine de cette expérience littéraire, il est intéressant de voir la note qui accompagne la publication des quatre premiers récits (selon l'ordre donné au recueil des *Cosmicomiche* en 1965) dans la revue politico-littéraire "Il Caffé" en 1963 :

> La scienza contemporanea non ci dà più immagini da rappresentare ; il mondo che ci apre è al di là d'ogni possibile immagine. Eppure, al profano che legge libri scientifici (o scritti di divulgazione non volgare, o voci d'enciclopedia, come a me che mi appassiono di cosmogonia e cosmologia), ogni tanto una frase risveglia un'immagine. Ho provato a segnarne qualcuna, e a svilupparla in un racconto : in uno speciale tipo di racconto « comicosmico » (o « cosmicomicomico »).[7]

Selon Calvino la lecture de la science contemporaine ne donne plus d'images à représenter ; mais il arrive, parfois, qu'une phrase lui suggère une image et qu'à partir de cette image l'auteur développe le récit. La suture entre mot et image est alors réalisée. Une image est à l'origine de l'histoire, mais l'image sort de la phrase, de la lecture de la phrase. Ainsi dans la première « cosmicomica », après la citation scientifique de Sir George H. Darwin sur la proximité de la Lune et de la Terre, Qfwfq, prend la parole pour raconter ce qu'il s'était passé :

> *Una volta, secondo Sir George H. Darwin, la Luna era molto vicina alla Terra. Furono le maree che a poco a poco la spinsero lontano : le maree che lei Luna provoca nelle acque terrestri e in cui la Terra perde lentamente energia.*
>
> Lo so bene ! – *esclamò il vecchio Qfwfq*, – voi non ve ne potete ricordare ma io si. L'avevamo sempre addosso, la Luna, smisurata : quand'era il plenilunio – notti chiare come di giorno, ma d'una luce color burro –, pareva che ci schiacciasse ; quand'era lunanuova rotolava per il cielo come un nero ombrello portato dal vento ; e a lunacrescente veniva avanti a corna così basse che pareva lì lì per infilzare la cresta d'un promontorio e restarci

---

[6] *Ibid*., p. 104. « Ils commencèrent à partir l'un après l'autre, les oncles, chacun dans une direction, vers le ciel noir, et de temps en temps, comme pour garder le contact, ils faisaient : Oh ! Oh ! ». […] À peine étaient-ils partis tous les trois, que leurs « Oh !Oh ! » s'entendaient déjà depuis des endroits fort lointains, alors qu'ils auraient dû être encore à quelques pas. Et on entendait aussi leurs exclamations, dont nous ne comprenions pas ce qu'elles voulaient dire : « Mais ici c'est le vide ! »[…] Nous étions occupés à scruter cette obscurité traversée par des voix, quand advint le changement » *Ibid*., p. 38-39.

[7] CALVINO (Italo), *Le Cosmicomiche*, "Note e notizie sui testi", *RR*., II, *cit*., p. 1321. « La science contemporaine ne nous donne plus d'images à représenter ; le monde qu'elle nous ouvre est au-delà de toute image possible. Et pourtant, chez le profane qui lit des livres scientifiques […] de temps à autre une phrase éveille une image. J'ai essayé d'en noter quelques-unes, et de les développer en un récit : dans un genre particulier de récit « comicosmique » (ou « cosmicomique ») ». Traduit par Jean Paul Manganaro, in *Italo Calvino*, Les Contemporains, *cit*., p. 126.

ancorata.[8]

Calvino a consacré d'autres récits à la lune : *La nascita della luna* (1965, "Il Caffè", exclu du livre *Cosmicomiche*, fait partie de *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* avec pour titre *La luna come un fungo*), *La molle luna* (*Ti con zero*), *Le figlie della luna* (*La memoria del mondo*, *cit*.). Son modèle littéraire mais aussi stylistique est représenté par le savant italien du XVII siècle, Galileo Galilei, qui utilise le langage « comme conscience littéraire » et, parmi les choses qu'il a écrites, Calvino aime surtout les passages sur la lune et il explique pourquoi :

> […] è la prima volta che la Luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile, eppure appena la Luna compare, nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione, di levitazione : ci s'innalza in un'incantata sospensione. […] L'ideale di sguardo sul mondo che guida anche il Galileo scienziato è nutrito di cultura letteraria.[9]

Ainsi quand Calvino parle de la lune dans le premier récit des *Cosmicomiche*, *La distanza della luna*, qui représente aussi le premier récit présenté au public, le résultat est une espèce de raréfaction et de lévitation accentuée par la musicalité que la présence de la lune donne à tous ceux qui la regardent. La lune qui a été la muse inspiratrice pendant des siècles, enfermée dans son mystère et sa beauté énigmatique, peut encore suggérer des images poétiques. L'effort de Calvino tend donc à restituer par le moyen du langage la musicalité perdue que la lune évoque pour celui qui sait la regarder et l'écouter :

---

[8] CALVINO (Italo), *La distanza della luna*, *cit*., p. 81. « *Autrefois, selon sir George H. Darwin, la Lune était très proche de la Terre. Ce sont les marées qui, peu à peu, l'en éloignèrent : les marées que la Lune, précisément détermine dans les eaux terrestres, et par lesquelles la Terre perd lentement son énergie.* Je le sais bien ! – *s'exclama le vieux Qfwfq* – , vous ne pouvez pas vous rappeler, vous autres, tandis que moi je peux. Nous l'avions toujours sur le dos, la Lune, elle était énorme quand c'était la pleine Lune, – des nuits claires comme le jour, mais avec une lumière de la couleur du beurre –, on aurait dit qu'elle allait s'écraser ; et quand c'était la nouvelle Lune elle roulait à travers le ciel à la façon d'un parapluie noir emporté par le vent ; et durant sa croissance, elle avançait avec la corne tellement basse que pour un peu elle avait l'air d'être sur le point d'embrocher la crête d'un promontoire, et d'y demeurer ancrée. » *La distance de la Lune*, *cit*., p. 7.

[9] CALVINO (Italo), *Due interviste su scienza e letteratura*, *cit*., p. 232. « […] c'est la première fois que cet astre devient pour les hommes un objet réel, minutieusement décrit comme une chose tangible ; et cependant à peine apparaît-elle qu'on sent, dans le langage de Galilée, une sorte de raréfaction, de lévitation : il se produit comme un suspension enchantée. […] le regard sur le monde du Galilée scientifique est nourri de culture littéraire. ». *Entretiens sur science et littérature*, in *Défis aux labyrinthes*, I, p. 215.

> Uno speciale umore ci prendeva, in quelle notti al largo degli Scogli di Zinco ; allegro, ma un pò come sospeso, come se dentro il cranio sentissimo, al posto del cervello, un pesce, che galleggiava attratto dalla Luna. E così si navigava suonando e cantando. La moglie del capitano suonava l'arpa ; aveva braccia lunghissime, argentate in quelle notti come anguille, e ascelle oscure e misteriose come ricci marini ; e il suono dell'arpa era così dolce e acuto, dolce e acuto che quasi non si poteva sostenere, ed eravamo obbligati a lanciare lunghi gridi, non tanto per accompagnamento della musica quanto per proteggere il nostro udito.[10]

Comme le rappelle l'auteur sur la couverture de l'édition de 1984*, Cosmicomiche vecchie e nuove*, les premiers récits remontent à une époque antérieure à l'atterrissage sur la lune (1969), mais même quand les images de la lune révèlent ses côtés moins poétiques, celui qui aime la lune – explique l'écrivain – essaie d'établir un rapport plus intime :

> vuole vedere di più nella luna, vuole che la luna dica di più.[11]

La recherche de Calvino, dans ces années, s'insère dans la ligne littéraire qui commence par Dante et continue avec Galilée et Leopardi (sans oublier l'Arioste), c'est-à-dire, comme il l'explique lui-même, l'œuvre littéraire conçue comme carte du monde et du savoir, l'écriture qui est poussée par une connaissance téléologique ou encyclopédique ou spéculative, etc, … selon les cas [12]. On comprend alors l'attitude de Calvino envers la lune, source d'inspiration poétique mais aussi objet de connaissance. Avoir placé le récit *La distanza della luna*, en ouverture du recueil, représente donc l'hommage propre de l'écrivain à la lune mais aussi une déclaration de poétique, dans le sens d'une littérature « scientifico-poétique », dans le but de récupérer une tradition littéraire italienne qui semble désormais perdue.

---

[10] CALVINO (Italo), *La distanza della luna*, *Le Cosmicomiche*, *cit*., p. 86. « Nous étions dans un état d'esprit bien particulier durant ces nuits que nous passions au large des Écueils de Zinc ; un état d'esprit joyeux, mais un peu dérangé, comme si nous avions senti dans notre crâne, au lieu de la cervelle, un poisson, flottant, et attiré par la Lune. Et ainsi on naviguait en chantant, en jouant de la musique. La femme du capitaine jouait de la harpe ; elle avait de très longs bras qui étaient pendant ces nuits-là argentés comme des anguilles, et ses aisselles étaient sombres et mystérieuses comme des oursins ; et le son de la harpe était si doux et si acéré, tellement doux et acéré qu'on le supportait à peine, et nous étions obligés de lancer de grands cris, moins pour accompagner la musique que pour en protéger notre ouïe. » *La distance de la Lune*, *cit*., p. 13-14.

[11] CALVINO (Italo), "Il rapporto con la luna" ("Corriere della sera", 24.12.1967), *Una pietra sopra*, *Saggi*, I, p. 227-228. « Il veut voir *davantage* dans la lune, il veut que la lune *en dise davantage*. » *Le rapport avec la lune*, in *Défis aux labyrinthes*, *cit*., p. 211-212.

[12] CALVINO (Italo), *Due interviste su scienza e letteratura*, *cit*., p. 232-233.

Pour revenir à la poétique de l'écoute, il ne s'agit pas de l'écoute dans le sens considéré jusqu'ici, car il est évident que dans les *Cosmicomiche* le lecteur est lancé à la découverte d'un monde en devenir, dans l'espace noir des origines. Le personnage tend l'oreille cette fois vers l'écoute du signe ou des signes qu'il doit déchiffrer. Dans la définition donnée par Barthes, ce genre d'écoute correspond à la deuxième typologie :

> La seconde est un déchiffrement; ce qu'on essaye de capter par l'oreille, ce sont des signes ; ici, sans doute, l'homme commence: j'écoute comme je lis, c'est-à-dire selon certains codes.[13]

Le récit *Senza colori* est à ce propos significatif. La formation de l'atmosphère change les apparences sur la terre qui devient visible et audible. Les personnages se trouvent alors pour la première fois face à un paysage avec ses couleurs et ses vibrations. Cela donne lieu aux réflexions sur le rapport entre les possibilités sonores du monde actuel et les sonorités restées implicites dans l'univers « sans couleurs ». Le contraste entre ces deux mondes représente les deux possibilités de l'univers, dont l'un exclut l'autre ou l'un est complémentaire de l'autre.

> Ma dovetti presto rendermi conto che Ayl e io avevamo gusti differenti, se non addirittura opposti : io cercavo un mondo diverso al di là della patina scialba che imprigionava le cose, e ne spiavo ogni segno, ogni spiraglio (in verità qualcosa stava cominciando a cambiare : in certi punti l'assenza di colore pareva percorsa da barlumi cangianti) ; invece Ayl era un'abitante del silenzio che regna là dove ogni vibrazione è esclusa ; per lei tutto quel che accennava a rompere l'assoluta neutralità visiva era una stonatura stridente ; per lei dove il grigio aveva spento ogni sia pur remoto desiderio d'essere qualcos'altro che grigio, solo là cominciava la bellezza.[14]

Les deux personnages, masculin et féminin, devant ce changement révolutionnaire de la terre réagissent d'une façon complètement différente. L'œil-oreille de Qfwfq est tendu à la recherche d'un signe qui pourrait laisser une trace parmi les autres signes, le contraire de

---

[13] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit.*, p. 727. Traduit de l'talien, in *Ascolto*, "Enciclopedia Einaudi", *cit.*, p. 982.

[14] CALVINO (Italo), *Senza colori*, *Le Cosmicomiche*, *cit.*, p. 128. « Mais bien vite je dus me rendre à cette évidence que, Ayl et moi, nous n'avions pas les mêmes goûts, si même ils n'étaient exactement opposés : tandis que je cherchais un autre monde, par-delà cette patine blafarde qui tenait prisonnières les choses, et que j'en guettais le plus petit signe, ou l'ouverture la plus minime (en vérité quelque chose commençait à changer ; en certains points l'absence de couleurs semblait parcourue de lueurs changeantes), Ayl, au contraire, était l'habitante heureuse de ce silence qui règne là d'où est exclue toute vibration ; pour elle, tout ce qui si peu que ce fût venait rompre une neutralité visuelle absolue, était une fausse note stridente ; pour elle, la beauté commençait là où le gris avait tué en lui-même toute velléité d'être quelque chose d'autre que du gris. ». *Sans les couleurs*, in *Cosmicomics*, *cit.*, p. 68-69.

l'attitude de Ayl, personnage féminin, habitant du silence, qui choisit de vivre là où domine le gris des choses sans vibrations. Cependant, quand Qfwfq s'aperçoit que sa voix est devenue audible comme tous les autres bruits, il doit se rendre à l'évidence des faits : quand la fonction de l'écoute – et celle des autres sens – devient possible, la capacité de percevoir et donc de déchiffrer le monde est déjà compromise par l'enchevêtrement sonore qui éclate soudain dans l'espace. Ainsi dans le texte, la voix, Qfwfq se propage dans l'espace vers Ayl, mais les vagues et les autres bruits grondent encore plus fort, à tel point que Qfwfq doit se boucher les oreilles.

> […] e mi protendevo da questa riva gridando : – Ayl ! Ayl ! – e la mia voce, il suono, proprio il suono della mia voce, si propagava forte come mai l'avevo immaginato, e le onde rumoreggiavano più forte della mia voce. Insomma non ci si capiva più niente di niente. Mi portai le mani alle orecchie assordate […][15]

La découverte du monde avec ses couleurs, ses sons, ses odeurs, ses merveilles exclut définitivement l'autre monde, fait du silence et de la grisaille, un monde dont Qfwfq comprend la véritable fascination seulement quand tout, autour de lui, a désormais pris sa forme définitive. Certes, pour la composition de ces récits, Calvino a eu l'opportunité d'interroger son frère, géologue, avec lequel il parlait souvent de la profondeur de la terre, avec ses stratifications et ses bruits et dont, évidemment, l'écrivain sentait toute la fascination. Cet intérêt pour le monde intérieur de la terre est manifesté par la présence de ce sujet dans d'autres récits, *Il cielo di pietra* et son équivalent *L'altra Euridice*, dans lesquels apparaît aussi le thème du chant (mais nous reviendrons sur ce point au moment opportun).

Dans certains récits du recueil des *Cosmicomiche*, l'espace qui se dessine avec ses signes, dans l'imaginaire réel et fictionnel de Qfwfq, ressemble de plus en plus à l'espace que l'écriture avec ses signes remplit sur la page blanche. La complémentarité entre le monde et le langage comme signes, présente déjà dans d'autres œuvres de Calvino, se trouve confirmée dans les études de la linguistique et de la sémiologie des années soixante. On citera deux récits, *Un segno nello spazio* et *Gli anni-luce*, dans lesquels les signes

[15] *Ibid*., p. 130-131. « […] et moi je me tenais sur cette côte en criant : « Ayl ! Ayl ! », et ma voix, le son, précisément le son de ma voix, se propageait, très fort, comme jamais je ne l'avais imaginé possible, et les vagues faisaient un bruit qui cependant couvrait ma voix. En somme : on ne comprenait plus rien à rien. Je portais mes mains à mes oreilles assourdies […] ». *Ibid*., p. 72.

remplissent l'univers et le monde, au point qu'il devient impossible de distinguer un signe de l'autre, et le signe de l'espace.

> Andavo avanti a cercare, e nello spazio s'infittivano i segni, da tutti i mondi chiunque ne avesse la possibilità non mancava ormai di marcare la sua traccia nello spazio in qualche modo […] tanto che mondo e spazio parevano uno lo specchio dell'altro, l'uno e l'altro minutamente istoriati di geroglifici e ideogrammi, ognuno dei quali poteva essere un segno e non esserlo […] la gamba male inchiostrata della lettera R che in una copia d'un giornale della sera s'incontrava con una scoria filamentosa della carta, una tra le ottocentomila scrostature di un muro incatramato in un'intercapedine dei docks di Melbourne, la curva d'una statistica, una frenata sull'asfalto, un cromosoma…[16]

Qfwfq essaie de lire le monde qui l'entoure, son oreille est tendue à l'écoute des signes qu'il rencontre dans sa recherche, comme le lecteur qui avance dans l'espace de l'écriture. L'opération de recherche et de déchiffrage des signes effectuée par l'écouteur-lecteur vise à faire sortir les signes de leur apparence ambiguë, de façon que le message soit explicité. Mais cette opération ne peut avoir lieu que sur la page, espace privilégié du signe, où ce qui est marqué laisse une trace définitive. Calvino dans ces récits analyse les difficultés de l'écrivain toujours à la recherche de la vérité cachée derrière les signes verbaux.

> Quelle che potevano essere pure considerate linee rette unidimensionali erano simili in effetti a righe di scrittura corsiva tracciate su una pagina bianca da una penna che sposta parole e pezzi di frase da una riga all'altra con inserimenti e rimandi nella fretta di finire un'esposizione condotta attraverso approssimazioni successive e sempre insoddisfacenti, e così ci inseguivamo, io e il Tenente Fenimore, nascondendoci dietro gli occhielli delle "l", specie le "l" della parola "parallele", […] Mentre naturalmente le stesse righe anziché successioni di lettere e di parole possono benissimo essere srotolate nel loro filo nero e tese in linee rette continue parallele che non significano altro che se stesse nel loro continuo scorrere senza incontrarsi mai così come non ci incontriamo mai nella nostra continua caduta

[16] CALVINO (Italo), *Un segno nello spazio*, *Le Cosmicomiche*, *cit*., p. 116-117. « J'avançais en cherchant, et dans l'espace s'accumulaient les signes, depuis tous les mondes possibles, quiconque en avait la possibilité ne manquait pas désormais de marquer sa trace dans l'espace d'une manière ou d'une autre, […] si bien que le monde et l'espace semblaient être le miroir l'un de l'autre, l'un et l'autre minutieusement historiés de hiéroglyphes et d'idéogrammes, et chacun d'eux pouvait aussi bien être ou ne pas être un signe ; […] le jambage mal encré de la lettre R qui, dans un exemplaire d'un journal du soir, se rencontrait avec une paille filamenteuse du papier, une éraflure entre huit cent mille sur le mur goudronné dans l'intervalle entre deux docks de Melbourne, la courbe d'une statistique, un coup de frein sur l'asphalte, un chromosome… ». *Un signe dans l'espace*, in *Cosmicomics*, *cit*., p. 54-55.

io, Ursula H'x, il Tenente Fenimore, tutti gli altri.[17]

Cela dit, la marge de risque qu'affronte celui qui écrit est évidente, car une fois que le signe ou message est marqué sur la page blanche – l'espace de l'écriture – , il devient lisible et audible à tout lecteur. Calvino, nous le rappelons, sentait très fortement la responsabilité de son travail d'écrivain et, dans son œuvre, on trouve avec fréquence des références à la problématique de la communication dans la société actuelle. La complexité de la réalité contemporaine avec ses moyens technologiques de diffusion des informations permet l'acquisition des notions les plus variées, mais en même temps détourne l'homme de la véritable connaissance. Sur ce point, nous citons le passage suivant extrait du récit, *Quanto scommettiamo*, dans lequel encore une fois l'écrivain joue sur la complémentarité entre l'image de l'espace en formation et l'espace de l'écriture :

> E sbandiera le pagine del quotidiano, bianche e nere come lo spazio quando s'andavano formando le galassie, e gremite – come allora lo spazio – di corpuscoli isolati, circondati di vuoto, privi in sé di destinazione e di senso. 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,

[17] CALVINO (Italo), *La forma dello spazio*, *Le Cosmicomiche, cit.*, p. 191-192. « Ce qu'on pouvait considérer comme des lignes droites à une seule dimension était en réalité plutôt semblable à des lignes d'écriture cursive, tracées sur une page blanche, par une plume qui déplace les mots et les morceaux des phrases, passe d'une ligne sur l'autre avec des insertions et des renvois ajoutés, dans la hâte d'en finir avec une exposition conduite au travers d'approximations successives et toujours insatisfaisantes ; et c'est ainsi que nous nous poursuivions, le lieutenant Fenimore et moi-même, en nous dissimulant derrière les boucles des « l », et plus spécialement des « l » de « parallèles », […] Tandis que naturellement les mêmes lignes, plutôt que successions de lettres et de mots, peuvent être tout aussi bien déroulées suivant leur fil noir et tendues en lignes droites continues parallèles qui ne signifient rien d'autre qu'elles-mêmes dans leur écoulement, sans se rencontrer jamais, de la même façon que nous ne nous rencontrons jamais dans notre chute continuelle, Ursula H'x, le lieutenant Fenimore, moi-même, tous les autres. ». *La forme de l'espace*, in *Cosmicomics*, *cit.*, p. 152-153.

> che circonda schiaccia ogni ragionamento.[18]

Pour Calvino le système de la communication verbale (surtout écrite) doit tenir nécessairement compte de son destinataire, le lecteur implicite, dont la fonction n'est pas celle d'un récepteur passif, mais –oserait-on dire – d'un co-auteur qui réfléchit, interprète, raisonne sur la page écrite.

Dans le dernier récit du recueil, *La spirale*, Calvino insiste sur la recherche du signe, sur l'importance de savoir reconnaître les informations essentielles à travers l'application des sens – voir, sentir, toucher et entendre (la voix).

> Vale a dire : avevo cominciato a riconoscere, a isolare, i segni di una da quelli delle altre, anzi li aspettavo, questi segni che avevo cominciato a riconoscere, li cercavo, anzi rispondevo a questi segni che aspettavo con altri segni che facevo io, anzi ero io a provocarli, […] non le informazioni superficiali e generiche che si hanno adesso a vedere e a odorare e a toccare e a sentire la voce, ma informazioni dell'essenziale, sulle quali poi potevo lavorare lungamente d'immaginazione.[19]

Ce texte se présente divisé en trois parties (c'est le plus long du recueil). La voix qui raconte est toujours celle de Qfwfq, mais cette fois il se présente sous la forme d'une coquille attachée à la roche, capable de percevoir le monde qui l'entoure, la présence des « autres » par les informations interceptées à travers l'eau. Le deuxième texte, entre parenthèses et en italique, nous ramène au présent. Qfwfq-coquille regarde le monde au-dessus de la roche comme il est devenu après cinq-cent millions d'années. Le voyage de Qfwfq dans l'espace de l'univers est arrivé à sa dernière étape. Après cinq-cent millions

---

[18] CALVINO (Italo), *Quanto scommettiamo*, *Cosmicomiche*, *cit.*, p. 162-163. « Et il déploie les pages des quotidiens, blanches et noires comme était l'espace du temps que les galaxies étaient en voie de formation, et remplies – comme alors était l'espace – des corpuscules isolés, entourés de vide, privés par eux-mêmes de sens. Et moi je pense comme il était beau, alors, à travers tout ce vide, de tracer des droites et des paraboles et de localiser le point exact, l'intersection d'espace et de temps où devait survenir l'événement, incontestable, avec tout le relief de son éclat ; tandis qu'à présent les événements tombent sans interruption, comme une coulée de ciment, colonne sur colonne, tous encastrés l'un dans l'autre, séparés les uns des autres par des titres noirs et incongrus, lisibles à volonté mais intrinsèquement illisibles, une pâtée d'événements sans formes et sans directions, qui assiège, submerge, fait trébucher tout raisonnement. ». *Combien parions-nous ?*, in *Cosmicomics*, *cit.*, p. 14-15.

[19] CALVINO (Italo), *La spirale*, *Le Cosmicomiche*, *cit.*, p. 211. « Ce qui veut dire que j'avais commencé à isoler, à reconnaître les signes de l'une parmi ceux de toutes les autres, et que même je les attendais, ces signes que j'avais commencé à reconnaître […] non pas les informations superficielles et génériques que l'on a maintenant en voyant, en touchant, en écoutant la voix, mais des informations sur l'essentiel, informations sur lesquelles ensuite je pouvais faire travailler longuement mon imagination. ». *La spirale*, in *Cosmicomics*, *cit.*, p. 177-178.

d'années, Qfwfq-coquille, regarde autour de lui et que cherche-t-il encore dans l'univers ?

> *Mi guardo intorno e chi cerco ? È sempre lei che io cerco innamorato da cinquecento milioni di anni e vedo sulla spiaggia una bagnante olandese cui un bagnino olandese con la catenella d'oro mostra per spaventarla lo sciame d'api in cielo, e la riconosco, è lei, la riconosco dal modo inconfondibile di sollevare la spalla fin quasi a toccarsi una guancia [...] o nell'ape regina che vola in testa allo sciame per lo slancio inflessibile con cui avanza, o nella donna di carta ritagliata e incollata sul parabrezza di plastica del motofurgoncino dei gelati, in costume da bagno uguale a quello della bagnante sulla spiaggia la quale ascolta da una radiolina a transistor una voce di donna che canta, la stessa voce che sente dalla sua radio il camionista dell'enciclopedia, e anche la stessa che io ormai sono sicuro di aver sentito per cinquecento milioni d'anni, è certamente lei quella che sento cantare e di cui cerco un'immagine e non vedo altro che gabbiani planare sulla superficie del mare* […][20]

La possibilité qu'a eue le monde de continuer à exister a été possible seulement par la continuité des espèces vivantes. Qfwfq est le témoin de cette évolution et il comprend que même en considérant le monde dans ce laps de temps, au fond rien ne semble avoir vraiment changé car les informations que chaque être reçoit sont toujours les mêmes. Mais le message le plus important de cette citation est la déclaration d'amour que l'écrivain, derrière la voix de Qfwfq, exprime sur le sens ultime de sa recherche : la recherche de l'autre est finalement la véritable finalité de chaque être vivant, garantie de la continuité de la vie dans un cycle de vie et de mort qui implique évidemment aussi la discontinuité. Avec ces déclarations, Calvino, anticipe quelques-uns des sujets principaux de la série des récits sur les phases de la reproduction au niveau unicellulaire (« mitosi, meiosi, morte ») de *Ti con zero*.

---

[20] CALVINO (Italo), *Ibid*., p. 215-216. « *Je regarde autour de moi et qu'est-ce que je cherche ? c'est toujours elle que je cherche amoureux depuis cinquante millions d'années et je vois sur la plage une baigneuse hollandaise à qui un maître baigneur avec une gourmette en or montre pour lui faire peur l'essaim d'abeilles dans le ciel, et je la reconnais, c'est elle, je la reconnais à sa façon sans pareille de lever l'épaule au point de se toucher la joue avec, […] ou chez la reine des abeilles qui vole en tête de d'essaim pour l'élan inflexible avec lequel elle avance, ou chez la femme de papier découpée et collée sur la pare-brise de plastique de la moto-fourgonnette du marchand de glaces, dans un costume de bain pareil à celui de la baigneuse sur la plage, laquelle à présent écoute à son petit poste de radio à transistor une voix de femme qui chante, la même voix qu'entend à sa radio le camionneur de l'encyclopédie, et aussi la même que pour ma part désormais je suis certain d'avoir entendue cinquante millions d'années durant, c'est certainement elle que j'entends chanter et dont je cherche autour de moi une image et je ne vois rien d'autre que des mouettes planer au-dessus de la surface de la mer […]* ». *Ibid.*, p. 183-184.

Ti con zero

À deux ans de distance de la publication des *Cosmicomiche*, apparaissent les récits de *Ti con zero*, regroupés pour la première fois dans le volume "Supercorallo" de l'édition Einaudi, le 28 octobre 1967. Sur le rabat de couverture, nous pouvons reconnaître les aspects principaux liés à la poétique de l'écoute de ces années : d'un côté, la nature verbale de Qfwfq, son langage particulier et, de l'autre, la disposition, que doit avoir le lecteur, à écouter les histoires de ce personnage bizarre.

> I lettori delle storie di Qfwfq ritroveranno qui – nella prima parte del libro – il proteiforme personaggio, pronto a testimoniare *de visu* la genesi dei corpi celesti, di strutture geologiche e di forme biologiche ; ma un più fitto gioco di rimandi tra ere pre-umane e presenza dell'oggi sembra caratterizzare la nuova serie. […] Arrivati a questo punto, a Qfwfq non resta che cimentarsi in un suo *De rerum natura*, in una specie di poema sulla vita e la morte a livello cellulare, cioè prestare la sua voce un pò chioccia e gracchiante all'antenato comune di tutti gli esseri viventi, al protozoo che sopravvive in tutti noi : nella seconda parte del libro infatti ascoltiamo un Lucrezio-Qfwfq che sfoglia i trattati di genetica e di biochimica e li traduce nel suo "sottolinguaggio" inteso a smorzare il più possibile ogni magniloquenza cosmica, ogni commozione panica. […] La terza parte del libro propone un tipo molto diverso di progressione narrativa – e di linguaggio –, basato essenzialmente su un processo logico.[21]

Calvino explique aussi la nécessité de diviser le livre en trois parties, car le recueil comprend trois genres différents de récits, liés à différentes expériences et aussi à

[21] CALVINO (Italo), *Ti con zero*, "Note e notizie sui testi", *RR*, *cit*., p. 1345-1346. « Les lecteurs des histoires de Qfwfq retrouveront ici – dans la première partie du livre – le personnage protéiforme, prêt à témoigner *de visu* de la genèse des corps célestes, des structures géologiques et des formes biologiques ; mais un jeu plus enfoncé de renvoi entre les ères pré-humaines et la présence de nos jours semble caractériser la nouvelle série. […]Arrivé à ce point, il ne reste à Qfwfq qu'à se résoudre à un *De rerum natura* à lui, à une espèce de poème sur la vie et sur la mort au niveau cellulaire, c'est-à-dire à prêter sa voix un peu éraillée et croassante à l'ancêtre commun de tous les êtres vivants, au protozoaire qui survit en chacun de nous : dans la deuxième partie du livre, en effet, nous écoutons un Lucrèce-Qfwfq qui feuillette les traités de génétique et de biochimie et les traduit en un « sous langage » qui tend à atténuer le plus possible toute grandiloquence cosmique, toute émotion panique. […] la troisième partie du livre propose un type très différent de progression narrative – et de langage –, basé essentiellement sur un processus logique. » [Nous traduisons]

différents langages. L'écrivain poursuit donc une recherche constante, jamais satisfaisante ni définitive qui dérive de sa vision particulière du monde et aussi du rapport entre l'homme et la réalité, comme il l'a expliqué lui-même à l'occasion d'une interview 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 fatto. 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.[22]

Toute la philosophie de Calvino peut être résumée dans cette idée centrale que le monde existe malgré l'homme. Si Calvino croit à une réalité et à un rapport entre l'homme et les signes utilisés pour la représenter, néanmoins il affirme qu'il s'agit d'un rapport toujours partiel, et cela en raison de la présence casuelle et provisoire de l'homme dans le monde.

Pour en revenir à *Ti con zero*, la structure est la même que celle du recueil précédent : chaque histoire est introduite par une citation supposée scientifique que la voix de Qfwfq développe sur la base de son témoignage, en utilisant un langage qui contraste avec celui de l'avant-propos. Comme dans le livre des *Cosmicomiche*, ce livre aussi commence par un récit sur la lune, *La molle luna*. Mais le lecteur se rend compte que l'expérience de Qfwfq tend à se rapprocher d'un espace et d'un temps lié au monde actuel, par exemple, dans le récit cité, la Madison Avenue :

> La vedevo avvicinarsi come stesse per prendere d'infilata i grattacieli della Madison Avenue (parlo di quella d'allora, incomparabile con la Madison Avenue di adesso), in quel corridoio di cielo notturno clonato di luce al di là della linea segmentata dei cornicioni ; e dilatarsi

[22] SANTSCHI (Madeleine), "Italo Calvino. Je ne suis pas satisfait de la littérature actuelle en Italie", "Gazette de Lausanne", 127, 3-4 juin de 1967, p. 30. IN "Note e notizie sui testi", *cit*., p.1347. « Je ne suis pas de ceux qui croient qu'il existe seulement le langage, ou seulement la pensée humaine. (Il y en a même parmi ceux qui passent pour "réalistes"). Je crois qu'il existe une réalité et qu'il y a un rapport (fût-il toujours partiel) entre la réalité et les signes avec lesquels nous la représentons. La raison de mon inquiétude stylistique, de mon insatisfaction par rapport à mes développement, dérive justement de cela. Je crois que le monde existe indépendamment de l'homme : le monde existait avant l'homme et il existera après, et l'homme est seulement une occasion que le monde a pour organiser certaines informations sur lui-même. » [Nous traduisons]

> imponendo su questo nostro paesaggio familiare non solo la luce d'un colore sconveniente, ma il suo volume, il suo peso, la sua incongrua sostanza.[23]

L'hypothèse soutenue dans la citation que les continents terrestres sont issus des fragments de la lune tombés sur la terre, donne lieu au développement narratif qui joue sur le contraste entre le matériau originaire de la terre – « de plastique, ciment, tôle, verre, émail, pégamoïde » – et la substance de la lune – « la déjection lunaire, chlorophylle pourrie, de sucs gastriques, de rosée, de graisses azotées, de crème, de larmes » – qui tombe sur la terre pour la découvrir. Pour représenter l'attraction de la lune par la force de gravité terrestre et l'attraction des deux corps, la lune et la terre, qui en découle, l'écrivain recourt à une succession d'images acoustiques et visuelles.

> Ma proprio nello stesso momento una vibrazione partì dalla Terra, un tintinnio : e attraverso il cielo in direzione opposta alle falde di secrezione planetaria che calavano si levò un volo minutissimo di frammenti solidi, le scaglie della corazza terrestre che andavano in briciole : vetri infrangibili e lamiere d'acciaio e rivestimenti di materiale coibente, aspirati dall'attrazione delle Luna come in un vortice di sabbia.[24]

Qfwfq tend l'oreille à ces bruits, que le langage cherche à traduire en mots, dans ce cas « un tintement », mais quand la similitude avec des sons réels est impossible, le narrateur recourt au langage des bandes dessinées. Ainsi dans le texte, quelques lignes après, l'écrivain utilise le son onomatopéique « splash » :

> Fu allora che udimmo il primo schiocco di meteorite lunare che cadeva sulla Terra : uno «splash ! » fortissimo, un frastuono assordante e nello stesso tempo disgustosamente molle, che non restò isolato ma fu seguito da una serie come di spiaccichii esplosivi, di frustate caramellose che stavano cadendo da tutte le parti.[25]

---

[23] CALVINO (Italo), *La molle luna*, *Ti con zero*, *RR,* II, p. 228. « Je la voyais s'approcher comme pour prendre en enfilade les gratte-ciel de Madison Avenue (je parle de celle d'alors, à laquelle on ne peut comparer la Madison Avenue d'à présent), dans ce couloir de ciel nocturne, auréolé de lumière au-delà de la ligne brisée des corniches ; et se dilater, imposant à notre paysage familier non seulement sa lumière, d'une couleur inconvenante, mais son volume, son poids, sa substance incongrue. ». *La lune molle*, in *Temps zéro*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p.10.

[24] *Ibid*., p. 233. « Mais juste au même moment, une vibration partit de la Terre, un tintement : et à travers le ciel, dans la direction opposée aux flocons de sécrétion planétaire qui tombaient, s'éleva un vol tout menu de fragments solides, les écailles du revêtement terrestre qui partaient en miettes : vitres incassables et tôles d'acier et revêtements de matériel isolant, aspirés par l'attraction de la Lune comme dans un tourbillon de grains de sable. ». *Ibid*., p. 15-16.

[25] *Ibid*. « Ce fut alors que nous entendîmes le premier claquement des météorites lunaires qui tombaient sur la Terre : un « splash !» très fort, un fracas assourdissant et dans le même temps dégoûtamment mou, qui ne resta pas isolé mais fut suivi par une série comme d'écrasements explosifs, des coups de fouet caramélisés qui étaient en train de tomber de tous les côtés. » *Ibid*.

En effet, à plusieurs occasions, l'écrivain a expliqué l'importance que la lecture des livres illustrés pour enfants a eue dans son approche de la création. Ce style, très particulier, devient le genre littéraire privilégié et le modèle de référence, dans le deuxième récit de *Ti con zero*, *L'origine degli uccelli*. Au début du récit, comme d'habitude, Qfwfq commence à raconter et à développer, sur la base de sa propre expérience, le contenu de la citation scientifique, dans ce cas, l'origine des oiseaux, qui est supposée postérieure à celle des autres espèces d'animaux. Pour donner l'idée au lecteur de cette présence inattendue et extraordinaire, Qfwfq-narrateur rappelle le chant qu'il avait entendu le jour où pour la première fois cet animal faisait son apparition. La surprise de ce chant étrange est bientôt accompagnée par la vision de l'oiseau dont le narrateur met en évidence chaque détail pour le représenter visuellement.

> Invece una mattina, sento un canto, da fuori, che non avevo mai sentito. O meglio (dato che il canto non si sapeva ancora cosa fosse) : sento fare un verso che nessuno aveva fatto mai. Vedo un animale sconosciuto che cantava su di un ramo. Aveva ali zampe coda unghie speroni penne piume pinne aculei becco denti gozzo corna cresta barbigli e una stella in fronte. Era un uccello ; voi l'avevate capito ; io no ; non se n'erano mai visti. Cantò : «Koaxpf… Koaxpf… Koaaaccch…», sbatté le ali striate di colori cangianti, s'alzò a volo, tornò a posarsi più in là, riprese il canto.
> Adesso queste storie si raccontano meglio con dei fumetti che con un racconto di frasi una dopo l'altra.[26]

La description verbale de Qfwfq, telle que le lecteur la lit sur la page, est d'une efficacité extraordinaire. Et c'est après l'apparition de cet étrange oiseau que le narrateur suggère l'idée de raconter l'histoire comme dans une bande dessinée, genre littéraire qui a l'avantage d'unir au mot l'image représentée. Le récit alors prend cette forme particulière qui suggère, par le moyen de l'écriture, les images et les mots propres aux illustrations de la B.D. La supériorité de l'écriture comme moyen d'expression et de suggestion des images (visuelles, sonores, etc.) est confirmée par la capacité qu'a le langage de déclencher

[26] CALVINO (Italo), *L'origine degli ucccelli*, *Ti con zero*, *cit.*, p. 236-237. « Or, un matin, j'entendis un chant, venant de dehors, que je n'avais jamais entendu. Ou mieux (étant donné qu'on ne savait pas encore ce qu'était un chant) : j'entends pousser un cri que jamais personne n'avait poussé. Je me penche. Je vois un animal inconnu qui chantait sur une branche. Il avait des ailes des pattes une queue des ongles des ergots des pennes des plumes des nageoires des dards un bec des dents un jabot une corne une crête des barbillons et une étoile au front. C'était un oiseau ; vous l'avez déjà compris, vous autres, ; mois, pas ; on n'en avait jamais vu. Il chanta : « Koaxpf… Koaxpf… Koaaaccch… », il battit des ailes, qu'il avait striées de couleurs changeantes, s'éleva en volant, alla se poser un peu plus loin, recommença à chanter. À présent, ce genre d'histoire se raconte mieux en bande dessinée que par un récit fait de phrases l'une après l'autre. *». L'origine des oiseaux*, in *Temps zéro*, *cit.,* p. 19-20.

l'imagination du lecteur, même en lui laissant un espace de liberté.

> Ogni figurina avrà la sua nuvoletta con le parole che dice, o con i rumori che fa, ma non c'è bisogno che leggiate lettera per lettera tutto quello che c'è scritto, basta che ne abbiate un'idea generale a seconda di come vi dirò.[27]

Le plaisir de raconter une histoire comme une bande dessinée représente un élément important pour comprendre la logique littéraire suivie pour la construction de ces récits, comme l'explique l'auteur lui-même sur la couverture du livre :

> "Le Cosmicomiche", così Calvino presentava i primi pezzi della serie, hanno dietro di sé soprattutto Leopardi, i comics di Popeye (Braccio di Ferro), Samuel Beckett , Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pittura di Matta e in certi casi Landolfi, Emmanuel Kant, Borges, le incisioni di Grandville.[28]

Quelques années plus tard, après la publication de *Il castello dei destini incrociati* (1973), Calvino avait pensé réaliser un livre avec les morceaux d'illustrations d'une bande dessinée, en suivant le système utilisé avec les tarots. *Il motel dei destini incrociati* – Calvino avait déjà un titre pour ce texte – n'a jamais abouti et est resté au stade de projet.

Pour revenir au récit de *Ti con zero*, les signes de l'écriture créent les signes graphiques de la bande dessinée, les illustrations et les gravures, mais sans l'élément acoustique mis en évidence dans le texte, le message reste inachevé.

> Attraversai contrade sconosciute. Più volte mi credetti perso (nel fumetto, basta rappresentarlo una volta) ma sentivo un « Koaxpf » e alzando gli occhi vedevo l'uccello fermo su una pianta, come se m'aspettasse.[29]

L'écriture cherche à reproduire la réalité par le moyen des signes alphabétiques ou à créer une réalité complémentaire avec le même processus, mais entre le mot et l'image créée par

---

[27] *Ibid*., p. 237. « Chaque figure aura sa bulle, avec les mots qu'elle prononce, et avec les bruits qu'elle fait, mais il n'est pas nécessaire que vous lisiez lettre par lettre tout ce qui est écrit, il suffit que vous en ayez une idée générale, selon ce que je vous dirai. » *Ibid*., p. 20.

[28] CALVINO (Italo), *Le Cosmicomiche*. "Note e notizie sui testi", *cit*., p. 1322. « *Les Cosmicomics*, ainsi Calvino présentait les premiers morceaux de la série, ont en arrière-fond surtout Leopardi, les *comics* de Popeye ("Bras de fer"), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la peinture de Matta et dans certains cas Landolfi, Emmanuel Kant, Borges, les gravures de Grandville. » [Nous traduisons, mais il existe une traduction partielle de Jean-Paul Manganaro in *Italo Calvino*, *cit*., p. 126.]

[29] CALVINO (Italo), *L'origine degli uccelli, cit*., p. 239. « Je traversai des régions inconnues. Plusieurs fois, je crus que je m'étais perdu (de tout cela, une seule représentation suffit) mais j'entendais un « Koaxpf… » et en levant les yeux je voyais l'oiseau arrêté sur une plante, on aurait dit qu'il m'attendait. ». *L'origine des oiseaux, cit.*, p. 22.

le langage, il reste toujours un espace que l'imagination de chaque lecteur doit combler. Le langage peut alors suggérer l'image, mais c'est l'acte de la lecture qui doit la rendre possible.

> Qui potete immaginarvi una serie di strisce avventurose : *Qfwfq e Or in fuga attraversano il Continente degli Uccelli*. Allarmi, inseguimenti, pericoli : lascio fare a voi. Per raccontare dovrei in qualche modo descrivere com'era Or : e non posso farlo.[30]

Comme l'explique le critique italien Cesare Segre « la pluralité de signifiances renfermée dans le texte est une réponse à l'incapacité du langage de tout dire, au moins explicitement, de saisir avec le mot chaque secret » [31].

Dans le récit suivant, *I cristalli* (écrit entre le 4 et le 11/02/1967), Calvino revient à la thématique de la substance de la terre. En ce cas il développe l'hypothèse que si les substances qui couvraient le globe terrestre avaient eu plus de temps pour se refroidir, le monde serait un cristal, un monde-topaze qui aurait pu surgir à la place du monde actuel. Ce n'est que par la coïncidence de différents facteurs que la terre a pris une telle apparence, ce qui donne naissance à une réflexion entre ce monde possible et le monde tel qu'il est. Le contraste entre un monde dominé par la complexité d'images et de sons différents et un monde caractérisé par l'uniformité des formes, des couleurs et des sons représente une thématique constante qui, dans la fiction narrative, est portée par les deux personnages : le personnage masculin (Qfwfq) et son complément féminin (Vug *pour I cristalli* , Org-Onir-Ornit-Or dans *L'origine degli uccelli* , Ayl dans *Senza colori* etc.). Ainsi, dans le texte cité :

> Io m'arrabbiavo. Più bello o meno bello, potevamo discutere all'infinito. Ma il solo fatto sicuro era che la Terra stava andando incontro alle preferenze di Vug. Il mondo di Vug erano le fessure, le crepe dove la lava sale sciogliendo la roccia e mescolando i minerali in concrezioni imprevedibili. A vederla carezzare pareti di granito, io rimpiangevo quanto in quella roccia s'era perso dell'esattezza dei feldspati, delle miche, dei quarzi. Vug sembrava compiacersi solo di come minutamente variegata si presentava la faccia del mondo. Per me valeva solo ciò che era accrescimento omogeneo, inscindibilità, quiete raggiunta, per lei solo

---

[30] *Ibid*., p. 242. « Ici, vous pouvez imaginer une série passionnante : *Qfwfq et Or en fuite à travers le Continent des Oiseaux*. Alarmes, poursuites, dangers : je vous laisse faire. Pour raconter la chose, je devrais d'une manière ou d'une autre décrire Or et je ne peux pas le faire. ». *Ibid*., p. 25-26.

[31] SEGRE (Cesare), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 167.

> ciò che era separazione e mescolanza, l'una cosa o l'altra.[32]

Dans un monde dominé par la discontinuité, l'irrégularité, comme il se présente à l'œil attentif de Qfwfq, la seule possibilité de vivre est de croire que toutes ces apparences font partie d'une structure régulière plus vaste qui les renferme, un hyper-cristal qui contient les cristaux et les non-cristaux (255-256). Cette idée n'est qu'une fausse conviction et Qfwfq le sait bien, la réalité confirme que le monde est un cristal corrodé, taché, mélangé et dans cette image d'impureté tout est compris, même la musique. Il est intéressant de remarquer dans ce passage final du récit la citation d'un musicien à la mode dans les années soixante, Thelonius Monk.

> Tutto viene dal cristallo, – dico, – anche la musica che sentiamo –. Ma so bene che quello del transistor è un cristallo lacunoso, inquinato, attraversato da impurità, da strappi nella maglia degli atomi. […] Dal transistor viene un suono di saxofono. Il cristallo che è riuscito a essere il mondo, a rendere il mondo trasparente a se stesso, a rifrangerlo in infinite immagini spettrali, non è il mio : è un cristallo corroso, macchiato, mescolato. La vittoria dei cristalli (e di Vug) è stata la stessa cosa della loro sconfitta (e della mia). Ora aspetto che finisca il disco di Thelonious Monk e glielo dico.[33]

Dans ces années-là, Thelonius Monk était un représentant "mythique" de ce genre musical et, certes, l'avoir cité dans le texte représente un hommage de l'écrivain. Mais ce qui est important dans cette citation est la référence de Calvino au transistor, l'unité de base des appareils électroniques, un cristal de silice qui est rempli d'impuretés et de lacunes. La musique que Qfwfq écoute vient donc d'un cristal « drogué », terme utilisé chez les scientifiques. L'analyse de Calvino vise donc finalement à montrer que la discontinuité qui caractérise le monde participe de la même substance terrestre, la continuité : l'un ne peut

---

[32] CALVINO (Italo), *I cristalli*, *Ti con zero*, *cit*., p. 254-255. « Moi, j'enrageais. Plus beau, moins beau, nous pouvions en discuter à l'infini. Mais le seul fait certain était que la Terre allait dans le sens des préférences de Vug. Le monde de Vug, c'étaient les fentes, les crevasses où la lave monte, défaisant la roche et mélangeant les minéraux en concrétions imprévisibles. En la regardant caresser des parois de granit, moi je regrettais tout ce qui dans cette roche s'était perdu de l'exactitude des feldspaths, des micas, des quartz. Vug semblait se féliciter de la grande variété dans l'infiniment petit que présentait la face du monde. Pour moi, ne valait que ce qui était accroissement homogène, indivisibilité, repos trouvé ; pour elle, ce qui était séparation ou mélange, l'un ou l'autre ou les deux ensemble. » *Les cristaux*, *Temps zéro*, *cit*., p. 40.

[33] *Ibid*., p. 256. « – Tout vient du cristal, dis-je, même la musique que nous entendons. Mais je sais bien que celui-là, du transistor, est un cristal lacunaire, souillé, traversé d'impuretés, de déchirures dans la maille des atomes. […] Le transistor diffuse un solo de saxophone. Le cristal qui a réussi à être le monde, à rendre le monde transparent à lui-même, à le refléter en une infinité d'images spectacles, n'est pas le mien : c'est un cristal corrompu, taché, mêlé. La victoire des cristaux (et de Vug) a été en même temps leur défaite (et la mienne). Maintenant, j'attends que le disque de Thelonius Monk soit fini, et je le lui dis. ». *Ibid*., p. 41- 42.

subsister sans l'autre.

Pour continuer ce discours, en conclusion de cette première partie, l'écrivain place un dernier récit, *Il sangue, il mare* (1966), qui mène le lecteur à re-considérer les concepts de dehors et de dedans (l'espace), d'avant et d'après (le temps) étant donné que tout dans le monde participe de la même substance primordiale qui est à l'origine de la vie. La recherche de l'écrivain, à travers les aventures de Qfwfq, qui a commencé dans le noir de l'univers, le monde macroscopique (l'infiniment grand), arrive à se mesurer avec le monde microscopique (l'infiniment petit). L'histoire de la cellule qui est aussi l'histoire de la continuité et de la discontinuité est le sujet que Calvino analyse le plus en détail dans la deuxième partie du livre.

Cette deuxième partie comprend trois récits sur la reproduction au niveau cellulaire jusqu'à la phase finale qui comporte la mort. Calvino se mesure ici avec la science biologique, au niveau moléculaire et, pour représenter cet univers microscopique, il utilise un langage qui met en évidence le plaisir de jouer avec les mots, de rendre simple et compréhensible le langage scientifique. Ainsi quand, dans le premier récit, *Priscilla-Mitosi*, Qfwfq raconte son expérience comme cellule asexuée, le résultat est une séquence de phrases qui jouent sur le sens d'être « amoureux jusqu'à la mort » pour expliquer le phénomène de la cellule qui dans la reproduction cesse d'être (dans le sens qu'elle meurt) pour devenir deux êtres qui sont au même titre le produit du premier. Cette formulation donne en même temps l'idée de la continuité qui se produit dans la discontinuité.

> … E quando dico « innamorato da morire », – *proseguì Qfwfq*, – intendo qualcosa di cui voi non avete un'idea, voi che pensate che innamorarsi voglia dire per forza innamorarsi di un'altra persona, o cosa, o cosa diavolo, insomma io sono qui e ciò di cui sono innamorato è là, cioè una relazione connessa alla vita di relazione, invece io vi parlo di prima che mi mettessi in relazione con niente, c'era una cellula e quella cellula lì ero io, e basta, ora non guardiamo se lì intorno ce n'erano anche delle altre, non importa, c'era quella cellula lì che ero io ed era già tanto, una cosa così basta e avanza a riempirti la vita, appunto di questo senso di pienezza volevo parlare, pienezza non dico per via del protoplasma che avevo, che pur essendo cresciuto in proporzioni notevoli non era comunque niente di eccezionale, […]

> cioè appunto la situazione che dicevo prima dell'« innamorato da morire »[34]

L'auteur s'amuse à jouer sur le sens de la mémoire, de l'espace, du temps vécu du point de vue de la cellule-Qfwfq et donc de la difficulté à rappeler certains passages du processus biologique et à les raconter. Devant le mystère de l'origine de la vie sur la terre, l'imagination de l'écrivain est poussée jusqu'à la limite du possible, jusqu'à supposer un rapport entre cet organisme unicellulaire et l'espace extérieur, le monde, vers lequel la cellule tend à se manifester. Pour se manifester dans un monde dont la cellule n'a pas conscience, la seule possibilité de faire quelque chose est « dire », utiliser un langage qui pour la cellule est uniquement la répétition de soi-même, de tous les chromosomes contenus dans la cellule jusqu'à la formation de deux cellules nouvelles. La disparition de la cellule initiale donne lieu à la pluralité qui sera la pluralité du monde, avec sa mémoire brisée et multipliée, mais cet instant de la déchirure de la cellule sera le lien qui lie le passé au présent et au futur, comme garantie de la continuation de ce premier message. Le sentiment d'incomplétude de la cellule, la difficulté d'expliquer le sens d'être amoureux de soi-même, trouve désormais une satisfaction dans le monde varié du présent dont la découverte de l'autre, d'un autre complémentaire, permet de compléter l'histoire d'amour.

> […] quel che importa è il momento in cui strappandosi a se stesso si sente in un barbaglio l'unione di passato e di futuro, così come io nello strappo da me stesso che vi ho proprio ora finito di raccontare vidi quello che doveva accadere trovandomi oggi innamorato, in un oggi forse del futuro forse del passato ma anche certamente contemporaneo di quell'ultimo istante unicellulare e contenuto in esso, vidi chi mi veniva incontro dal vuoto dell'altrove altravolta altrimenti con nome cognome indirizzo soprabito rosso stivaletti neri frangetta lentiggini : Priscilla Langwood, chez Madame Lebras, cent-quatre-vingt-treize Rue Vaugirard, Paris

[34] CALVINO (Italo), *Priscilla-Mitosi*, *Ti con zero*, *cit.*, p. 274. « … Et quand je dis « amoureux à en mourir » – *poursuivit Qfwfq* –, j'entends quelque chose dont vous n'avez pas idée, vous qui pensez qu'être amoureux veut forcément dire être amoureux d'une autre personne, ou chose, ou n'importe quoi, en somme moi je suis ici et ce dont je suis amoureux est là, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une relation connexe à la vie de relation ; tout au contraire, moi je vous parle d'avant que je me mette en relation avec quoi que ce soit : il y avait une cellule et cette cellule-là c'était moi, et c'est tout, pour l'instant nous ne regardons pas si là autour il y en avait aussi d'autres, cela n'a pas d'importance, il y avait cette cellule-là qui était moi et c'est déjà beaucoup, une chose ainsi suffit, et amplement, pour remplir une vie, c'est précisément de ce sentiment de plénitude que je voulais parler, je ne dis pas plénitude à cause du protoplasme que j'avais, lequel bien qu'ayant crû en des proportions sensibles n'avait cependant rien d'exceptionnel, […], c'est-à-dire précisément la situation dont je parlais pour commencer, « amoureux à en mourir ». *Priscilla-Mitose*, in *Temps zéro*, *cit.*, p. 61.

quinzième.[35]

Le vide de l'ailleurs en vient donc à être rempli par la présence de l'autre, marqué par l'unicité de certains éléments qui sont à lui en tant qu'être vivant. Qfwfq tombe amoureux de cet autre et cette nouvelle expérience devient matière verbale pour le récit suivant.

L'histoire entre « deux organismes pluricellulaires de la même espèce et de sexe différent », est contenue dans le récit, *Priscilla-Meiosi* (1967). Mais au moment de la narration, Qfwfq est pris de vertige à l'idée de tout bien expliquer, l'histoire d'une relation devient l'occasion d'un récit original, dans lequel une histoire d'amour est racontée d'un point de vue scientifique. L'histoire de Qfwfq et Priscilla doit commencer par la définition de ce qu'on entend par Qfwfq et par Priscilla. La relation ente ces deux organismes pluricellulaires implique la relation entre les protéines de l'un et de l'autre, gérée par les chaînes d'acides nucléiques de chaque cellule. L'histoire de cette relation paraît plus compliquée que ce qu'on pouvait imaginer, car au moment où on dit « je veux raconter l'histoire de tel et tel autre… », il faut considérer que chaque individu est le résultat de son propre patrimoine génétique, mais aussi du milieu, de l'expérience particulière qu'il a vécue, de la mémoire, et aussi de ce qu'il a oublié et qui se trouve enregistré quelque part dans ses neurones. Si l'on considère d'un point de vue biochimique ce qui se passe entre deux individus de sexe opposé au début d'un rapport particulier, explique Qfwfq, on se rend compte que tout est déjà arrivé, que rien de spécial ne va se produire. L'union entre deux êtres est impossible, chaque individu est le résultat de la juxtaposition de corps différents, de la disposition linéaire des cellules qui vient du père et de la mère, sans qu'il y ait mélange ou échange ou fusion. La séparation, l'impossibilité de se rencontrer est donc déjà en nous dès l'origine.

> Vuoto separazione e attesa, questo siamo. E tali restiamo anche il giorno in cui il passato dentro di noi ritrova le forme originarie, l'addensarsi in sciami di cellule-semi o il concentrato maturare di cellule-uova, e finalmente le parole scritte nei nuclei non sono più le

[35] *Ibid.*, p. 287-288. « […] ce qui importe c'est le moment où s'arrachant de soi-même on touche en un éclair l'union du passé et de l'avenir, ainsi que moi dans l'arrachement hors de moi-même que maintenant j'ai fini d'à proprement parler vous raconter, je vis ce qui devait arriver, me trouvant aujourd'hui même amoureux, un aujourd'hui peut-être dans l'avenir peut-être dans le passé, mais aussi contemporain sans aucun doute de ce dernier instant unicellulaire et contenu en lui, je vis que venait à ma rencontre depuis le vide de l'ailleurs une autre fois autrement avec nom prénom adresse manteau rouge bottines noires chiens taches de rousseur : Priscilla Langwood, chez Madame Lebras, cent quatre-vingt-treize rue de Vaugirard, Paris quinzième. ». *Ibid.*, p. 75.

> stesse di prima ma non sono neppure più parte di noi, sono un messaggio al di là di noi, che già non ci appartiene.[36]

L'histoire d'amour que Qfwfq voulait raconter est donc impossible : c'est la rencontre entre deux individus qui n'existent pas car ils sont définissables seulement dans un passé ou dans un futur, dont la réalité est mise en doute ; ou bien il s'agit d'une histoire qui ne peut pas être séparée de l'histoire de tout ce qui existe, et donc de l'histoire de ce qui n'existe pas, ce qui suppose que ce qui existe, existe réellement.

Le mystère de la vie implique son envers, la mort. C'est le sujet du dernier récit de cette deuxième partie, qui a comme titre *Priscilla-Morte* (1967). Si, dans l'histoire de la vie sur la terre, il y a eu le risque de l'éternel, cela a eu lieu dans la continuité de la matière primordiale qui a été remplacée par l'apparition des êtres différenciés, animaux ou végétaux. Mais, à bien considérer les choses, continue le narrateur, le vide entre nos discontinuités, entre nos naissances et nos morts, est rempli par la continuité des signes, des sons inarticulés, des idéogrammes, des morphèmes, des numéros, des perforations des fiches, des magnétisations de bandes, tatouages, c'est tout un système de communication qui comprend les rapports sociaux, le lien familial, les institutions, les marchandises, les panneaux publicitaires, les bombes au napalm, c'est-à-dire tout ce qui est langage, « in senso lato ». L'idée de continuité dans la transmission du message originaire contenu dans le code génétique de chaque espèce, ainsi que la transmission des signes que chaque langage contient en soi nous préservent de la discontinuité. Le narrateur imagine alors la possibilité pour l'écriture de se reproduire, un moi écrit et une Priscilla écrite qui se rencontrent et se multiplient dans d'autres mots et d'autres pensées et, par cette image, il arrive à supposer un monde dans lequel tout peut prendre la parole. Le circuit de l'information vitale qui arrive des acides nucléiques à l'écriture se prolonge dans les bandes perforées des automates, les fils des autres automates. Dans la transmission générationnelle des machines, qui contient les vies et les mots du passé, se trouve la possibilité que le mot moi et le mot Priscilla, traduits en instructions électroniques, se

[36] CALVINO (Italo), *Priscilla-Meiosi*, *Ti con zero*, *cit.*, p. 295. « Vide, séparation, attente, voilà ce que nous sommes. Et tels nous restons, y compris le jour où en nous le passé retrouve les formes originaires, l'accumulation en essaims de cellules-semences ou la maturation concetrée de cellules-œufs, et finalement les mots écrits dans les noyaux ne sont plus les mêmes qu'avant mais ils ne sont plus non plus des parties de nous, ils sont un message au-delà de nous, qui déjà ne nous appartient pas. ». *Priscilla-Méiose*, in *Temps zéro*, *cit.,* p. 84.

rencontrent encore.

> Tutto a un certo punto tende a serrarmisi addosso, anche questa pagina in cui la mia storia sta cercando un finale che non la dia per conclusa, una rete di parole in cui un io scritto e una Priscilla scritta incontrandosi si moltiplichino in altre parole e altri pensieri, mettano in moto la reazione a catena per cui le cose fatte o usate dagli uomini, cioè le parti del loro linguaggio, acquistino anch'esse la parola, le macchine parlino, si scambino le parole di cui sono costruite, i messaggi che le fanno muovere. Il circuito dell'informazione vitale che corre dagli acidi nucleici alla scrittura si prolunga nei nastri perforati degli automi figli di altri automi : generazioni di macchine forse migliori di noi continueranno a vivere e parlare vite e parole che sono state anche nostre ; e tradotte in istruzioni elettroniche la parola io e la parola Priscilla s'incontreranno ancora.[37]

Le finale de l'histoire contient déjà toutes les possibilités qui sont implicites dans les autres histoires qui peuvent être racontées.

La dernière partie du recueil de *Temps zéro* comprend quatre récits : *Ti con zero*, *L'inseguimento*, *Il guidatore notturno*, *Il conte di Montecristo*. Pour réaliser ces textes Calvino a fait appel à la logique ou, comme il le dit, à la logique « *formelle* ». Ces quatre récits suivent en effet une construction narrative et un langage différent des autres textes du recueil. Pour les commentaires de l'écrivain sur cette partie de l'ouvrage on peut lire les déclarations contenues dans "Due interviste su scienza e letteratura" et "Cibernetica e fantasmi", recueillies dans *Una pietra sopra* [38]. En particulier dans le premier article cité Calvino fait des déclarations importantes sur la fonction de la littérature dans la société qui ne doit pas être morale ou édifiante mais qui doit stimuler chez le lecteur une réflexion *critique*. Et, à ce propos, il cite le récit *L'inseguimento*, le deuxième de cette section du livre, qui est construit selon un procédé de « logique *formelle* », presque géométrique [39]. Dans ce récit en effet le système poursuiveur-poursuivi implique que le poursuivi est aussi un poursuiveur (ou bien il doit se transformer en poursuiveur), – le protagoniste et

[37] CALVINO (Italo), *Priscilla-Morte*, *Ti con zero*, *cit*., p. 303. « Tout, à un certain point, tend à se resserrer sur moi, y compris cette page où mon histoire cherche un *finale* qui ne la conclurait pas, un filet de mots où un moi écrit et une Priscilla écrite en se rencontrant se multiplient en d'autres mots et d'autres pensées, mettent en marche la réaction en chaîne par laquelle les choses fabriquées ou utilisées par les hommes (c'est-à-dire les parties de leur langage) puissent acquérir à leur tour la parole, et que les machines parlent, échangent les mots dont elles sont faites, les messages qui les font se mouvoir. Le circuit de l'information vitale qui court depuis les acides nucléiques jusqu'à l'écriture se prolonge dans les rubans perforés des automates fils d'automates : des générations de machines meilleures que nous peut-être continueront à vivre et à parler des vies et des paroles qui ont aussi été les nôtres ; et traduits en instructions électroniques, le mot moi et le mot Priscilla encore se rencontreront. ». *Priscilla-Mort*, in *Temps zéro*, *cit*., p. 93-94.
[38] Voir la note explicative de *Ti con zero*, *cit*., p. 1347-1348.
[39] *Cf.* "Due interviste su scienza e letteratura", *Una pietra sopra*, *cit.,* p. 230.

narrateur, enfermé dans une voiture en marche sur les routes de la ville, cherche à échapper à un poursuiveur-meurtrier, mais il se rend compte que lui aussi est à son tour un poursuiveur, car tous les autres conducteurs, qui précèdent et qui suivent, reproduisent le même système – affirmation qui renvoie à une signification plus profonde, à une métaphore que le lecteur peut accepter ou refuser ; dans les deux cas, toutefois, le lecteur sera parvenu à ces conclusions par une réflexion critique.

> Il lettore può rifiutare o accettare questa metafora, ma se la rifiuterà si troverà a conoscere meglio ciò che vuole rifiutare, e se l'accetterà sarà spinto ad approfondire criticamente una situazione così insostenibile. L'importante che il lettore trovi nel racconto dei materiali fantastici che entrino in risonanza col suo particolare linguaggio, muovano in lui reazioni e contrasti.[40]

Calvino souligne encore une fois l'importance de l'acte de la lecture, entendue comme décodification du message contenu dans le texte, ce qui correspond, nous le rappelons encore une fois, à la définition donnée par Barthes pour le deuxième type d'écoute. Lire a donc cette importance fondamentale car, à ce niveau, cela révèle ce qui est *secret* (Barthes). Ainsi :

> […] ce qui, enfoui dans la réalité, ne peut venir à la conscience qu'à travers un code, qui sert à la fois à chiffrer cette réalité et à la déchiffrer.[41]

La nécessité qu'à l'écrivain d'utiliser le modèle du langage mathématique, de la logique formelle, vient de l'usure du mot et de l'image de l'époque moderne, mais il s'agit d'une solution temporaire, jamais absolue et en ce sens la science nous donne encore l'exemple : en considérant chaque résultat obtenu comme faisant partie d'une série, peut-être infinie, d'approches [42]. Calvino souligne la nécessité d'une écriture précise, privée du superflu, comme le message qui doit être communiqué au lecteur et cela en suivant l'exemple du langage scientifique, mathématique. Chaque récit présente des situations à la limite du possible dans lesquelles les actants [43] sont présentés comme des signes alphabétiques qui

---

[40] *Ibid.* « Le lecteur a tout loisir de refuser ou d'accepter cette métaphore. S'il la refuse il connaîtra mieux ce qu'il veut refuser, et s'il l'accepte il sera conduit à approfondir de façon critique une situation des plus insoutenables. Ce qui importe c'est que le lecteur trouve dans le récit des matériaux imaginaires capables d'entrer en résonance avec son langage particulier, suscitant en lui des réactions et des constrastes.». *Entretiens sur science et littérature*, in *Défis aux labyrinthes*, *cit.*, p. 219.

[41] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit.*, p. 729. Traduit de l'italien, in *Ascolto*, Enciclopedia Einaudi.

[42] *Ibid.*, p. 231.

[43] La notion et le terme d'"actants" rappellent que ce sont là les années des études linguistiques de l'école américaine de Chomsky et de la sémiotique de l'école française de Greimas.

évoluent dans un espace et un temps indéfini, dont les possibilités de réussite ou de perte représentent une des variables possibles. Le traitement mathématique du temps, l'instant *T zéro*, se transforme en quantité homogène par rapport à l'espace et peut être exploré en plusieurs sens, avec la garantie d'une direction vectorielle qui peut être contrôlée, simplifiée, tenue à dimensions nulles [44]. En ce sens même l'attention pour l'aspect sonore doit être considéré d'une façon différente. Calvino continue la recherche des possibilités du langage écrit comme moyen de communication et donc comme porteur d'une vérité qui peut aller au-delà de la réalité même. La voix qui raconte les nouvelles expériences se trouve à l'intérieur d'un monde fermé qui est celui de la page, mais qui a le pouvoir, en même temps, de sortir pour atteindre d'autres espaces mentaux, ceux qui habitent chaque lecteur.

Dans les déclarations de cette époque Calvino introduit l'image du labyrinthe en tant que défi lancé à la littérature. Face à la complexité de la réalité contemporaine, à la quantité d'informations que les médias envoient chaque jour, l'écrivain oppose une littérature comme jeu combinatoire entre éléments donnés, dénombrables. Pour donner un exemple de la structure de ces récits, on peut résumer le récit *Il guidatore notturno* (1967). Le narrateur (le conducteur nocturne) – le nom de Qfwfq n'est plus marqué –, actant principal, après une discussion au téléphone avec sa fiancée, désignée par le signe alphabétique Y, analyse les possibilités qui peuvent se produire pendant son voyage en voiture, dans l'obscurité de la nuit, de A, point de départ, à B, arrivée où habite Y. Le jeu est compliqué par la présence d'un rival, Z, qui aime sans résultat Y. Y, en colère après la discussion au téléphone, déclare vouloir appeler Z qui habite chez A, près du domicile du narrateur, ce qui implique la possibilité que Z décide d'aller voir Y et donc d'aller de A à B. Mais il est possible que Y décide, elle aussi, de se déplacer pour se rendre chez le narrateur, en faisant le parcours inverse, de B à A. Quelle que soit la solution finale, quel que soit le message qui doit sortir de ces rencontres possibles, le conducteur nocturne se rend compte que rien ne peut être satisfaisant et donc que le moment de l'arrivée (pour arriver à Y) n'est pas le vrai but de sa course. Le problème se trouve dans la communication, dans les mots, les gestes et les expressions des visages de chaque personne, qui comporte le risque de compromettre le vrai message que chacun veut

[44] ANTONELLO (Pierpaolo), "L'entropia del cristallo", in *Enciclopedia, arte, scienza e letteratura,* Riga 9, 1991, p. 225.

entendre de l'autre. C'est pour cela, dit le narrateur, qu'il est nécessaire que la communication soit essentielle et pour cela que les hommes aussi doivent se réduire à des signes :

> Ciò che conta è comunicare l'indispensabile lasciando perdere tutto il superfluo, ridurre noi stessi a comunicazione essenziale, a segnale luminoso che si muove in una data direzione, abolendo la complessità delle nostre persone e situazioni ed espressioni facciali, lasciandole nella scatola d'ombra che i fari si portano dietro e nascondono.[45]

Cela explique la transformation des personnages calviniens dans les ouvrages de ces années-là : des personnages qui, après avoir perdu leurs apparences, sont devenus des points dans l'espace, des voix dans l'univers. Pour comprendre le sens de ce récit, comme celui des autres de cette dernière partie de *Ti con zero*, il est utile de citer un passage de l'article cité, "Cibernetica e fantasmi". Dans la dernière section de ce long article, Calvino, après avoir cité quelques passages de l'essai d'Enzensberger [46] sur le sens du labyrinthe dans la littérature contemporaine, explique que le discours du critique peut être appliqué à tout ce que l'on perçoit, dans la littérature et dans la culture, comme jeu mathématique combinatoire. L'ampleur de l'influence de cet essai est illustrée par l'importance des citations reprises par Calvino dans son article :

> Ogni orientamento – egli scrive – presuppone disorientamento. Solo chi ha sperimentato lo smarrimento può liberarsene. Però questi giochi di orientamento sono a loro volta giochi di disorientamento. In ciò sta il loro fascino e il loro rischio. Il labirinto è fatto perché chi vi entra si perda ed erri. Ma il labirinto costituisce pure una sfida al visitatore perché ne ricostruisca il piano e ne dissolva il potere. Se egli ci riesce, avrà distrutto il labirinto ; non

---

[45] CALVINO (Italo), *Il guidatore notturno*, *Ti con zero*, *cit*., p. 340. « Ce qui compte c'est de communiquer l'indispensable en laissant tomber tout le superflu, nous réduire nous-mêmes à une communication essentielle, à un signal lumineux qui se déplace en une direction donnée, supprimant la complexité de nos personnes, situations et expressions faciales, les laissant dans cette boîte d'ombre que les phares reportent en arrière et dissimulent.». *Le conducteur nocturne*, in *Temps zéro*, *cit*., p. 133-134.

[46] Il s'agit de Hans Magnus Enzensberger, *Strutture topologiche nella lettreratura moderna*, "Sur", Buenos Aires, 300, mai-juin 1966. « Toute orientation, écrit Enzensberger, présuppose une désorientation. Seul celui qui a fait l'expérience de la perte d'orientation peut s'en libérer. Or, ces jeux d'orientation sont à leur tour des jeux de désorientation. C'est là que résident leur fascination et leur risque. Le labyrinthe est fait pour qu'on s'y perde et qu'on y erre. Mais il est aussi un défi au visiteur, pour que celui-ci en reconstitue le plan et en détruise le pouvoir. S'il réussit, il aura détruit le labyrinthe ; le labyrinthe n'existe pas pour qui l'a traversé. » « Du moment où une structure topologique se présente comme structure métaphysique, le jeu perd son équilibre dialectique, et la littérature se transforme en un moyen pour démontrer que le monde est essentiellement impénétrable, que toute communication est impossible. Le labyrinthe cesse ainsi d'être un défi à l'intelligence humaine, et se présente comme un fac-similé du monde et de la société. ». *Cybernétique et fantasmes*, in *Défis aux labyrinthes*, I, *cit*., p. 208.

> esiste labirinto per chi lo ha attraversato. […] 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 così di essere una sfida all'intelligenza umana e si istaura come facsimile del mondo e della società.

Le jeu, explique l'écrivain, peut fonctionner comme défi, ou comme dissuasion, à la compréhension du monde, et la littérature peut travailler ou dans le sens critique ou comme confirmation des choses telles qu'elles sont et telles qu'on les connaît. En ce sens la lecture devient le moment fondamental car c'est au lecteur qu'est confiée la tâche de faire que la littérature développe la fonction critique. La place de plus en plus importante que l'écrivain reconnaît à l'acte de la lecture, à l'oreille-esprit du lecteur, est un moment fondamental dans la réflexion sur le processus de la communication.

> Il gioco può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo ; la letteratura può lavorare tanto nel senso critico quanto nella conferma delle cose come stanno e come si sanno. 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 esplichi la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dalla intenzione dell'autore.[47]

Et il termine en disant que c'est le sens qu'il a donné à son récit *Il conte di Montecristo* (1967), le dernier de la section *Ti con zero*. Dans ce récit, l'écrivain imagine qu'Alexandre Dumas, auteur du livre *Le comte de Montecristo*, déduit son roman d'un hyper-roman qui contient toutes les variantes possibles de l'histoire d'Edmond Dantès [48]. Dans le récit, Dantès et l'Abbé Faria, prisonniers d'un chapitre, étudient un plan d'évasion et se demandent laquelle des variantes possibles est la bonne [49]. Faria tente alors de trouver un chemin pour s'enfuir de la prison en creusant des galeries, tandis que Dantès, sur la base des erreurs de l'Abbé, tente de dessiner une carte de la forteresse. Celui-ci comprend bien que s'il arrive à construire mentalement une forteresse dont il est impossible de s'enfuir, deux solutions peuvent se présenter : si la forteresse imaginée correspond à la réalité, la

---

[47] "Cibernetica e fantasmi", in *Una pietra sopra*, *Saggi*, I, "I Meridiani", p. 224. « Le jeu peut fonctionner comme un défi à comprendre le monde, ou comme une dissuasion à le saisir ; la littérature peut aussi bien travailler dans le sens critique que dans le sens de la confirmation des choses telles qu'elles sont et telles qu'elles sont connues. La frontière n'est jamais clairement définie ; je dirais que, sur ce point c'est la lecture qui devient décisive : c'est au lecteur qu'il revient de faire en sorte que la littérature exerce sa force critique, et cela peut se produire indépendamment de l'auteur. ». *Cybernétique et fantasmes*, *cit*., p. 208-209.

[48] L'anticipation de *Si par une nuit d'hiver un voyager*, au moins comme idée d'un hyper-roman, est évidente ici.

[49] CALVINO (Italo), "Cibernetica e fantasmi", *cit*., p. 224.

fuite est impossible, mais si une fuite de la forteresse imaginée apparaît encore plus impossible, cela veut dire qu'il existe encore une possibilité de fuite. Il suffira alors de chercher le point où la forteresse imaginée ne coïncide pas avec la forteresse réelle [50]. Et, dans son intervention, Calvino explique que ce final est le plus optimiste qu'il pouvait donner à son récit et à la conférence.

Mais le modèle théorique n'est pas suffisant, il est aussi nécessaire de disposer de données empiriques, d'une confrontation constante avec la réalité. Dantès a besoin de l'Abbé Faria, son *alter ego*, qui se déplace sans arrêt dans l'espace de la forteresse afin de pouvoir s'évader. Les erreurs faites par Faria au cours de sa recherche ainsi que la méthode qu'il utilise servent à Dantès pour construire par la pensée la forteresse inexpugnable. Pour suivre Faria dans ses déplacements, Dantès tend l'oreille vers les bruits de l'Abbé qui creuse les murs, la présence sonore de l'un est nécessaire à la concentration des pensées de l'autre [51]. Faria compense, par son expérience matérielle (empirique), l'imprécision et la contradiction qui caractérisent la description de l'espace que Dantès cherche à imaginer à travers les sons et les bruits de la forteresse qui arrivent à son oreille.

> Tendo l'orecchio : i suoni descrivono attorno a me forme e spazi variabili e sfrangiati. Dallo scalpiccio dei carcerieri cerco di stabilire il reticolo dei corridoi, le svolte, gli slarghi, i rettilinei interrotti dallo strisciare del fondo della marmitta alla soglia d'ogni cella e dal cigolio dei chiavistelli : arrivo solamente a fissare una successione di punti nel tempo, senza rispondenza nello spazio. Di notte i suoni arrivano più distinti, ma incerti nel segnare luoghi e distanze : da qualche parte rode un topo, geme un malato, la sirena d'un bastimento annuncia il suo ingresso nella rada di Marsiglia, e il badile dall'Abate Faria continua a scavare la sua via tra queste pietre.[52]

---

[50] *Ibid*., p. 225.

[51] CALVINO (Italo), *Il conte di Montecristo*, *cit*., p. 347. Fréédéric Lefebvre, dans son article *Un occhio in ascolto*, considère le personnage de Dantès comme une préfiguration du personnage de *Un re in acolto*. Par conséquent, explique le critique, la citation du *Journal* de Kafka dans l'entrée de Barthes sur l'écoute n'a pas été une source pour Calvino mais plutôt une confirmation de sa conception sur le paysage sonore. Voir LEFEBVRE (Frédéric), *Un occhio in ascolto*, *cit*., p. 107.

[52] *Ibid*., p. 345. « Je tends l'oreille : les sons autour de moi décrivent des formes et des espaces variables et effrangés. D'après les traînements de pieds des geôliers, j'essaie d'établir le plan du dédale des couloirs, les angles, les endroits plus larges, les lignes droites interrompues par l'effleurement du fond de la marmite au seuil de chaque cellule et par le grincement des verrous : j'arrive seulement à fixer une succession de points dans le temps, sans répondants dans l'espace. De nuit les bruits se font plus distincts, mais peu sûrs pour ce qui est de marquer les lieux et les distances : quelque part un rat ronge quelque chose, un malade geint, une sirène annonce l'entrée d'un bateau dans la rade de Marseille, et la pelle de l'abbé Faria n'arrête pas de creuser son chemin à travers ces pierres ». *Le comte de Montecristo*, in *Temps Zéro*, *cit.*, p. 140.

Dantès, enfermé dans sa cellule, tend l'oreille pour capter (premier type d'écoute) et déchiffrer (deuxième type d'écoute) les sons de la forteresse. Il est évident que la recherche ne peut le conduire à la venue d'un « signifié » (« objet d'une reconnaissance ou d'un déchiffrement ») mais à ce que Barthes appelle une « signifiance » (troisième type d'écoute) :

> […] ce n'est pas la venue d'un signifié, objet d'une reconnaissance ou d'un déchiffrement, c'est la dispersion même, le miroitement des signifiants, sans cesse remis dans la course d'une écoute qui en produit sans cesse des nouveaux, sans jamais arrêter le sens : ce phénomène de miroitement s'appelle la signifiance (distincte de la signification).[53]

La condition de prisonnier du personnage et l'espace qui l'entoure, la forteresse-labyrinthe, représente un élément de nouveauté qui implique une manière différente d'approcher à la réalité extérieure et donc de tendre l'oreille. Dantès est un effet un personnage moderne et l'espace qui l'entoure n'est plus celui de la nature ou de la ville ou de l'univers.

Comme les éléments qui viennent de ce qu'il voit et entend sont désordonnés, imprécis et de plus en plus contradictoires (« gli elementi che ricavo da ciò che vedo e ciò che sento sono disordinati, lacunosi e sempre più contraddittori »), ainsi les images du souvenir qu'il a gardé de la forteresse ne servent pas à expliquer la forme et l'endroit dans lequel il se trouve prisonnier. Par contre, quand il imagine la forteresse par hypothèses, il arrive à construire une image d'une telle précision qu'il peut même évoluer à son aise par la pensée. Un tel degré d'abstraction, dans lequel le concept d'espace, de temps, intérieur/extérieur, passé/futur, sont annulés et les personnages ne sont que des points ou des figures, est nécessaire pour parvenir à construire un modèle parfait.

> Quando Faria sbuca da sottoterra, il prigioniero si volta : ha sempre lo stesso viso, la stessa voce, gli stessi pensieri. Il suo nome è lo stesso : Edmond Dantès. La fortezza non ha punti privilegiati : ripete nello spazio e nel tempo sempre la stessa combinazione di figure.[54]

Les deux termes d'évasion (aller vers l'extérieur) et de recherche (pénétrer en profondeur), acquièrent un sens particulier dans cette échelle de valeurs, et vont jusqu'à s'identifier l'un à l'autre. La carte de l'île d'If, d'où Faria projette l'évasion (vers l'extérieur), coïncide avec la carte de l'île de Montecristo, où se trouve le trésor que l'Abbé veut trouver

[53] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit*., p. 736. Traduit de l'italien.

[54] *Ibid*., p. 348. « Quand Faria sort de sous terre, le prisonnier se retourne : il a toujors le même visage, la même voix, les mêmes pensées: Son nom est toujours le même : Edmond Dantès. La forteresse ne connaît pas d'endroits privilégiés : elle répète dans l'espace et le temps toujours la même combinaison de figures.». *Ibid*., p. 144.

(recherche vers l'intérieur) pour libérer Napoléon de l'île d'Elbe. Le résultat est une carte, qui, décalée de quelques degrés, coïncide avec la carte de l'île de Sainte-Hélène, l'extérieur et le centre sont identiques, Dantès et Napoléon sont le même personnage : la fuite se transforme en un exil sans possibilité de retour. Comme l'explique Lino Gabellone dans son article "Aporie del raccontare" :

> Evasione e ricerca sono varianti di una medesima figura, come il ballerino e l'impiccato nel gioco dei tarocchi. La sovrapposizione delle immagini ne rende ambiguo il significato, l'identificazione finale lo rende addirittura indecifrabile : andare verso un fuori e penetrare in una profondità sono lo stesso movimento, e non una sequenza temporale ordinata che vada nel "senso della storia". Dantès li traspone in un'unica rappresentazione spazio-temporale. Il fuori e il centro sono identici, If e Montecristo sono la stessa isola, Dantès e Napoleone lo stesso personaggio : questo è il risultato del lavoro di astrazione delle linee, questa la neutralità da raggiungere.[55]

L'incapacité de Dantès à connaître l'espace qui l'entoure par la perception sonore vient donc de l'impossibilité de distinguer un espace externe de l'espace intérieur. Les deux termes de référence, intérieur/extérieur, perdent leur valeur traditionnelle pour être considérés réciproquement.

> Devo pensare la prigione o come un luogo che è solo dentro se stesso, senza un fuori – cioè rinunciare a uscirne –, o devo pensarla non come la *mia* prigione ma come un luogo senza relazione con me né all'interno né all'esterno, cioè studiare un percorso dal dentro al fuori che prescinda dal valore che "dentro" e "fuori" hanno acquistato nelle mie emozioni ; che valga anche se al posto di "fuori" dico "dentro" e viceversa.[56]

À ce propos, dans une interview à Sandra Petrignani, Calvino explique que « les vrais labyrinthes nous mettent dans la condition de choisir ce qu'est le dedans et ce qu'est le dehors. Chaque dehors peut être transformé en un dedans, comme nous pouvons considérer

---

[55] GABELLONE (Lino), "Aporie del raccontare", "Nuova Corrente", *cit*., p. 139-140. « Évasion et recherche sont les deux termes d'une même figure, comme le danseur et le pendu dans le jeu de tarots. La superposition des images rend son sens ambigu, l'identification finale le rend même indéchiffrable : aller vers un extérieur et pénétrer dans une profondeur sont le même mouvement, et non pas une séquence temporelle ordonnée allant dans « le sens de l'histoire ». Dantès les transpose dans une unique représentation spatio-temporelle. L'extérieur et le centre sont identiques, If et Montecristo sont la même île, Dantès et Napoléon, le même personnage : tel est le résultat du travail d'abstraction des lignes, telle est la neutralité à atteindre. » [Nous traduisons]

[56] CALVINO (Italo), *Il conte di Montecristo*, *cit*., p. 351. « Je dois penser la prison comme un endroit qui est seulement le dedans de soi, sans dehors – c'est-à-dire renoncer à en sortir –, ou bien je dois la penser non pas comme ma prison mais comme un endroit sans lien avec moi aussi bien pour ce qui est de l'intérieur que de l'extérieur, c'est-à-dire étudier un itinéraire du dedans au dehors qui ne tienne pas compte de la valeur que « dedans » et « dehors » ont acquise quant à mes émotions; qui vale même au cas où à la place de « dehors » je dis « dedans » et viceversa.». *Le comte de Monte-Cristo*, *cit*., p. 147.

comme ‘dehors’ chaque ‘dedans’ et décider que notre cellule est la seule liberté possible[57].» La recherche de Dantès, personnage qui tend l’oreille, n’est plus la volonté de connaître le monde extérieur (la complexité du monde se refuse à une solution ou lecture univoque et simplifiée). Mais, à travers un processus d’abstraction, il arrive à annuler les termes du discours traditionnel pour parvenir à formuler un modèle idéal : peu import qu’il corresponde uo non à la réalité. Dantès est prisonnier de la forteresse d’If, mais il est aussi prisonnier d’un chapitre de l’histoire *Le comte de Montecristo* du romancier Alexandre Dumas. Le manuscrit de Dumas contient toutes les variantes possibles de l’histoire d’Edmond Dantès. Le choix parmi ces variantes a comme résultat le livre.

> La fortezza concentrica If-Montecristo-scrivania di Dumas contiene noi prigionieri, il tesoro, e l’iper-romanzo *Montecristo* con le sue varianti e combinazioni di varianti nell’ordine di miliardi di miliardi ma pur sempre in numero finito.[58]

Faria sort de la page, cherche le chapitre de l’évasion, le seul qui l’intéresse, tandis que Dantès est attiré par la multiplicité des solutions écartées qui, rassemblées, forment déjà un mur. Encore une fois, le choix de la méthode de Faria ne coïncide pas avec celui de Dantès. Le choix de Dantès répond à une solution narrative que Calvino considère comme idéale dans sa poétique et son style : un livre peut être une succession d’événements qui se disposent selon un ordre plus ou moins linéaire, mais qui se termine par un final ou qui peut s’étendre à l’infini, impliquant toutes les possibilités implicites et/ou explicites de son message. Calvino explore les possibilités de la littérature potentielle de ces années, dont il cite les modèles de référence que sont Borges, Robbe-Grillet, pour ne rappeler que les principaux. Mais il n’oublie pas d’évoquer le personnage K. de Kafka, sa condition existentielle dramatique de prisonnier, condition de laquelle son personnage, le conte de Montecristo, veut sortir : « il veut » – écrit Calvino – « dépersonnaliser sa tension comme condition nécessaire pour sortir de la forteresse ».

> E a ben vedere anche K. – o meglio : lo stile di astratta precisione di Kafka – era un passo decisivo in questa direzione ; Kafka può essere letto nei due modi : come "storia

[57] PETRIGNANI (Sandra), *Italo Calvino/Io e la fantasia*, "Il Messaggero", 13.06.1985, p. 5. «Ogni fuori può essere trasformato in un dentro, così come possiamo considerare fuori ogni dentro e decidere che la nostra cella è l’unica libertà possibile. »

[58] *Il conte di Montecristo*, *cit*., p. 355. « La forteresse concentrique If-Monte-Cristo-secrétaire de Dumas nous contient, nous, prisonniers, et le trésor, et l’hyper-roman *Monte Cristo* avec ses variantes, de l’ordre des milliards de milliards, et cependant en quantité finie.». *Le comte de Monte-Cristo*, *cit*., p. 151.

> d'un'anima" o/e come descrizione d'una rete di rapporti oggettivi, e io credo che la seconda sia più importante.[59]

Avec ce dernier récit de *Ti con zero* Calvino a poussé jusqu'à la limite les possibilités, implicites dans la narration abstraite, de la logique formelle. Nous trouvons anticipés dans ce récit certains concepts relatifs à un nouveau rapport entre le personnage et le monde, typiques des dernières années de la production calvinienne. Mais l'intérêt pour le genre « cosmicomique » revient encore et dans les derniers récits de cette série, recueillis dans *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, que nous analyserons à part, l'écrivain revient à la structure typique du genre.

[59] Lettre à Mario Boselli, in "Nuova Corrente", *cit*., p. 414. « Et à y regarder de plus près même K. – ou plutôt : l'abstraction précise du style de Kafka – était un pas décisif dans cette direction ; Kafka peut se lire de deux façons : comme l'« histoire d'une âme » et/ou comme la description d'un réseau de rapports objectifs, et moi je crois que la seconde est plus importante. » [Nous traduisons]

La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche

Il existe deux éditions de *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* : la première en 1968, au "Club degli editori" et la deuxième en 1978, chez "Einaudi", et dans les deux cas le livre n'a pas été réédité. Comme le rappelle l'auteur de la note de l'édition de "I Meridiani", ce livre est, parmi les œuvres de Calvino, celui qui a eu le moins de succès. Il s'agit d'un texte peu diffusé, difficile à trouver dans les bibliothèques, souvent oublié dans les bibliographies, négligé par les critiques [60]. La couverture de la première édition du livre contient une présentation de l'auteur qui explique la structure et le contenu de ce nouveau recueil :

> Con questo titolo IC ha raccolto sei tra i più interessanti racconti de *Le Cosmicomiche*, sei fra i più interessanti di *Ti con zero* e ha scritto otto nuovi racconti di fantascienza che sono pertanto inediti e compaiono per la prima volta in questo volume. La memoria del mondo è appunto uno degli otto racconti inediti./Personaggi che si chiamano QFWFQ, VHD, FLW ; personaggi che parlano tra di loro e fanno pronostici sul mondo mentre intorno si muovono le grandi ombre dei dinosauri e la Terra si è appena solidificata : questa la scena dei racconti di Italo Calvino. Eppure, basta leggere poche righe per accorgersi che l'occhio del narratore è andato molto più in là di una ricostruzione, in termini di scienza e di fantasia (o di fantascienza, se proprio si volete), delle ère che si perdono nel sonno antichissimo della geologia. […] prendendo spunto da frasi contenute in libri scientifici, Calvino ha "trovato" i testimoni che "c'erano" quando l'universo era ancora in formazione e li fa parlare.[61]

Les huit récits nouveaux dont parle la couverture qui paraissent pour la première fois dans ce livre, à côté d'autres déjà publiés – six récits choisis parmi les *Cosmicomiques* et

[60] CALVINO (Italo), "Note e notizie sui testi", *RR*, II, p. 1455.

[61] *Ibid*., p. 1456. « Sous ce titre IC [Italo Calvino] a regroupé six des récits les plus intéressants des *Cosmicomiques,* six des plus intéressants de *Temps zéro* et il a écrit huit nouveaux récits de science-fiction qui sont donc inédits et paraissent pour la première fois dans ce volume. La mémoire du monde est précisément l'un des huit récits inédits. Des personnages qui s'appellent QFWFQ, VHD, FLW ; des personnages qui parlent entre eux et font des pronostics sur le monde tandis que tout autour évoluent les grandes ombres des dinosaures et que la Terre vient juste de se solidifier : telle est la toile de fond des récits d'Italo Calvino. Pourtant, il suffit de lire quelques lignes pour se rendre compte que le regard du narrateur est allé très au-delà d'une reconstruction, en termes de science et d'imagination (ou de science-fiction, si vous y tenez) , des ères qui se perdent dans le sommeil très ancien de la géologie. […] en partant de phrases contenues dans des livres scientifiques, Calvino a « trouvé » les témoins qu'il « y avait » quand l'univers était encore en voie de formation et il les fait parler. » [Nous traduisons]

six récits choisis parmi ceux de *Temps zéro* – sont les suivants : *La luna come un fungo*, *Le figlie della luna*, *I meteoriti*, *Il cielo di pietra*, *Fino a che dura il sole*, *Tempesta solare*, *Le conchiglie e il tempo*, *La memoria del mondo*.

En réalité seuls trois récits constituent de véritables nouveautés, car les cinq autres avaient déjà été publiés dans des périodiques [62]. Certes, avec ces récits, Calvino revient à la structure des *Cosmicomiche*, ainsi qu'au langage typique des « cosmicomics », comme lui-même l'explique dans la couverture du livre. Des personnages qui s'appellent QFWFQ, VHD, FLW parlent entre eux et font des suppositions sur le monde. Quelques lignes plus loin, il revient sur cet aspect de la communication verbale et sur le processus de construction des récits, en disant que l'auteur a tiré l'idée de phrases contenues dans des livres scientifiques et surtout qu'il a trouvé les « témoins » qui étaient là, à l'époque de ces phénomènes, quand l'univers était encore en formation et qu'il les laisse parler.

Parmi les huit récits publiés pour la première fois en volume, deux sont consacrés à la lune, thématique dont on a déjà souligné l'importance. Il est évident que cette expérience littéraire, les cosmicomics, représentait pour Calvino une forte stimulation, comme le montre, d'ailleurs, le fait qu'en 1984 il publie *Cosmicomiche vecchie e nuove* aux éditions Garzanti, qui comprennent presque la totalité des récits déjà publiés (à l'exception de *Le conchiglie e il tempo* et de la *Memoria del mondo* qui sont exclus de ce recueil), plus deux nouveaux, *Il niente e il poco* et *L'implosione*. Et il avait encore d'autres projets et d'autres idées à réaliser, comme lui-même l'a déclaré à plusieurs reprises après la publication de ce livre, ce qui révèle que la recherche « cosmicomique» n'était pas épuisée[63]. La capacité qu'a l'auteur d'établir un rapport entre littérature et science, en créant un genre littéraire caractérisé par un langage léger et amusant en dépit du sujet, est vraiment extraordinaire. D'ailleurs la légèreté pour Calvino représente un des aspects importants de sa poétique, comme le montre l'essai des *Lezioni americane*, dans lequel la légèreté figure comme une des valeurs à transmettre au nouveau millénaire. Et il est aussi utile de rappeler l'origine biographique de la vocation verbale qui caractérise ses personnages, comme dans un dialogue (réel ou mental) jamais interrompu, peut-être, entre

[62] *Ibid*., p. 1457. Les trois récits inédits sont les suivants : *Le conchiglie e il tempo*, *Tempesta solare*, *Il cielo di pietra*.
[63] CALVINO (Italo), "Note e notizie", *RR*, II, *cit*., p. 1473.

un père et son fils.

Dans les cosmicomics, le sujet cosmogonique de la plupart des récits, fondé sur des hypothèses et des théories difficilement démontrables, offre à l'écrivain la possibilité de donner libre cours à sa force verbale et à sa veine fantastique, sans jamais oublier le lecteur, intégré dans le jeu littéraire grâce aux clins d'œil que le narrateur ne cesse de lui faire. À côté de parties comiques et plus discursives figurent des parties d'intensité poétique, presque onirique et surréelle. Comme dans le passage suivant extrait du récit *La luna come un fungo* :

> La scena era dunque questa : la bolla di granito che attraversava la distesa delle acque dilatandosi, circondata da una nuvola di sogliole guizzanti ; io che acchiappavo i pesci al volo ; dietro, l'inseguimento delle barche dei compagni invidiosi che tentavano di muovere all'assalto del mio fortilizio ; e poi, sempre più ampio, il distacco che nessuno dei nuovi scaglioni di inseguitori riusciva a superare ; e il crepuscolo che scendeva su di loro, e il buio della notte che li inghiottiva via via, mentre invece là dove ero io il Sole non cessava di battere in un perpetuo mezzogiorno.[64]

Ces parties ne représentent pas seulement des pauses lyriques, elles ont aussi la fonction d'attirer l'attention du lecteur sur les aspects du monde qui sont devenus un complément presque oublié par l'homme moderne. Ainsi dans *Le figlie della luna*, Qfwfq raconte qu'à une époque où la Terre a été très semblable à ce qu'elle est aujourd'hui, où l'homme moderne est habitué à remplacer facilement un objet devenu inutile, la Lune aussi, devenue incommode à cause de son aspect décrépit et infirme, est jetée à la poubelle. Le déroulement narratif, accompagné de séquences d'images poétiques et fantastiques, révèle la revanche de la Lune qui, ramenée à la vie, se met à la tête d'un défilé de tous les gens et de toutes les choses destinés à rester en marge de la société. Ce récit révèle encore une fois que l'attention de Calvino est toujours tournée vers la réalité contemporaine, même quand il raconte des histoires apparemment inconciliables avec ces sujets.

---

[64] CALVINO (Italo), *La luna come un fungo*, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, *RR*, II, p. 1185. « Voici donc la scène : la bulle de granit qui traversait l'étendue des eaux en se dilatant, entourée d'une nuée de soles frétillantes ; moi qui attrapais les poissons au vol ; derrière, à ma poursuite, les barques de mes camarades envieux qui tentaient de monter à l'assaut de mon fortin ; et puis, de plus en plus grand, l'écart qu'aucun des nouveaux groupes de poursuivants ne parvenait à dépasser ; et le crépuscule qui descendait sur eux, et l'obscurité de la nuit qui les engloutissait au fur et à mesure, alors que par contre, là où j'étais moi, le Soleil ne cessait de taper en un continuel midi. » [Nous traduisons]

Le récit *Il cielo di pietra* (1968), dont Calvino a réalisé une autre version en 1980, *L'altra Euridice* exclue des « cosmicomics », est plus intéressant du point de vue de la poétique de l'écoute. Dans *Il cielo di pietra*, Calvino reprend le mythe d'Orphée, dont les personnages sont représentés par Qfwfq, Rdix et le chanteur inconnu. Il est nécessaire toutefois de souligner que dans la version plus récente, les trois personnages deviennent respectivement Pluton, Eurydice et Orphée et, de plus, Calvino change aussi certaines parties de la structure typique de ces récits comme l'*incipit* et l'*explicit* [65]. Dans *Il cielo di pietra*, et pour résumer, les deux personnages, Qfwfq et Rdix, habitent dans la profondeur de la Terre où dominent les vibrations lentes, les bruits atténués par les concrétions terrestres. Leur but est de tendre vers le noyau de la Terre mais, comme dans le mythe, Rdix/Eurydice est capturée par un chanteur inconnu qui habite la surface de la Terre où tous les sons, les bruits se dilatent dans l'espace à cause de l'air. C'est à l'occasion d'une éruption volcanique que Qfwfq et Eurydice, lors d'une exploration vers la partie plus haute de la Terre, se trouvent à ciel ouvert, sur la surface. Le contact avec le monde extérieur se produit par l'ouïe : les vibrations sonores envahissent l'espace vide et frappent les oreilles de Qfwfq et d'Eurydice.

> Per quel che riguarda le vibrazioni, noi eravamo pronti a cogliere quelle che si propagano lente attraverso il granito e il basalto, gli schiocchi, i clangori, i cupi rimbombi che percorrono torpidamente le masse dei metalli fusi o le muraglie cristalline. Ora, le vibrazioni dell'aria ci vennero incontro come uno scoccare di scintille sonore minute e puntiformi che si succedevano a una velocità per noi insostenibile da ogni punto dello spazio: era una specie di solletico che metteva addosso una smania incomposta.[66]

Mais si la réaction immédiate de Qfwfq est de fuir ce chaos sonore pour retrouver la voie des profondeurs obscures du silence de la Terre, Rdix est captivée par les nouvelles sensations que cette expérience transmet. Et quand l'air commence à vibrer d'un son différent, une vibration sonore qui s'impose comme un cercle ou champ ou domination

[65] *Cf.* "Note e notizie sui testi", *RR*, II, p. 1465.
[66] CALVINO (Italo), *Il cielo di pietra*, *La memoria del mondo*…, *cit.*, p. 1219. « En ce qui concerne les vibrations, nous étions prêts à sentir celles qui se propagent lentement à travers le granit et le basalte, les claquements, les éclats, les sourds grondements qui parcourent les masses des métaux fondus ou les murailles cristallines. Or les vibrations de l'air vinrent sur nous comme le décochement de minuscules étincelles sonores et ponctuelles qui se succédaient à une vitesse insupportable pour nous depuis tous les points de l'univers : c'était une sorte de chatouillement qui causait en nous une agitation inconvenante. » [Nous traduisons]

sonore, Rdix est perdue pour toujours. Calvino fait preuve, dans ces pages, d'une grande compétence musicale, et analyse les sons avec pertinence :

> Fu in quel momento che scattò l'insidia : oltre l'orlo del cratere l'aria vibrò in modo continuo, anzi in un modo continuo che conteneva più modi discontinui di vibrare. Era un suono che s'alzava pieno, si smorzava, riprendeva volume, e in questo modularsi seguiva un disegno invisibile disteso nel tempo come una successione di pieni e di vuoti. Altre vibrazioni vi si sovrapponevano, ed erano acute e ben staccate l'una dall'altra, ma stingevano in un alone ora dolce ora amaro, e contrapponendosi o accompagnando il corso del suono più profondo, imponevano come un cerchio o campo o dominio sonoro.[67]

Plusieurs années plus tard le musicien Massimo Mila[68] écrira d'ailleurs un article intéressant sur le livre *Palomar*, publié en 1984, dans lequel il mettra en évidence la capacité qu'a Calvino de faire de l'analyse musicale : c'est-à-dire une aptitude qui comporte nécessairement la capacité d'écouter les sons, de savoiur les distinguer les uns des autres et enfin de traduire en langage les différentes notes.

Comme dans un autre récit déjà cité, *Senza colori* [69], l'exclusion d'un monde dominé par le silence, remplacé par un monde dominé par le bruit, a pour conséquence la perte d'une possibilité de vie différente, supposée meilleure. Le narrateur Qfwfq/Pluton raconte l'histoire sur un ton polémique, accusant ceux qui habitent la surface de la Terre, les « extraterrestres », d'être prisonniers de la cuirasse de bruit qui s'étend sur la surface du globe. La tentative de Qfwfq de libérer Rdix de son ravisseur est inutile : elle est désormais prisonnière du chant, mais le chant est à son tour prisonnier du non-chant qui contient tous les chants. La cuirasse de bruit envahit le monde sans possibilité de distinguer un son de l'autre. À cet aspect du bruit et du chant dans l'œuvre de Calvino, Bruno Falcetto a consacré une partie de son article, "Cantare mentre tutto il resto non canta" [70]. Falcetto rappelle que dans les années 1968 et 1980, Calvino réalise une série de textes qui présentent comme thématique principale le chant [71] : il s'agit de *Il cielo di pietra* (juin 1968), trois textes brefs destinés à un travail pour Luciano Berio, *Prière* (octobre 1968), différentes pièces pour *Un roi à l'écoute* (élaborées entre 1977 et 1982) et *L'altra Euridice*

---

[67] *Ibid.*, p. 1220.
[68] MILA (Massimo), *Palomar dei suoni*, *La musica nell'ultimo Calvino*, "La Stampa", 31.01.1984.
[69] Il faut rappeler que dans ce récit le personnage féminin, Ayl, est du côté du silence, tandis que Qfwfq choisit d'habiter la Terre et donc de rester dans le bruit.
[70] FALCETTO (Bruno), "Cantare mentre tutto il resto non canta", in *Enciclopedia: arte, scienza…*, *cit.*, p. 250-252.
[71] Nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect de la poétique de l'auteur .

(septembre-octobre 1980). Le protagoniste de ces histoires, explique le critique, est un écouteur réticent et irrité (Qfwfq/Pluton) ou inquiet, qui oscille entre la peur et le désir ; un personnage, en tout cas, exclu de l'entente musicale entre la femme qui chante et son propre antagoniste, Orphée. Dans tous les cas l'histoire prend fin, après la fuite du personnage féminin, sur l'image d'un monde figé dans une croûte de bruit [72]. Ainsi, dans le récit *Il cielo di pietra* :

> Ora, voi che vivete fuori, ditemi, se per caso vi accade di cogliere nella fitta pasta di suoni che vi circonda il canto di Rdix, il canto che la tiene prigioniera ed è a sua volta prigioniero del non-canto inglobante tutti i canti, se riuscite a riconoscere la voce di Rdix in cui risuona ancora l'eco lontana del silenzio, ditemelo, datemi notizie di lei, voi extraterrestri, voi provvisoriamente vincitori, perché io possa riprendere i miei piani per ritrovare Rdix e discendere con lei al centro della vita terrestre, per rendere terrestre la vita dal centro in fuori, ora che è chiaro che la vostra vittoria è una sconfitta.[73]

Dans ces lignes, au-delà du mythe auquel l'histoire renvoie, le lecteur peut facilement comprendre que l'acte d'accusation que le narrateur adresse à « ceux qui habitent dehors » est adressé à la société contemporaine, à l'homme moderne qui vit dans un milieu acoustique complètement envahi par les bruits et où il n'est plus possible de trouver le silence ou le chant, symbole de l'harmonie de l'homme dans la nature. L'insistance sur le chant, évidente dans le choix de publier une autre version de ce récit en 1980, doit aussi être mise en relation avec les textes pour le projet de *Un re in ascolto* avec le musicien Luciano Berio, mais nous reviendrons ultérieurement sur cet aspect.

---

[72] *Cantare mentre …,"cit.*, p. 251.

[73] *Il cielo di pietra*, *cit.*, p. 1222-1223. « À présent, vous qui vivez dehors, dites-moi, si par hasard, dans l'épaisse pâte sonore qui vous entoure, il vous arrive de percevoir le chant de Rdix, le chant qui la retient prisonnière et qui est, à son tour, prisonnier de ce non-chant qui englobe tous les chants, si vous réussissez à reconnaître la voix de Rdix en laquelle résonne encore le lointain écho du silence, dites-le moi, donnez-moi des nouvelles d'elle, vous les extraterrestres, vous qui êtes provisoirement les vainqueurs, pour que je puisse reprendre mes plans pour retrouver Rdix et descendre avec elle au centre de la vie terrestre, pour rendre terrestre la vie, depuis le centre jusqu'au dehors, à présent qu'il est clair que votre victoire est une défaite. » [Nous traduisons]

B) Vers de nouvelles formes d'expérimentation littéraire

Les années soixante et soixante-dix, comme nous l'avons souligné, se caractérisent par la recherche de nouvelles formes d'invention littéraire à travers un système de signes plus complexe et un discours métalittéraire présent à l'intérieur de l'œuvre. Prisonnier de la parole, l'écrivain semble vouloir sortir de la difficulté que l'invention et l'écriture comportent en faisant recours aux contraintes et à une narrative combinatoire, comme le montrent les récits de *Il castello* et de *Le città invisibili*. Mais c'est dans le dernier livre de cette phase, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, que le discours métalittéraire devient le sujet de l'histoire et que le Lecteur est le protagoniste du livre. Comme dans *Les mille et une nuits* de Shéhérazade, les livres que le Lecteur est en train de lire s'interrompent à un moment donné et il reste chaque fois en proie au désir de connaître la continuation de l'histoire, l'oreille tendue…

Il castello dei destini incrociati

Publié en 1973 sous sa forme définitive, le texte se compose de deux parties, *Il castello dei destini incrociati* et *La taverna dei destini incrociati*. Le premier texte a été publié pour la première fois en 1969 dans le prestigieux volume des "Tarocchi", *Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, chez l'éditeur Franco Maria Ricci. Les tarots ornés de miniatures de Bonifacio Bembo ont été utilisés pour cette première version du « Château » (la version définitive présente quelques variantes) [74], tandis que le deuxième texte repose sur ceux de la maison Grimaud de Marseille [75]. Dans cet ouvrage Calvino se sert des images des tarots comme « machine narrative combinatoire ». Cette idée, explique l'écrivain, lui est venue après avoir écouté le séminaire de Paolo Fabbri, en 1968, "Le récit de la cartomancie et le langage des emblèmes", qui avait pour objet l'analyse des fonctions narratives des cartes de divination, une étude commencée par les Russes (M. I. Lekomceva, B. A. Upenskij et B. F. Egorov) [76]. Cependant, il n'a pas utilisé la contribution méthodologique de ces recherches pour son travail, mais « l'idée que le sens de chaque carte dépend de la place qu'elle a dans la succession des cartes qui la précèdent et qui la suivent ». À partir de cette idée, continue l'écrivain, il a suivi les exigences intérieures du texte [77].

Les problèmes narratifs, qui ont surgi dans un premier temps avec les tarots de Marseille (*La taverna dei destini incrociati*) et l'ont obligé à interrompre son travail, ne se sont pas posés quand, quelque temps après, l'éditeur Franco Maria Ricci lui a demandé d'écrire un texte pour le volume sur les tarots de Bonifacio Bembo. La facilité qu'il a

---

[74] CALVINO (Italo), *Il castello dei destini incrociati*, "Note e notizie sui testi", *RR*, II, p. 1366-1372.
[75] Publié pour la première fois dans la revue "Il Caffé satirico di letteratura e attualità", XIX, 1, avril 1972, p. 3-15, et intitulé *Il regno dei vampiri*, mais les différences entre les deux versions sont considérables. *Cf.* "Note e notizie", *cit.*, p. 1372-1377.
[76] *Cf.,* "Nota a *Il castello dei destini incrociati*", *RR*, II, p. 1276.
[77] *Ibid.*

rencontrée avec ces tarots pour la construction du livre, par rapport aux tarots de Marseille, dépend du rapprochement que l'auteur établit avec le monde imaginaire de Ludovico Ariosto, même si ce dernier se situe un siècle après celui de Bembo. Calvino arrive à lire et à interpréter facilement les cartes de Bembo, en s'inspirant d'un auteur italien qu'il connaît bien, et à construire le carrefour central de ces récits de son « carré magique ». Pour les autres récits, il lui a suffi de laisser les histoires prendre forme, se croiser entre elles, de façon à obtenir des mots croisés de figures, dont chaque séquence peut être lue dans les deux sens [78].

Entre la publication de la première et de la deuxième édition du livre, Calvino a publié un autre ouvrage, *Le città invisibili*, qui date de 1972. Ces deux livres révèlent l'attention de l'auteur, au cours de ces années, pour les emblèmes, l'interprétation des signes, la construction littéraire comme processus combinatoire. Mario Barenghi qui a préparé les notes pour l'édition des "Meridiani" a mis en évidence la difficulté d'établir avec précision à quel moment l'écrivain a commencé à réfléchir sur la narration comme processus combinatoire. Cette idée, poursuit le critique, trouve une rigoureuse application dans *Il castello dei destini incrociati*, mais elle apparaît déjà dans plusieurs écrits du milieu des années soixante, comme les récits *Ti con zero* (en particulier *Il guidatore notturno*, *Il conte di Montecristo*) construits selon un procédé de « logique formelle » presque géométrique et surtout dans la conférence de 1967 "Cibernetica e fantasmi" qui est dédiée à cet argument. Calvino cite, dans le texte de la conférence, les auteurs qui ont contribué à l'étude de la narration populaire comme combinaison d'un certain nombre d'éléments donnés mais qui peuvent être échangés à l'infini : Vladimir Propp pour les contes de fées et Lévi-Strauss pour le mythe [79]. Cependant il est nécessaire de rappeler l'étude de Calvino sur la fable italienne qui remonte aux années cinquante, *Fiabe italiane*, qui révèle que l'écrivain avait déjà constaté la structure combinatoire qui caractérise ce genre de narration. Enfin l'expérience oulipienne de l'écrivain en France, en particulier avec Raymond Queneau, a eu un rôle fondamental dans l'approche de Calvino d'un genre de littérature qui se fonde sur la règle, sur la contrainte, sur le jeu combinatoire.

[78] *Ibid.*, p. 1279.
[79] CALVINO (Italo), "Cibernetica e fantasmi", *Una pietra sopra*, *Saggi,* I, "I Meridiani", p. 207.

Dans *Il castello dei destini incorciati*, donc, l'auteur fixe des règles, des *contraintes*, qui dans le cas du château, sont représentées par la disposition des tarots verticalement et horizontalement, de façon à former un carré dont les histoires de chaque figure (personnage-narrateur du premier degré) placées sur les quatre côtés du carré (qui représentent les quatre points cardinaux), peuvent se lire d'un sens à l'autre. Sur le sens que l'écrivain a donné à ce travail, il est utile de lire un texte qui a été refusé et que dans un premier temps l'écrivain avait pensé attribuer à la figure du « bateleur » (le narrateur du deuxième degré). Ce texte, daté de la fin du mois de juin 1969, est ainsi défini par l'écrivain :

> Tentativo di inizio "autobiografico" su quello che cerca di costruire una "macchina di racconti" coi tarocchi. Forse da sfruttare quando il narratore ("bagatto") prende la parola e racconta la sua storia.[80]

Le narrateur, affligé par les échecs de ses tentatives pour trouver un moyen de lier les figures du quadrilatère (pour le château ou pour la taverne ?), avoue la raison de son acharnement : « ce quadrilatère de cartes que je continue à disposer sur la table, en essayant toujours de nouveaux rapprochements, ne me concerne pas et ne concerne aucune personne ou chose en particulier, mais le système de tous les destins possibles, de tous les passés et les futurs, c'est un puits qui contient toutes les histoires du début à la fin en une seule fois » [81]. La forteresse que le comte de Montecristo s'efforce de construire par la pensée, devient ici l'espace réel, le « carré magique », dans lequel se dessinent les destins de ces dames et chevaliers. Il est bon de rappeler que Calvino considère le projet conjectural de la prison absolue comme une profession de foi en la déduction, en la nécessité de construire des modèles formellement parfaits de la réalité objective que l'on veut affronter [82]. Ainsi dans le texte qui a été refusé, le narrateur insiste sur cet aspect. Dans la contemplation de l'ordre de ces cartes il cherche quelque chose de plus important que le rapport entre le moi et son destin, et son intérêt porte sur les modèles :

> […] i modelli senza i quali il vissuto e il vivibile non potrebbero essere pensati.[83]

---

[80] *Ibid.*, p. 1375. « Tentative de début « autobiographique » sur celui qui essaie de construire une « machine de récits » avec les tarots. Peut-être à utiliser quand le narrateur (« bateleur ») prend la parole et raconte son histoire. » [Nous traduisons]
[81] *Ibid.*, p. 1374. [Nous traduisons].
[82] CALVINO (Italo), "Lettera a Mario Boselli", "Nuova Corrente", 1987, 99, p. 413-416. « […] les modèles sans lesquels le vécu et le vivable ne pourraient pas être pensés.» [Nous traduisons]
[83] CALVINO (Italo), "Note e notizie sui testi", *RR,* II, *cit.*, p. 1374.

À l'intérieur de ce modèle se développent les histoires de ces personnages, dames et chevaliers, qui ont perdu la parole. Comme le Marco Polo de *Le città invisibili*, les personnages qui apparaissent dans le récit de *Il castello*, révèlent leur envie de communiquer les comptes rendus de leurs aventures – « scambiare con i compagni di viaggio i resoconti delle avventure trascorse » (« échanger avec leurs compagnons de voyage les comptes rendus de leurs aventures passées ») – , mais ils en sont empêchés par l'impossibilité de communiquer verbalement. Pour communiquer ses ambassades, Polo utilise des objets différents qu'il montre à l'empereur l'un après l'autre, en faisant de véritables pantomimes ; tandis que les chevaliers et les dames du château utilisent les tarots en les disposant de façon à raconter leurs propres histoires, accompagnées par la mimique de leurs visages et de leurs gestes. Le processus littéraire est bien le même.

Un narrateur de deuxième degré est le porte-parole des comptes rendus des personnages-narrateurs de premier degré qui sont privés de parole et il se fait l'interprète de leurs signes et de leurs gestes pour construire un discours fondé nécessairement sur l'incertitude et le doute.[84]. Muzzioli explique que ce processus littéraire utilisé par Calvino – qui date des alentours des années soixante – situe le récit au-delà du lien avec un moi particulier, pour en saisir le rapport avec l'univers entier de l'écriture.

> Si tratta, insomma, di situare il racconto al di là del legame con un io singolo, per coglierne il rapporto con l'intero universo della scrittura. La fluidità collettiva, prospettata dalle utopie, si produce nel tessuto del racconto, attraverso l'essere *altro* di un narratore di secondo grado, interprete e traduttore di segni che rimandano ad esperienze allotrie, e dotato, quindi, di una parola costitutivamente improntata all'ipotesi e alla congettura.[85]

Dans le cas de *Il castello dei destini incrociati*, continue Muzzioli, les narrateurs de premier degré, privés de leur voix, doivent confier à la voix qui narre la reformulation en langage verbal des signes gestuels et des éléments figuratifs, ce qui produit une version entachée d'un probabilisme perplexe [86]. La crise de la vocation verbale des personnages calviniens, déjà commencée avec les récits *Ti con zero*, à laquelle font suite les dialogues

[84] MUZZIOLI (Francesco), "Polvere di utopia", "Nuova Corrente", *cit*., p. 153-154
[85] *Ibid*. « Il s'agit, en somme, de situer le récit au-delà du lien avec un moi singulier, pour en saisir les rapports avec l'univers tout entier de l'écriture. La fluidité collective, vue comme une utopie, est produite dans la trame du récit, à travers l'être *autre* d'un narrateur de second degré, interprète et traducteur de signes qui renvoient à des expériences d'autrui, et donc doué d'une parole tendant de par sa constitution à faire des hypothèses et des conjectures. ». [Nous traduisons]
[86] *Ibid*.

muets entre Marco Polo et Kublai, arrive à la négation totale de la parole avec le *Château*. Le personnage traditionnel disparaît, ainsi que sa voix ; le lecteur se trouve face à un texte qui refuse les clichés traditionnels mais, surtout, qui s'oppose à un système culturel qui considère le produit littéraire à la manière d'une marchandise. Le risque dans une société de consommation qui a « perfectionné tellement ses techniques de pénétration et de conditionnement » (S. Guglielmino) est de voir assimilées au système même ces attitudes ou ces formes de protestations qui visent à dénoncer les mécanismes pervers de ce conditionnement socio-économique. Salvatore Guglielmino dans l'anthologie *Guida al Novecento*, mentionne une citation de Theodor W. Adorno qui – rappelle le critique – a été le premier avec Max Horkheimer à analyser ces problématiques :

> La cultura che, conforme al suo senso, non solo obbediva agli uomini ma continuava anche a protestare contro la condizione di sclerosi nella quale essi vivono e, in tal modo per la sua assimilazione totale agli uomini, faceva ad essi onore, oggi si trova invece integrata alla condizione di sclerosi ; così contribuisce ad avvilire gli uomini ancora di più. Le produzioni dello spirito nello stile dell'industria culturale non sono, ormai *anche* merci, ma lo sono integralmente.[87]

Contre ce risque, Calvino oppose une littérature toujours plus compliquée, qui oblige l'écrivain à un véritable travail de construction du texte, à la réalisation d'un système ou modèle parfait qui doit servir comme référence constante de la réalité. Le lecteur, rappelons-le, a cette tâche difficile de faire que la littérature développe la fonction critique. C'est la raison pour laquelle Calvino suppose un lecteur plus cultivé que l'écrivain, comme il l'explique lui-même à l'occasion d'une réponse, publié dans la revue "Rinascita" (n° 46, 24 novembre 1967), à la question : « Per chi si scrive un romanzo ? »

> Il lettore che dobbiamo prevedere per i nostri libri avrà esigenze epistemologiche, semantiche, metodologico-pratiche che vorrà continuamente confrontare anche sul piano letterario, come esempi di procedimenti simbolici, come costruzione di modelli logici.[…] Lo scrittore parla a un lettore che ne sa più di lui, si finge un se stesso che ne sa di 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, rilanciare la posta, seguire la logica della situazione che

[87] GUGLIELMINO (Salvatore), *Guida al Novecento*, *cit.*, p. 355. « La culture qui, conformément à son sens, obéissait non seulement aux hommes mais continuait aussi à protester contre la condition sclérosée dans laquelle ils vivent et qui, de cette façon, en raison de son assimilation totale aux hommes, leur faisait honneur, se trouve aujourd'hui intégrée dans la condition de sclérose ; de cette façon elle contribue à avilir les hommes encore davantage. Les productions de l'esprit dans le style de l'industrie culturelle ne sont plus désormais, *aussi* des marchandises, mais elles le sont intégralement. ». [Nous traduisons]

necessariamente si aggrava : tocca alla società nel suo complesso trovare la soluzione.[88]

À la réalité et aux problématiques contemporaines des œuvres de la première phase, Calvino substitue des histoires qui se passent dans des univers imaginaires, sans aucun ancrage apparent à la réalité. L'incertitude qui habite l'homme moderne se reflète dans ces récits où la crédibilité des histoires narrées laisse toujours la place à une marge de doute. Dans ce contexte et en ce qui concerne la problématique de l'écoute, à partir de la moitié des années soixante, comme nous l'avons déjà fait remarquer, Calvino s'intéresse à l'ouïe comme élément de la communication ; l'espace et le temps sont ceux de l'écriture, du langage. L'attention de l'auteur se déplace de l'écoute des « indices », à l'interprétation des « signes », ce qui correspond à la deuxième typologie d'écoute selon la définition déjà citée de de R. Barthes.

Cette fois le déchiffrement des signes concerne les figures de tarots. Le déroulement narratif est donné par les signes particuliers des images des tarots, ainsi que par les gestes des personnages qui accompagnent l'"exposition" des histoires. La disposition des cartes pour raconter l'histoire propre à chaque commensal, implique la lecture (déchiffrement) du narrateur du deuxième degré, qui a donc la responsabilité de l'interprétation du message. C'est sur la page que la fluidité du discours trouve un ordre et une musique ou harmonie. Calvino n'oublie pas que l'écriture suppose une voix (qui raconte) et une oreille (qui écoute), mais même les images, utilisées ici comme machine narrative, peuvent obtenir un effet sonore. Ainsi dans le texte le narrateur n'omet-il jamais de souligner que les images des tarots stimulent non seulement l'œil mais l'ouïe aussi.

Quando vedemmo calare l'*Asso di Coppe*, su cui era disegnata una fonte che scorre tra muschi fioriti e frulli d'ali, fu come se sentissimo lì vicino il fiottare d'una sorgente e

[88] CALVINO (Italo), "Per chi si scrive?", *Una pietra sopra*, *cit.*, p. 202-203. « Le lecteur que nous devons prévoir pour nos livres aura des exigences épistémologiques, sémantiques, pratico-méthodologiques, qu'il voudra sans cesse confronter jusque sur le plan littéraire, y trouvant des exemples de processus symboliques, y cherchant des constructions de modèles logiques […] L'écrivain parle à un lecteur qui en sait plus que lui, se forge un soi qui en sait plus que lui-même, pour parler à quelqu'un qui en sait plus encore. La littérature ne peut que jouer à la hausse, renchérir, relancer la mise, suivre la logique d'une situation qui, nécessairement, s'aggrave : c'est à la société dans son ensemble qu'il revient de trouver la solution.». "Pour qui écrit-on?", *La machine littérature*, Éditions du Seuil, 1993, p. 65-66.

> l'ansare dell'uomo che si dissetava bocconi.[89]

De même :

> La figura del *Re di Spade* che tentava di rendere in un unico ritratto il suo passato bellicoso e il melanconico presente, fu da lui avvicinata al margine sinistro del quadrato, all'altezza del *Dieci di Spade*. E subito i nostri occhi furono accecati dal polverone delle battaglie, udimmo il suono delle trombe, già le lance volavano in pezzi, […][90]

Les personnages qui disposent les tarots sur la table sont des « narrateurs » et chacun, à tour de rôle, « raconte une histoire ». Ainsi quand c'est le tour de l'histoire de Roland (le récit se trouve au centre du « carré magique ») [91], le narrateur, après avoir terminé de « raconter » (indiquer) la première séquence de cartes, commence à « épeler » la ligne au-dessous. La lecture/narration muette de Roland suscite la vision/écoute de l'écouteur-interprète-narrateur du deuxième degré.

> Il dito ferramente puntiglioso del narratore andò a capo, cioè prese a compitare la riga di sotto, cominciando dalla sinistra. Vidi (e sentii) lo schianto dei tronchi di quercia sradicati dall'ossesso nel *Cinque di bastoni*, rimpiansi l'ozio della Durlindana rimasta appesa a un albero e dimenticata nel *Sette di Spade*, deplorai lo spreco d'energie e di beni nel *Cinque di denari* (aggiunto per l'occasione nello spazio vuoto).[92]

Comme les mots acquièrent un sens différent selon la phrase ou contexte dans lequel ils se trouvent, les images des tarots peuvent être lues ou interprétées de plusieurs façons. Quand le narrateur du château prend la parole, il fait remarquer cet aspect de la narration :

> […] ogni racconto corre incontro a un altro racconto e mentre un commensale avanza la sua striscia un altro dall'altro estremo avanza in senso opposto, perché le storie raccontate da

---

[89] CALVINO (Italo), *Il castello dei destini incrociati*, *RR*, II, *cit*., p. 509. « Lorsque nous vîmes tomber l'*As de Coupe*, sur lequel était dessinée une fontaine dont l'eau courait parmi les mousses fleuries et battements d'ailes, ce fut comme si nous avions entendu tout près le gargouillement d'une source et le halètement d'un homme à plat ventre, qui se désaltérait.». *Le château des destins croisés*, Éditions du Seuil, Paris, 1976, p. 15.

[90] *Ibid*., p. 526. « La figure du *Roi d'Épée* qui essait de rendre en un seul portrait son passé combattant et sa mélancolie présente, fut amenée par lui sur le coté gauche du carré, à hauteur du *Dix d'Épée*. Et aussitôt nos yeux furent comme aveuglés par le nuage de poussière des batailles, nous entendions les sons de trompes, déjà les lances volaient en éclats, […] ». *Ibid*., p. 35.

[91] Il est évident que Calvino voulait rendre hommage à son modèle, l'Arioste, et on peut supposer aussi que le choix de la place donnée à l'histoire du personnage Roland n'est pas fortuit.

[92] CALVINO (Italo), *Il castello…*, *cit*., p. 530. « Le doigt inexorablement précis du narrateur revint au début, c'est-à-dire qu'il se mit à épeler la rangée d'en dessous, en commençant par la gauche. Je vis (et j'entendis) éclater le tronc des chênes déracinés par le possédé dans le *Cinq de Bâton*, je regrettai l'inaction de Durandal abandonnée attachée à un arbre et oubliée dans le *Sept d'Épée*, je déplorai le gaspillage d'énergie et de biens du *Cinq de Deniers* (ajouté pour l'occasion dans le champ vide). ». *Ibid*., p. 39.

> sinistra a destra o dal basso in alto possono pure essere lette da destra a sinistra o dall'alto in basso, e viceversa, tenendo conto che le stesse carte presentandosi in un diverso ordine spesso cambiano significato, e il medesimo tarocco serve nello stesso tempo a narratori che partono dai quattro punti cardinali.[93]

L'ordre et la précision dans la disposition des tarots de la première partie du livre s'oppose à la deuxième partie (*La taverne*) dans laquelle la narration des histoires procède sans règles et risque toujours d'être bouleversée par les commensaux qui se disputent les tarots. La narration ne procède pas en suivant les séquences des tarots horizontalement et verticalement ou de haut en bas et *vice-versa*, mais d'une façon irrégulière et compliquée. C'est la raison pour laquelle le déroulement de l'histoire risque toujours d'être compromis. Comme dans l'exemple suivant :

> Anche se la narratrice è una che sa il fatto suo, non è detto che la sua storia si segua meglio dell'altra. Perché le cose che le carte nascondono sono più di quelle che dicono, e perché appena una carta dice di più subito altre mani cercano di tirarla dalla parte loro per imbastirla in un altro racconto. Uno magari comincia a raccontare per conto suo, con carte che sembrano appartenere solo a lui, e tutt'a un tratto la conclusione precipita accavallandosi con quella d'altre storie nelle stesse figure catastrofiche[94].

La difficulté rencontrée par l'écrivain avec les tarots de Marseille se devine derrière ces lignes. Les images de ces cartes qui présentent des « dessins à lignes marquées, grossières » poussent l'ecrivain à un autre type de narration et de langage. Même les figures que les cartes représentent suggèrent une typologie différente de personnages ; les hommes et les femmes, bien ou mal habillés, ont des apparences effrayantes (« tutti quanti siamo intorno a questa tavola, uomini e donne, benvestiti o malvestiti, spaventati, anzi spaventosi a vedersi, tutti con i capelli bianchi, giovani e vecchi, anch'io mi specchio in

[93] *Ibid*., p. 539. « […] chaque récit court à la rencontre d'un autre, et tandis qu'un des convives progresse sur sa lancée, un autre parti de l'autre bout avance en sens opposé, puisque les histoires racontées de gauche à droite ou de bas en haut peuvent aussi bien être lues de droite à gauche ou de haut en bas, et vice-versa, si on tient compte du fait que les mêmes cartes, en se présentant dans un ordre différent, changent de sens, et que le même tarot sert dans le même temps à des narrateurs qui partent des quatre points cardinaux. ». *Ibid*., p. 47.

[94] *Ibid*., p. 565. « Même si la narratrice est quelqu'un, là, qui connaît son affaire, il n'est pas dit que son histoire se suive mieux qu'une autre. Les cartes dissimulent plus de choses qu'elles n'en disent, et à peine une carte en dit-elle davantage que tout aussitôt d'autres mains essaient de la tirer de leur côté afin de la glisser dans un autre récit. On commence à raconter ce qui nous regarde, avec des cartes qui semble-t-il n'appartiennent qu'à nous, et tout d'un coup la conclusion se précipite en chevauchant celle d'autres histoires à travers les mêmes figures catastrophiques. ». *Ibid*., p. 81.

uno di questi specchi, di queste carte, ho i capelli bianchi anch'io dallo spavento» [95]) et le contexte dans lequel ils se trouvent est plus modeste que celui du château. Cependant les uns et les autres ont en commun le même désir : raconter leurs histoires. Comme les récits muets des chevaliers et des dames du château résonnent des sons et des voix des personnages, ainsi les histoires de ces narrateurs de la taverne évoquent les voix et les bruits suggérés par les images des cartes. Comme dans le passage suivant :

> Nel muto racconto del nostro ufficiale la voce di questo scampato suona stonata chioccia farfugliante in un dialetto mal intelligibile frasi smozzicate del tipo : – Non stia a far bischerate, sor tenente ! Chi ha gambe scappi ! La frittata ha dato il giro ! Quello è un esercito che chi lo sa di dove canchero è uscito, mai visto prima, scatenassi satanati! […][96]

L'image de l'officier, représenté par les tarots de « Le Mat », évoque un langage grossier et il est reproduit de cette façon par le narrateur du deuxième degré. En suivant la lecture des récits qui se succèdent l'un après l'autre, le narrateur se rend compte que les cartes disposées sur la table commencent à trouver leur place dans une mosaïque ordonnée. Et il se demande :

> È solo il risultato del caso, questo disegno, oppure qualcuno di noi lo sta pazientemente mettendo insieme ?[97]

Le dessin qui ressort de la disposition des tarots, au nombre de soixante-dix-huit, a la forme d'une mosaïque régulière, rectangulaire, dont le centre reste vide, comme la place, sur la première ligne, destinée à la première carte et celle de la dernière carte de la dernière ligne, comme pour suggérer l'idée de liberté d'un début et d'un final de l'histoire. Pour l'interprétation de ce dessin, les narrateurs Faust et Parsifal, formulent une image suggestive du monde que l'on peut fort bien attribuer à l'écrivain :

> – Il mondo non esiste, – Faust conclude quando il pendolo raggiunge l'altro estremo, – non c'è un tutto dato tutto in una volta : c'è un numero finito d'elementi le cui combinazioni si

[95] *Ibid*., p. 549-550. « Tous autant que nous sommes autour de cette table, hommes et femmes, bien et mal habillés, épouvantés, épouvantables à voir, tous avec des cheveux blancs, jeunes et vieux, moi aussi, je me regarde dans un de ces miroirs, une de ces cartes, j'ai moi aussi les cheveux blancs à cause de cette épouvante. ». *Ibid*., p. 62.

[96] *Ibid*., p. 568. « Dans le récit muet de notre officier, la voix de ce rescapé sonne faux, elle est rauque et bafouillante, un dialecte difficilement intelligible, des phrases mutilées du genre : – Pas l'moment des violons, sieur' lieutenant ! T'as des jambes tu te sauves ! l'omelette s'est retournée ! C't'une armée la peste d'où qu'elle est sortie, jamais vu ça, de tous les diables ! […] ». *Ibid*., p. 85.

[97] *Ibid*., p. 582. « Est-ce seulement le fait du hasard, ce dessin, ou bien l'un d'entre nous n'en construit-il pas avec patience l'assemblage ? ». *Ibid*., p. 100.

> moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una forma e un senso e s'impongono in mezzo a un pulviscolo senza senso e senza forma come le settantotto carte del mazzo di tarocchi nei cui accostamenti appaiono sequenze di storie che subito si disfano. Mentre questa sarebbe la conclusione (sempre provvisoria) di Parsifal : – Il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell'universo è lo spazio del niente, attorno all'assenza si costruisce ciò che c'è, in fondo al gral c'è il tao, – e indica il rettangolo vuoto circondato dai tarocchi[98].

Le sens dernier de chaque histoire comme le sens même de la vie reste finalement obscur (la vie, comme début d'une histoire et la mort, comme fin). C'est autour du vide que tourne le monde, un vide qui peut se remplir d'une signifiance inattendue qui peut donner lieu à un nouveau début ou rester obscur et incompréhensible et donc sans parole, en attendant une nouvelle occasion.

Après avoir écouté toutes les histoires que la succession des cartes des tarots ont suggérées, le narrateur "prend", enfin, "la parole" pour raconter son histoire. Le narrateur-auteur révèle son identité : le *Re di Bastoni* (*Roi de Bâton*) peut bien être lui, d'autant plus que le personnage de ce tarot pointe vers le bas un instrument qui peut bien ressembler à une plume ou un calame ou un crayon bien taillé, et – ajoute le narrateur – « s'il paraît d'une taille disproportionnée ce sera pour signifier l'importance que l'instrument d'écriture en cause revêt dans l'existence du sédentaire personnage en question ». Comme dans la plupart des récits de Calvino, l'auteur revient à la fin de son voyage à la problématique de l'écriture, au rapport vie/littérature. Encore une fois l'écrivain s'interroge sur le sens de son travail. Suor Teodora et Bradamante qui représentent les deux âmes de l'écrivain dans *Il cavaliere inesistente*, se retrouvent ici dans les images respectives de la carte de l'*Eremita* (l'*Ermite*) et de *Il Cavaliere di Spade* (le *Cavalier d'Épées*), qui peuvent être aussi remplacés, comme le dit l'écrivain, par *San Girolamo* (*saint Jérôme*) et *San Giorgio* (*saint Georges*), tels qu'on les voit représentés dans les images des peintures des musées. Cette fois donc le "tour de passe-passe" qui consiste à aligner des tarots pour en tirer des

[98] *Ibid*., p. 589. « – Le monde n'existe pas, conclut Faust quand le pendule est au plus loin de lui, il n'existe pas un tout donné en une fois : il y a un nombre fini d'éléments dont les combinaisons se multiplient par milliards de milliards, et parmi elles quelques-unes seulement trouvent une forme et un sens, qui s'imposent au milieu de la poussière insensée et sans forme ; comme les soixante-huit cartes du jeu de tarots dans les rapprochements desquelles apparaissent des séquences de récits qui aussitôt se défont. Cependant que la conclusion (toujours provisoire) de Parsifal serait : – Le noyau du monde est vide, le principe de ce qui se meut dans l'univers c'est l'espace du rien, ce qui existe se construit autour d'une absence, au fond du graal il y a le tao. Et il montre le rectangle vide, au centre, qu'entourent les tarots. ». *Ibid*., p. 108-109.

histoires, le narrateur le fait avec les peintures qui représentent les deux saints. La conclusion à laquelle arrive le narrateur en analysant les peintures qui concernent les deux saints est l'idée de la complémentarité qui caractérise la vie de l'un et de l'autre : la contemplation et l'action, les deux idéaux de vie et de travail auxquels l'écrivain s'est consacré.

« Ce qui commande au récit ce n'est pas la voix : c'est l'oreille »

Avec *Le città invisibili*, publié en 1972, Calvino semble s'intéresser beaucoup plus à la problématique de l'écoute comme problématique de la communication verbale et écrite. L'œuvre est divisée en neuf parties qui comprennent la description de cinq villes, à l'exception de la première et de la dernière partie qui présentent dix villes, pour arriver à un ensemble de cinquante-cinq villes. Chaque ville a un nom de femme, mais dans le sommaire les villes sont regroupées par titres thématiques qui, dans l'ordre d'apparition, sont les suivants : 1) *le città e la memoria*, 2) *le città e il desiderio*, 3) *le città e i segni*, 4) *le città sottili*, 5) *le città e gli scambi*, 6) *le città e gli occhi*, 7) *le città e il nome*, 8) *le città e i morti*, 9) *le città e il cielo*, 10) *le città continue*, 11) *le città nascoste* [99]. Chacun de ces titres revient dans le texte cinq fois. À côté du titre de chaque chapitre, apparaît un numéro qui indique le nombre d'apparitions de chacun. Dans les parties, de II à VIII, qui contiennent la description de cinq villes, le texte suit une règle très précise : chaque chapitre revient une fois de plus dans chaque partie jusqu'à cinq fois, en suivant l'ordre d'apparition dans le texte. Ex : II. ... *Le città e la memoria*. 5. *Le città e il desiderio*. 4. *Le città e i segni*. 3. *Le città sottili*. 2. *Le città e gli scambi*. 1…. III … *Le città e il desiderio*. 5. *Le città e i segni*. 4. *Le città sottili*. 3. *Le città e gli scambi*. 2. *Le città e gli occhi*. 1…. Au début et à la fin de chaque partie l'auteur a interposé des cadres (cornici), qu'il appelle « corsivi » (les textes en italique), qui sont indiqués dans le sommaire par des points de suspension (….). C'est dans les « corsivi » que le lecteur trouve la véritable philosophie contenue dans le texte.

Dans le livre *Le città invisibili* il y a deux les personnages principaux : le fameux marchand Vénitien, Marco Polo, et Kublai Khan, empereur des Tartares. Dans la fiction

[99] « *Les villes et la mémoire, Les villes et le désir, Les villes et les signes, Les villes effilées, Les villes et les échanges, Les villes et le regard, Les villes et le nom, Les villes et les morts, Les villes et le ciel, Les villes continues, Les villes cachées* », in CALVINO (Italo), *Les villes invisibles*, Éditions du Seuil, Paris, 1996.

narrative, Marco Polo est celui qui raconte les voyages à travers les villes de l'empire à Kublai Khan, personnage co-protagoniste, qui se dispose à écouter les comptes rendus avec beaucoup plus d'attention et de curiosité que tous les autres explorateurs. Mais quel est le message de ce personnage vénitien qui, pour communiquer ses ambassades sans connaître la langue de Kublai, communique par gestes ou par emblèmes en faisant de véritables pantomimes ? Les messages de Polo, dit le narrateur, ont le pouvoir des emblèmes. Quand Polo apprend la langue de l'empereur, ses comptes rendus deviennent très précis, mais Kublai qui a connu les villes par ces premiers gestes ou par les objets revient à ces images. La nouvelle information reçoit un sens de cet emblème et l'emblème en acquiert un nouveau.

Dès le début le narrateur met l'accent sur l'incertitude sur laquelle repose la « communication » entre les deux personnages, Marco Polo et Kublai Kan. Polo, le narrateur au deuxième degré et Kublai Kan, celui qui écoute au premier degré. Le narrateur place le lecteur face à la problématique du contenu réel ou inventé des descriptions des villes faites par le personnage Polo. Le lecteur n'est pas encore entré dans l'histoire narrée que le narrateur lui dit dès le début :

> Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate nelle sue ambascerie, ma certo l'imperatore dei tartari continua ad ascoltare il giovane veneziano con più curiosità ed attenzione che ogni altro suo messo o esploratore.[100]

On pourrait considérer cette phrase comme une sorte de *captatio benevolentiae*, une stratégie dont se sert l'auteur pour prévenir le lecteur sur le contenu, mais aussi et surtout pour susciter sa curiosité et son attention. Comme Kublai, le lecteur se dispose à écouter. D'ailleurs, cette disposition du lecteur à s'identifier au personnage de l'empereur est indiquée dans le texte par le pronom « nous » qui peut aussi concerner l'auteur.

> Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto

[100] CALVINO (Italo), *Le città invisibili*, *RR*, II, *cit*., p. 361. « Il n'est pas dit que Kublai Khan croit à tout ce que Marco Polo lui raconte, quand il lui décrit les villes qu'il a visitées dans le cours de ses ambassades ; mais en tout cas l'empereur des tartares continue d'écouter le jeune Vénitien avec plus de curiosité et d'attention qu'aucun de ses autres envoyés ou explorateurs. ». *Les villes invisibles*, *cit*., p. 9.

> rinunceremo a conoscerli e a comprenderli ; […][101]

Mais la problématique de la compréhension se pose à un niveau plus vaste : tous les messagers de Kublai Kan parlent des langues différentes, que l'empereur ne comprend pas. D'autre part les messagers ont appris les informations de leurs ambassades dans des langues étrangères. La langue n'est donc pas une garantie de l'existence de la réalité, on peut communiquer dans n'importe quelle langue, ce sont les yeux et les oreilles étrangers qui rendent manifeste à Kublai l'existence de son empire.

> Gli ambasciatori erano persiani armeni siriani copti turcomanni ; l'imperatore è colui che è straniero a ciascuno dei suoi sudditi e solo attraverso occhi e orecchi stranieri l'impero poteva manifestare la sua esistenza a Kublai.[102]

Et après :

> […] da questo opaco spessore sonoro emergevano le cifre introitate dal fisco imperiale, i nomi e i patronimici dei funzionari deposti e decapitati, le dimensioni dei canali d'irrigazione che i magri fiumi nutrivano in tempi di siccità.[103]

Que s'est-il passé dans la réflexion poétique de l'écrivain par rapport au langage ? Que nous donne l'écriture, la langue, le langage ? quelle est sa consistance ? Calvino se méfie-t-il de la langue ou est-ce une stratégie pour donner plus d'importance à la langue comme moyen d'expression ? Pour répondre à cette question on peut penser à la sensation que l'on éprouve lorsque l'on parle ou quand on écrit un concept, une pensée ; la sensation qu'on éprouve finalement est en quelque sorte un échec, une perte, car il y a toujours quelque chose qui reste en dehors [104]. D'ailleurs Polo, après être devenu un spécialiste de la langue, se rend bientôt compte que si les mots sont plus efficaces pour indiquer les choses que les

---

[101] *Ibid.* « Il y a un moment dans la vie des empereurs, qui succède à l'orgueil d'avoir conquis des territoires d'une étendue sans bornes, à la mélancolie et au soulagement de savoir que bientôt il nous faudra renoncer à les connaître et les comprendre ; […] ». *Ibid.*

[102] *Ibid.*, p. 373. « Les ambassadeurs étaient perses, arméniens, syriens, coptes ou turcomans ; l'empereur, par nature, est étranger à chacun de ses sujets ; l'empire ne pouvait manifester son existence à Kublai qu'au travers d'yeux et d'oreilles étrangers. ». *Ibid.*, p. 29.

[103] *Ibid*. « […] de cette opaque épaisseur sonore émergeaient les chiffres encaissés par le fisc impérial, les noms et les patronymes des fonctionnaires démis et décapités, les dimensions des canaux d'irrigations que des maigres fleuves nourrissaient par les temps de sécheresse. ». *Ibid.*

[104] Sur cet aspect voir l'essai de DELEUZE (Gilles), *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993. De cet essai très intéressant nous citons cette phrase de l'avant-propos, en renvoyant tout lecteur intéressé directement au livre. Ainsi dans le texte : « La limite n'est pas en dehors, elle en est le dehors : elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles. »

gestes ou les objets, il revient aux gestes quand il doit parler de la vie de ces villes, jour après jour, soirée après soirée, car les mots ne lui suffisent pas.

> […] : certo le parole servivano meglio degli oggetti e dei gesti per elencare le cose più importanti d'ogni provincia e città : monumenti, mercati, costumi, fauna e flora ; tuttavia quando Polo cominciava a dire di come doveva essere la vita in quei luoghi, giorno per giorno, sera dopo sera, le parole gli venivano meno, e a poco a poco tornava a ricorrere a gesti, a smorfie, a occhiate.[105]

C'est pour cela que le narrateur fait des suppositions sur la nature même des dialogues entre Marco Polo et Kublai Kan, en doutant de la possibilité de les vérifier mentalement. La polarité de la construction de ce texte sert aussi à nous montrer l'instabilité qui nous habite, l'incertitude qui nous entoure, et qui reste toujours dans un équilibre instable. C'est par les yeux et les oreilles qu'on peut dire que le monde est là, devant nous, réel ou imaginaire, et l'homme vit cette expérience et il est là pour en témoigner. La langue est le code, mais entre le mot et ce que je veux dire, il reste un espace vide, une énigme. Et c'est au moment où on réfléchit sur l'histoire, sur la vie, sur la mort, sur leurs mystères, qu'on s'aperçoit du non-sens, que quelque chose grince, que toutes les beautés et les merveilles du monde, les villes splendides des civilisations passés ou les villes modernes sont des apparitions, visibles et audibles jusqu'à ce qu'il y ait un homme pour en témoigner. « Je parle, parle… » dit le personnage de Marco Polo, mais qu'il raconte des histoires ou qu'il dise la vérité, il faut qu'il y ait quelqu'un qui écoute, il faut supposer un auditeur, mieux encore, supposer des auditeurs qui diffèrent par la langue, l'âge, la culture, la richesse, …

> Io parlo parlo, – dice Marco – ma chi m'ascolta ritiene solo le parole che aspetta. Altra è la descrizione cui tu presti benigno orecchio, altra quella che farà il giro dei capannelli di scaricatori e gondolieri sulle fondamenta di casa mia il giorno del mio ritorno, altra ancora quella che potrei dettare in tarda età, se venissi fatto prigioniero da pirati genovesi e messo in ceppi nella stessa cella con uno scrivano di romanzi d'avventura.

---

[105] CALVINO (Italo), *Le città invisibili*, *cit.*, p. 386-387. « […] sans doute les paroles convenaient-elles mieux que les objets et les gestes pour énumérer ce qu'il y a de plus important dans chaque province et chaque ville : monuments, marchés, costumes, faune et flore ; mais lorsque Polo commençait à parler de ce que devait être la vie en ces lieux ; jour après jour, soir après soir, les paroles lui venaient moins facilement, et peu à peu il se remettait à recourir aux gestes, aux grimaces, aux clins d'yeux. ». *Les villes invisibles*, *cit.*, p. 50.

> Chi comanda al racconto non è la voce : è l'orecchio.[106]

« Ce qui commande au récit, ce n'est pas la voix : c'est l'oreille » [107], dit le texte. Pour la première fois Calvino affirme, d'une façon explicite, l'importance de l'oreille dans le processus narratif. Mais quel est le type d'écoute qu'il veut suggérer dans ce cas ? En effet, la communication entre Marco Polo et Kublai Khan n'est pas verbale, elle se pose à un niveau plus haut dans lequel c'est surtout le silence qui domine l'espace entourant les deux personnages. Le mot remplit cet espace mais sans s'imposer, comme les notes musicales qui laissent à chaque auditeur une impression différente selon la capacité individuelle d'interpréter la musique.

C'est ainsi qu'il faut lire les descriptions des villes invisibles, c'est du moins ce que nous suggérons, étant donné qu'il s'agit de poésie pure, de partitions musicales dont chaque mot trouve sa place dans le texte en suivant un rythme intérieur. En particulier, pour la description d'une ville, la quatrième, Zora, « la ville et la mémoire », le narrateur dit :

> Il suo segreto è il modo in cui la vista scorre su figure che si succedono come in una partitura musicale nella quale non si può cambiare o spostare nessuna nota[108].

Si nous considérons ce texte comme une sorte d'équivalent d'une partition musicale, nous voyons alors les mots disposés selon l'effet sonore qu'ils donnent à l'ensemble ; or cette disposition n'est pas le résultat du hasard mais c'est au contraire l'harmonie qui gère la texture, et le lecteur-auditeur a la possibilité de remplir l'espace vide autour du mot, de suivre la symphonie sans y être soumis. Cette liberté qu'a le lecteur-écouteur-interprète est implicite dans la fonction même de la lecture. L'acte de la lecture est libre, comme libre est

---

[106] CALVINO (Italo), *Le città invisibili*, *RR*, II, *cit.*, p. 473. « – Moi je parle, je parle, dit Marco, mais celui qui m'écoute ne retient que les paroles qu'il attend. Une chose est la description du monde à laquelle tu prêtes une oreille bienveillante, une autre celle qui fera le tour des attroupements de débardeurs et gondoliers sur les *fondamenta* devant chez moi le jour de mon retour, une autre encore celle que je pourrai dicter dans mon vieil âge, si je venais à être fait prisonnier par les pirates génois et mis aux fers dans une cellule en compagnie d'un auteur de romans d'aventures. Ce qui commande au récit, ce n'est pas la voix : c'est l'oreille. » *Ibid.*, p. 157-158.

[108] *Ibid.*, p. 369. « Son secret est dans la façon dont la vue court sur des figures qui se suivent comme dans une partition musicale, où l'on ne peut modifier ou déplacer aucune note. ». *Ibid.*, p. 21.

la pensée de chaque lecteur ; l'écriture, au contraire, doit nécessairement suivre les règles précises d'ordre et de sens du message qu'elle veut transmettre, mais la décodification passe à travers l'oreille-esprit de son destinataire, donc à travers un autre monde intérieur avec des expériences, une culture, un âge, un niveau social différent. La problématique liée à l'importance de la lecture et du lecteur sera le sujet du dernier livre de cette phase : *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Se una notte d'inverno un viaggiatore…

En 1979, après six ans de silence pendant lesquels Calvino avait arrêté de publier des romans, paraît *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Dans une interview à Nico Orengo [109] en 1978, Calvino explique que c'est à cette époque que remonte sa collaboration avec Luciano Berio pour l'action musicale *La Vera Storia* et avec Toti Scialoja pour *Il teatro dei ventagli*. Quelle est la raison de ce silence ? La réponse se trouve peut-être dans le texte. Après avoir expérimenté différentes formes d'écriture et de narration, pendant plus de vingt ans d'activité littéraire, nous pouvons supposer, d'après ce que l'auteur nous dit dans le livre, que Calvino parvient à une sorte de crise qui est exprimée ironiquement dès le premier chapitre : tout le livre est construit sur cette problématique. Calvino ne cesse jamais d'écrire. Son effort continu et constant pour communiquer, le profond respect pour son lecteur-auditeur, ne sont jamais séparés de la conscience de ses limites, en tant qu'être humain. Calvino, qui pendant toute sa vie prend note de tout ce qui l'entoure, n'arrête jamais de réfléchir sur le sens de son travail, et surtout sur le sens de l'existence. Écrire ou lire sont deux actes de la communication humaine, mais finalement à quoi servent-ils ? Si dans trois mille ans la langue devient une langue de morts, une langue étrangère, que deviendra tout ce que cette humanité a construit dans son existence ? De cette défaillance Calvino ne sort pas battu, au contraire, ces réflexions deviennent la matière de ce livre, à côté d'autres problématiques, comme l'incapacité de l'écrivain à gérer tout ce matériel, à faire place à tout ce qui est resté en dehors. Et tout ce qui reste en dehors reste dans le silence, dans l'espace vide. La poétique de l'écoute est liée à la problématique de la communication, nous l'avons dit maintes fois. Déjà dans *Le città invisibili*, Marco Polo disait à l'empereur Kublai que « ce qui commande au récit ce n'est pas la voix, c'est l'oreille ». Dès les premières lignes, le narrateur qui s'adresse directement au lecteur-auditeur, utilise un langage qui est propre à

[109] ORENGO (Nico), *Sto scrivendo quindici libri e un libretto d'opera*, "Tuttolibri", 30.09.1978.

l'oralité. L'aspect auditif de la lecture qui revient à plusieurs reprises dans ce texte est lié aussi à la nature orale de la lecture d'autrefois :

> Una volta si leggeva in piedi, di fronte a un leggio.[110]

Les dix contes qui suivent l'histoire racontée ne sont pas de véritables contes, mais des histoires en train de se faire, des récits inachevés. Le narrateur n'arrête pas de parler avec le Lecteur en lui révélant les stratégies du jeu narratif. Chaque récit a cette intention de communiquer la sensation réelle de ce que le narrateur raconte. Au moyen du langage, du mot, le narrateur défie la page blanche, et tend un pont vers l'extérieur. Le premier de ces contes, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, (tous les titres de chaque conte, lus ensemble, forment le début d'une histoire), commence par la description de la gare d'un petit village. Le narrateur transfère sur la page toutes les sensations visuelles, auditives, olfactives, tactiles, qui ont cette capacité de capturer l'attention du Lecteur et en quelque sorte de lui faire « vivre » ces sensations.

> Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso. Nell'odore di stazione passa una ventata d'odore di buffet della stazione. C'è qualcuno che sta guardando attraverso i vetri appannati, apre la porta a vetri del bar, tutto è nebbioso, anche dentro, come visto da occhi da miope, oppure occhi irritati da granelli di carbone. Sono le pagine del libro a essere appannate come vetri d'un vecchio treno, è sulle frasi che si posa la nuvola di fumo. È una sera piovosa ; l'uomo entra nel bar ; si sbottona il soprabito umido ; una nuvola di vapore l'avvolge ; un fischio parte lungo i binari a perdita d'occhio lucidi di pioggia.[111]

L'insistance sur les verbes « sbuffa », « sfiata », pour les sensations tactiles et auditives, « nasconde », « sta guardando », « è nebbioso », « visto », « essere appannate », pour les sensations visuelles, et les mots qui indiquent la sensation de l'odeur « nell'odore », « una

---

[110] CALVINO (Italo), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *RR*, II, *cit*., p. 613. « Autrefois, on lisait debout devant un lutrin. ». *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Édition du Seuil, 1995, p. 9.

[111] *Ibid*., p. 620. « Le roman commence dans une gare de chemin de fer, une locomotive souffle, un sifflement de piston couvre l'ouverture du chapitre, un nuage de fumée cache en partie le premier alinéa. Dans l'odeur de gare passe une bouffée d'odeur de buffet. Quelqu'un regarde à travers les vitres embuées, ouvre la porte vitrée du bar, tout est brumeux à l'intérieur, comme vu à travers des yeux de myope ou que des escarbilles ont irrités. Ce sont les pages du livre qui sont embuées, comme les vitres d'un vieux train ; c'est sur les phrases que se pose le nuage de fumée. Soir pluvieux ; l'homme entre dans le bar, déboutonne son pardessus humide, un nuage de vapeur l'enveloppe ; un coup de sifflet s'éloigne le long des voies luisantes de pluie à perte de vue. ». *Ibid*., p. 17.

ventata d'odore di buffet » et surtout cette frase très efficace qui introduit le personnage du conte :

> C'è qualcuno che sta guardando attraverso i vetri appannati

qui donne aussi l'impression de quelqu'un qui regarde vers nous, comme dans un jeu de miroirs, dans lequel on ne sait plus qui regarde, nous, les lecteurs, ou eux les personnages. Tout le livre a cette allure d'un texte à révélation, d'un texte qui veut envoyer des signaux, qui veut sortir de la page pour dire ce qu'il ne dit pas. Il est important de souligner l'insistance sur la disponibilité à l'écouter que le lecteur-auditeur doit garder pendant la lecture.

> Leggendo devi dunque mantenerti insieme distratto e attentissimo, come me che sto assorto tendendo l'orecchio con un gomito sul banco del bar e la guancia sul pugno.[112]

D'ailleurs, l'expression "tend l'oreille" revient avec fréquence dans le texte. Dans le chapitre IV, on revient sur la lecture orale, et donc sur l'attention auditive de la lecture, compliquée ici par la traduction simultanée d'un texte d'une langue morte, le « cimmerio ». Calvino traite ici un des sujets de son discours sur la limite humaine, sur le sens de l'écriture, dont le langage représente la matière principale. La lecture en langue originelle de ce texte prend donc le sens de l'absolu, car c'est la langue de la limite, du seuil.

> La pronuncia di quella lingua sconosciuta, dedotta da regole teoriche, non trasmessa dall'ascolto di voci con le loro inflessioni individuali, non marcata dalle tracce dell'uso che plasma e trasforma, acquistava l'assolutezza dei suoni che non attendono risposta, come il verso dell'ultimo uccello d'una specie estinta o il rombo stridente d'un aviogetto appena inventato che si disgrega nel cielo al primo volo di prova.[113]

> I libri sono i gradini della soglia… Tutti gli autori cimmeri l'hanno passata… Poi comincia la lingua senza parole dei morti che dice le cose che solo la lingua dei morti può dire. Il cimmerio è l'ultima lingua dei vivi… e la lingua della soglia ! Qui si viene per tendere

---

[112] *Ibid*., p. 628. « Il faut donc qu'en lisant tu sois à la fois distrait et attentif, ainsi que je le suis moi-même ; absorbé, l'oreille tendue, appuyé du coude sur le bar, la joue dans la main. ». *Ibid*., p. 25.

[113] *Ibid*., p. 677. « La prononciation de cette langue inconnue, déduite de règles purement théoriques, de n'avoir pas été transmise par des voix et leurs inflexions individuelles, de ne pas porter les traces de l'usage qui modèle et transforme, avait le caractère absolu de ces sons qui n'attendent pas de réponse, comme le dernier chant du dernier oiseau d'une espèce éteinte, ou le vrombissement d'un prototype de jet qui se désagrège au premier vol d'essai en plein ciel. ». *Ibid.*, p. 80.

> l'orecchio al di là… Ascoltate…[114]

Dans le texte, qui a la structure d'un récit policier et labyrinthique, dans lequel le Lecteur a la tâche de découvrir le mystère des livres inachevés, l'auteur arrive à imaginer que la source des contes est assimilée à un Indien très âgé, « Padre dei racconti », aveugle et analphabète, qui n'arrête jamais de raconter des histoires qui se passent dans des lieux et des temps qui lui sont complètement inconnus. Il suffit alors à Marana, le personnage qui est dans le livre le falsificateur des contes, de mettre un magnétophone pour enregistrer les histoires du vieil Indien. Encore une fois, Calvino insiste sur l'aspect oral de la narration, sur la capacité de raconter sans devoir rester pris dans les mailles de l'écriture. Dans le chapitre VIII, *Il diario di Silas Flannery*, Calvino touche le fond de la problématique de l'écrivain qui rêve d'annuler sa propre personne pour laisser s'exprimer tout ce qui reste en dehors. Deux possibilités se présentent : écrire un livre qui peut être « le livre » unique ou écrire tous les livres possibles, de sorte que la totalité soit contenue dans les images partielles. Mais le livre unique, qui contient la totalité, est le livre sacré, la parole totale révélée. Le seul livre sacré dont on possède des témoignages est le livre sacré du Coran, explique le narrateur, et il raconte des anecdotes qui visent à montrer l'importance des copistes. La fonction des copistes ne se limite pas à la transcription sur la page de la parole révélée par le Messie, mais de disposer correctement la parole dans la phrase, ce qui est une tâche difficile, de suivre la cohérence intérieure de l'écriture, selon les règles de la grammaire et de la syntaxe, qui ne sont pas du tout les mêmes que celles de la langue orale. Et aussi, pour donner une place à tout ce qui est en dehors, à tout ce qui n'a pas de voix, même au niveau de l'inconscient, il faut que la parole soit transférée sur la page, car c'est là qu'elle devient définitive.

> È sulla pagina, non prima, che la parola, anche quella del raptus profetico, diventa definitiva, cioè scrittura. È solo attraverso la limitatezza del nostro atto dello scrivere che l'immensità del non scritto diventa leggibile, cioè attraverso le incertezze dell'ortografia, le sviste, i lapsus, gli sbalzi incontrollati della parola e della penna. Altrimenti ciò che è fuori di noi non pretenda di comunicare con la parola, parlata o scritta : mandi per altre vie i suoi

[114] *Ibid*., p. 679. « – Les livres sont les marches d'un seuil… que tous les auteurs cimmériens ont franchi. Ensuite commence la langue sans paroles des morts, qui dit ce que seule la langue des morts peut dire. Le cimmérien, c'est l'ultime langue des vivants… La langue du seuil ! On vient ici pour tendre l'oreille à l'au-delà…Écoutez… ». *Ibid*., p. 82.

messaggi.[115]

Pour terminer sur l'importance du rôle de l'écoute, il faut souligner que les titres des contes inachevés qui apparaissent dans le livre, forment, quand ils sont lus ensemble, le début d'un récit qui se termine par un dernier titre qui n'apparaît pas dans le sommaire et qui est donné par hasard par le Lecteur : *Chiede, ansioso d'ascoltare il racconto*. Calvino, en guise de conclusion de son livre joue encore avec son Lecteur et lui adresse son dernier hommage. Le Lecteur arrivé à la fin de sa recherche des livres inachevés, écrit sur un papier les titres de ces livres introuvables, auquel il ajoute ce dernier titre qu'il donne lui-même à un récit dont on ne connaît que le début.

> « *Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna attorno a una fossa vuota, – Quale storia laggiù attende la fine ? – chiede, ansioso d'ascoltare il racconto*. »[116]

Et comme dans toutes les histoires de contes de fées, le héros, le Lecteur, se marie avec l'héroïne, la Lectrice. Quel meilleur *happy end* ? Finalement, dit le narrateur, quel est le sens ultime de chaque récit, de tous les récits ? « la continuité de la vie, l'inéluctabilité de la mort ». Calvino termine son livre avec un dernier clin d'œil à son lecteur, en imaginant un final typique des romans d'amour. Après toutes les péripéties, l'aventure des personnages s'est terminée comme le livre de Calvino, mais l'écrivain sait bien que la vie comme l'écriture est une autre chose.

---

[115] *Ibid*., p. 791. « C'est sur la page, et non avant, que la parole – fût-ce celle du raptus prophétique – devient définitive, en devenant écriture. C'est dans les limites de l'acte d'écriture que l'immensité du non-écrit devient lisible, je veux dire : à travers les incertitudes de l'orthographe, les bévues, les lapsus, les écarts incontrôlables de la parole, parlée ou écrite : qu'il envoie ses messages par d'autres voies. ». *Ibid*., p. 203.

[116] *Ibid*., p. 868. « *Si par une nuit d'hiver un voyageur, s'éloignant de Malbork, penché au bord de la côte escarpée, sans craindre le vertige et le vent, regarde en bas dans l'épaisseur des ombres, dans un réseau de lignes entrelacées, dans un réseau de lignes entrecroisées sur le tapis de feuilles éclairées par la lune autour d'une fosse vide – Quelle histoire attend là-bas sa fin ? demande-t-il, anxieux d'entendre le récit. ». Ibid.,* p. 286.

Chapitre IV

J'« écoute » ou « écoute-moi » (les dernières années de l'activité littéraire de Calvino)

Calvino meurt en 1985, au mois de septembre. Il était, à cette époque en plein travail et il rédigeait, comme d'habitude, plusieurs textes en même temps : les six leçons pour la conférence à l'Université d'Harvard (« Norton Lectures ») pour l'année académique 1985-1986 ; le livre sur les cinq sens, *Sotto il sole giaguaro*, et, certes, d'autres choses encore.

En suivant la partition de l'œuvre générale de l'écrivain, que nous avons proposée, cette troisième et dernière phase de l'activité de Calvino, se caractérise, en particulier, par l'intérêt à lire le monde non-écrit, à laisser s'exprimer ce qui n'a pas la parole. C'est une recherche que Calvino avait commencée dans les années précédentes, mais l'écrivain en fait l'objet de son travail dans un livre, *Palomar,* publié en 1983 et dans le livre inachevé de *Sotto il sole giaguaro*. Certes, la lecture de l'article de Barthes sur « l'écoute » et la collaboration avec Berio dans les années soixante, ont contribué à un approfondissement dans ce sens, c'est du moins ce que nous pouvons supposer sur la base de notre analyse. La recherche d'une harmonie dans le monde, d'un sens dans les choses dont l'homme est en quelque sorte témoin, pousse l'écrivain dans les dernières années à une introspection, une analyse de lui-même qui arrive à toucher le thème de la mort. Pour la première fois, Calvino semble vraiment confier sa peur d'homme conscient de l'inéluctabilité du temps et du destin qui touche chaque être vivant. L'écoute du monde extérieur acquiert donc un sens plus profond dans la recherche d'une harmonie dans l'univers des choses. Avec *Un re in ascolto*, dernier des personnages à l'écoute, cette recherche se termine d'une façon définitive et le final avec ce vrombissement qui remplit tous les bruits semble l'annoncer.

A) *Palomar*

Palomar est le dernier livre publié aux éditions Einaudi, dans la collection "Supercoralli", vers la fin de 1983. Comme pour les autres œuvres, Calvino a inséré dans les pages de couverture une présentation dans laquelle il fait des déclarations importantes pour comprendre le rôle du personnage et le sens de cette nouvelle expérience narrative. Dans la section "Note e notizie sui testi" de l'édition "I Meridiani", on peut lire la version intégrale de la présentation, avec les parties que l'auteur avait éliminées de la version définitive. Calvino explique que Palomar est un personnage dont l'attention est tournée vers les choses de la vie quotidienne scrutées jusque dans leurs plus petites nuances avec un souci de la précision excessif. « Lire » le monde non écrit, le monde qui échappe à la prise du langage veut dire faire parler le silence, obliger le silence à parler de soi même [1]. Et quelques lignes plus loin, il revient sur le sujet de notre propos, l'importance de l'écoute :

> Forse è per rintracciare il filo del discorso che scorre là dove le parole tacciono, che egli tende l'orecchio al silenzio degli spazi infiniti o al fischio degli uccelli, e cerca di decifrare l'alfabeto delle onde marine o delle erbe d'un prato.[2]

Si dans la deuxième phase de la poétique de l'auteur (en suivant le découpage de l'œuvre que nous avons faite), de *Temps zéro* jusqu'à *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, son attention porte sur l'aspect de l'écoute comme élément de la communication, dans lequel le rôle de la lecture et du lecteur acquiert une place importante (dans le sens aussi de l'interprétation du « signe »), avec Palomar, l'oreille tend à s'orienter vers tout ce qui est privé de parole dans le monde. Comme l'explique Roland Barthes, l'écoute peut être définie seulement à partir de son objectif. Parmi les trois types d'écoute indiqués par Barthes, le troisième est un type d'écoute moderne, dans lequel « j'écoute » veut dire aussi

[1] "Note e notizie sui testi", *Palomar*, *RR*, II, p. 1406-1407.

[2] *Ibid*., p.1407. « C'est peut-être pour retrouver le fil du discours qui continue quand les mots restent silencieux, qu'il tend l'oreille vers le silence des espaces infinis ou le chant des oiseaux, et qu'il essaie de déchiffrer l'alphabet des vagues ou de l'herbe d'un pré. ». [Nous traduisons]

« écoute-moi ». Ce type d'écoute ne remplace pas les deux premiers (écoute des *indices* et des *signes*) et se situe dans un « espace intersubjectif », inconcevable en dehors de l'inconscient :

> ce dont elle s'empare pour le transformer et le relancer infiniment dans le jeu du transfert, c'est une « signifiance » générale, qui n'est plus concevable sans la détermination de l'inconscient.[3]

Ce type d'écoute moderne, explique encore Barthes, ne ressemble plus tout à fait à ce qu'on a appelé l'écoute des *indices* et l'écoute des *signes* et cela pour trois raisons : tout d'abord, aujourd'hui on reconnaît à l'écoute de « balayer des espaces inconnus » et non plus « de *vouloir* entendre, en toute conscience » ; en second lieu, « les rôles impliqués par l'acte d'écoute n'ont plus la même fixité qu'autrefois », il n'y a plus un sujet qui parle et un autre qui écoute en position subordonnée car « l'écoute parle » ; en troisième lieu, « ce qui est écouté ce n'est pas la venue d'un signifié, objet d'une reconnaissance ou d'un déchiffrement, c'est la dispersion même, le miroitement des signifiants », c'est-à-dire, le phénomène que Barthes appelle « signifiance » [4].

En revenant à Palomar, sur la base de ces définitions, nous avons remarqué que l'attention auditive de ce personnage correspond à ce troisième type d'écoute. Palomar tend l'oreille, tout d'abord, vers des espaces qui ne sont pas du tout traditionnels (une vague, un sein nu, etc.) ; en second lieu, les rôles impliqués dans l'acte d'écoute ne sont pas fixes (Palomar écoute-t-il ou parle-t-il ? et, de même, l'objet impliqué dans l'acte d'audition, est-il écouté ou parlé ?) ; et enfin que cherche Palomar en écoutant tout ce qui est sans parole ? Un signifié ou plutôt une signifiance ? Nous croyons qu'avec Palomar, Calvino a voulu exprimer la recherche d'un sens et d'une harmonie [5] – mais il parle aussi de musique et nous reviendrons sur ce point – dans le cosmos, il a voulu exprimer le rapport entre le « moi » comme sujet empirique et le monde, dont le moi fait partie, pour trouver une signifiance générale. La disposition à l'écoute de ce personnage ne s'adresse pas seulement à l'homme – « Entendre le langage qu'est l'inconscient de l'autre, l'aider à

---

[3] BARTHES (Roland), *Écoute*, *Œuvres complètes, cit.*, p. 727.
[4] *Ibid.*, p. 735-736.
[5] CALVINO (Italo), «Mi misi a scrivere dei pezzetti con solo il signor Palomar, personaggio in cerca d'un'armonia in mezzo a un mondo tutto dilaniamenti e stridori.». *Cf.* "Note e notizie sui testi", *RR*, II, *cit.*, p. 1402.

reconstruire son histoire [6] », comme l'écrit Barthes –, son objectif est bien plus ambitieux, comme nous l'avons déjà remarqué :

> c'est peut-être pour trouver le fil du discours qui s'écoule là où les mots se taisent, que Palomar tend l'oreille vers le silence des espaces infinis ou le sifflement des oiseaux et qu'il cherche à déchiffrer l'alphabet des vagues marines ou des herbes du pré.[7]

De sa position privilégiée, selon la distance qu'il établit avec la chose qui l'intéresse, Palomar applique son dispositif, l'oreille-regard. Le monde apparaît alors comme un théâtre où Palomar joue le rôle d'écouteur attentif et scrupuleux (il joue le rôle d'un psychanalyste, dirait Barthes) apte à capter les signaux qu'il intercepte et à les traduire en langage. Le langage du monde est traduit dans le langage de l'écriture. Les signes du réel sont exprimés par les signes de la communication verbale. Après avoir compris qu'échapper au langage est impossible – « Ma potrà mai sfuggire all'universo del linguaggio che pervade tutto il dentro e tutto il fuori di se stesso ? » – il se dispose à lire le monde et pour cela il cherche une méthode valable.

Il est important de rappeler la gestation de ce livre qui s'étend sur un laps de temps assez long et qui se situe dans un premier moment comme expérience journalistique. La plupart des récits, dont les premiers datent du 1er août 1975, *La corsa delle giraffe* (*La course des girafes*) et *Del mordersi la lingua* (*Se mordre la langue*) [8], naissent comme « notes » sur des événements quotidiens qui frappent l'attention de Calvino, comme par exemple : « une girafe au zoo, une vague qui frappe le rivage, la vitrine d'un magasin ». Cet aspect de la conception des textes est très important dans la mesure où ils reposent nécessairement sur une expérience réelle de l'écrivain, sur un rapport direct, concret avec l'objet de son observation. Quand Calvino a pensé réaliser le livre intitulé *Palomar*, il avait à sa disposition un certain nombre de textes de la rubrique "L'osservatorio del signor

[6] BARTHES (Roland), *Écoute*, *Œuvres complètes, cit.,* p. 734.
[7] CALVINO (Italo), "Note e notizie sui testi", *cit.*, p. 1407. [Nous traduisons]
[8] Ces articles paraissent sur le "Corriere della sera", dans la rubrique citée, avec *Le brave persone* qui sera exclu du livre. La collaboration avec le journal se termine en 1977 et elle comptera une trentaine de textes.

Palomar" du "Corriere della sera", plus d'autres publiés dans "La Repubblica" [9]. Parmi les vingt-sept récits du livre, dix sont des adaptations des textes publiés dans " Il Corriere della sera", six sont tirés de "La Repubblica" et onze sont nouveaux, sauf pour *Le monde regarde le monde* qui a paru en version française dans le périodique du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou [10]. Dans la note finale du livre, on lit une explication de l'auteur sur la structure du texte. Le livre est divisé en trois aires thématiques qui représentent trois genres d'expériences et d'interrogations présentes à des niveaux différents dans chaque partie du livre.

> Gli 1 corrispondono generalmente a un'esperienza visiva, che ha quasi sempre per oggetto forme della natura ; il testo tende a configurarsi come una descrizione.
> Nei 2 sono presenti elementi antropologici, culturali in senso lato, e l'esperienza coinvolge, oltre ai dati visivi, anche il linguaggio, i significati, i simboli. Il testo tende a svilupparsi in racconto.
> I 3 rendono conto d'esperienze di tipo più speculativo, riguardanti il cosmo, il tempo, l'infinito, i rapporti tra l'io e il mondo, le dimensioni della mente. Dall'ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione.[11]

Les trois aires thématiques présentent les titres suivants : 1. *Le vacanze di Palomar* (*Les vacances de Palomar*) ; 2. *Palomar in città* (*Palomar en ville*) ; 3. *I silenzi di Palomar* (*Les silences de Palomar*). Chaque aire thématique est divisée en trois sections qui comprennent trois récits chacun, pour un total de 27 récits.

La structure de ce livre semble suggérer l'idée d'une partition musicale. De fait, sur la musicalité dans Palomar, outre l'article de Massimo Mila, *Palomar dei suoni*[12], il faut citer celui de Luciano Berio, *La musicalità di Calvino* [13], dans lequel le musicien déclare

---

[9] À ce propos il faut distinguer parmi les textes publiés dans "La Repubblica", entre 1980 et 1982 (*Visita di un gorilla albino*, *L'invasione degli stormi*, *Giove con la sciarpa*, *La pancia del geco*), attribués à Palomar seulement pendant la phase de rédaction et les deux publiés en 1983 (*Nuotare nella spada [La spada del sole*] et *Per non sprecare le stelle* [*La contemplazione delle stelle*]), dans lesquels on retrouve le personnage de Palomar. *Cf. Note e notizie sui testi, II, cit*., p. 1407-149.
[10] "Cnac Magazine", Juillet-Août 1982. *Cf.* "Note e notizie", *cit*., p. 1409.
[11] CALVINO (Italo), *Palomar*, *RR*, II, p. 871. « Le 1 correspond généralement à une expérience visuelle qui a pour objet presque toujours des formes de la nature ; le texte tend à se constituer en description. Dans le 2 on retrouve des éléments anthropologiques, culturels au sens large, et l'expérience, outre les données visuelles, implique aussi le langage, les significations, les symboles. Le texte tend à se développer en récit. Le 3 rend compte d'expériences de nature plus spéculative, concernant le cosmos, le temps, l'infini, les rapports entre le moi et le monde, les limitations de l'esprit. Du domaine de la description et du récit, on passe à celui de la méditation. ». *Palomar*, Éd. Seuil, Paris, 1985 (1983).
[12] MILA (Mila), *Palomar dei suoni. La musica nell'ultimo Calvino*, "La Stampa", 31.01.1984.
[13] BERIO (Luciano), *La musicalità di Calvino,* "Il Verri," 1988, p. 9-12.

que l'univers poétique et conceptuel de l'écrivain dans les dernières années semble acquérir des caractères de plus en plus musicaux et cite en particulier deux livres de Calvino, *Se una notte d'inverno…* et *Palomar*. Pour ce dernier, le musicien parle de : « rapporti ternari bachiani des *Variations Goldberg* in Palomar ». C'est une déclaration que nous proposons à l'attention des spécialistes de musique car c'est un aspect très intéressant du travail de Calvino mais qui ne rentre pas dans nos compétences. Certes, la collaboration avec Berio a contribué à développer, dans les dernières années, ce côté musical et Mila avoue ne l'avoir compris que quelque temps après [14]. En effet dans son article sur la musicalité dans *Palomar*, la spécialiste fait une analyse très intéressante de ce livre et il montre comment le personnage, dans l'observation de l'objet de son intérêt, passe de l'attention visuelle à l'attention auditive.

> Nella sua contemplazione Palomar non arriva proprio a "capovolgere il tempo", come sa fare la musica, ma che questa ipotesi si sia anche soltanto presentata vuol dire che ci siamo allontanati dal dominio dell'occhio per accedere a quello auricolare.[15]

Mila explique que l'effort de Palomar dans « la poursuite continue d'une précision incertaine dans la définition du modulé, du changeant, du composite : c'est-à-dire de l'indéfinissable » est le même que celui de tous ceux qui s'efforcent de comprendre la musique et il touche certains problèmes essentiels de la musique d'aujourd'hui : communication ou superbe isolement dans la capacité de se suffire structurellement ? [16] De même Barthes, quand il explique en quoi consiste le phénomène de miroitement appelé « signifiance » pour le troisième type d'écoute, cite un musicien contemporaine, John Cage.

> […] en « écoutant » une composition (il faut prendre le mot dans son sens étymologique) de Cage, c'est chaque son l'un après l'autre que j'écoute, non dans son extension syntagmatique, mais dans sa signifiance brute et comme verticale. [17]

---

[14] Le spécialiste explique avoir compris seulement après que l'intérêt de Calvino pour la musique, dans ces années-là, venait de la fréquentation et de la collaboration de l'écrivain avec le *maestro* Berio. *Cf.* MILA (Massimo), "*Un re in ascolto" : una vera opera*, in AA. VV., *Berio*, a c. di RESTAGNO E., Torino, EDT, 1995. Il s'agit du texte publié pour la première fois dans le programme du *Teatro alla Scala* à l'occasion de la première représentation de l'action musicale.

[15] MILA (Massimo), *Palomar dei suoni. La musica nell'ultimo Calvino*, "La Stampa", 31.01.1984. « Dans sa contemplation Palomar n'arrive pas vraiment "bouleverser le temps", comme la musique est capable de le faire, mais le seul fait que cette hypothèse se soit présenté signifie que nous nous sommes éloignés du domaine du regard pour accéder au domaine auriculaire. ». [Nous traduisons]

[16] MILA (Massimo), *La musicalità nell'ultimo Calvino*, *cit.*

[17] BARTHES (Roland), *Écoute*, *Œuvres complètes, cit.,* p. 736.

Cette déclaration révèle la proximité de la conception sur la musique contemporaine entre Mila et Barthes, mais surtout nous aide à mieux comprendre *Palomar*. Le spécialiste cite les récits dans lesquels le personnage est concentré sur cette opération d'analyse de l'objet, par exemple, le texte *Il prato infinito*. Dans ce récit, l'objet de l'attention du personnage est le pré de son jardin qu'il commence à observer d'une façon générale, pour passer, tout de suite, à l'observation des détails, « une herbe plus une herbe plus une herbe », d'une précision, oserons-nous dire, maniaque et que Mila identifie avec la tentation typique des spécialistes d'analyse musicale, « quand celle-ci devient une fin en soi, détachée de toute finalisation historico-critique ». D'ailleurs, continue Mila, il y a un texte de Palomar dans lequel on parle explicitement de l'« attention auditive de Palomar », *Il fischio del merlo* (*Le sifflement du merle*). Ce récit représente un exemple intéressant de ce type d'attention acoustique du personnage envers l'espace sonore qui l'entoure. Chaque jour dans son jardin Palomar peut profiter de l'écoute du chant d'une quantité d'oiseaux. La description de l'espace acoustique, rempli des manifestations sonores les plus variées, révèle l'habileté de Calvino à distinguer un cri de l'autre, et à les regrouper, même s'il n'arrive pas à une classification moins générique.

> Il canto degli uccelli occupa una parte variabile nell'attenzione auditiva del signor Palomar: ora egli l'allontana come una componente del silenzio di fondo, ora si concentra a distinguervi verso da verso, raggruppandoli in categorie di complessità crescente : cinguettii puntiformi, trilli di due note una breve una lunga, zirli brevi e vibrati, chioccolii, cascatelli di note che vengono giù filate e s'arrestano, riccioli di modulazioni che si curvano su se stesse, e così via fino ai gorgheggi. A una classificazione meno generica il signor Palomar non arriva : non è di coloro che sanno, ascoltando un verso, riconoscere a che uccello appartiene.[18]

Mila observe que dans cette citation Calvino fait une véritable analyse musicale et il utilise même des termes techniques. En revenant à la définition de l'écoute de Barthes, nous pouvons constater que, dans cet exemple, l'attention auditive du personnage ne correspond pas aux deux premiers types. En effet, l'oreille de Palomar n'est pas tendue vers la

[18] CALVINO (Italo), *Il fischio del merlo*, *Palomar*, *RR*, II, p. 891-892. « Le chant des oiseaux occupe une place variable dans l'attention auditive de Monsieur Palomar : tantôt il l'éloigne comme une composante du silence de fond, tantôt il se concentre pour distinguer chaque cri d'un autre, en les regroupant par classes de complexité croissante : gazouillements ponctuels, trilles de deux notes, une brève et une longue, babils brefs et vibrants, sifflements, cascatelles de notes qui tombent filées et s'arrêtent, modulations en boucles qui s'enroulent sur elles-mêmes, et ainsi de suite jusqu'aux roulades continues.». *Le sifflement du merle*, *Palomar*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 28-29.

captation des *indices* ou le déchiffrement des *signes*, mais plutôt vers l'enregistrement et la traduction en langage du son de chaque vers, en les distinguant l'un de l'autre. Calvino, ainsi, reproduit le paysage sonore de cet espace.

L'écoute parle, disait-on, en citant Barthes. En poursuivant l'analyse, l'attention de Palomar s'arrête sur un chant, en particulier, celui du sifflement du merle. Que cherche à savoir Palomar en prêtant son oreille à ce sifflement ? Comme pour la composition de Cage que Barthes ne comprend pas dans son extension syntagmatique, Calvino se concentre sur ce seul chant, le sifflement et il en tire des déductions qui ne comportent pas une connaissance, un déchiffrement, la venue d'un signifié, mais une signifiance, un miroitement des signifiants. Ce type d'écoute, dit encore Barthes, ne produit pas un sens, mais en « produit sans cesse des nouveaux, sans jamais arrêter le sens ». Ainsi dans le récit, Palomar, après avoir posé les questions sur le sens de ce sifflement du merle, réfléchit sur la nature des dialogues humains qui, en définitive, ne sont pas si différents de ces chants. La contemplation de l'objet observé, son écoute, ramène le sujet écouteur au premier plan. Mais l'attitude de l'homme, observe Palomar, n'est pas la même que celle du reste de l'univers. Entre l'homme et l'univers, il y a un désaccord.

Est-il possible alors d'envisager une harmonie dans le monde ? C'est bien le sens que Palomar a donné à sa recherche, qui va jusqu'à considérer les délices de la charcuterie, des fromages et de la viande, dans la section "Palomar fa la spesa". La vision de la chose, les noms eux-mêmes ont le pouvoir de susciter chez Palomar une série de sentiments, d'images, de raisonnements qui vont au-delà de l'aspect extérieur de l'objet considéré. Tout autour de l'objet vu, le cassoulet, les pâtés de fois gras,… se dessine une image qui réunit la nature, l'histoire, l'art, la civilisation, la religion. La vision-lecture de ces formes si variées et si différentes de fromages et de foie gras, qui sont d'une beauté toute esthétique, amènent Palomar à imaginer un orchestre de saveurs. À côté du chaos qui domine la civilisation moderne, il existe cette harmonie qui est la musique de l'univers.

> Attraverso gli involucri di gelatina spiccano i grossi nèi di tartufo nero messi in fila come bottoni sulla giubba d'un Pierrot, come note d'una partitura, a costellare le rosee variegate aiole dei *pâtés de foie gras*, delle soppressate, delle *terrines*, le galantine, i ventagli di salmone, i fondi di carciofo guarniti come trofei. Il motivo conduttore dei dischetti di tartufo

> unifica la varietà delle sostanze come un nereggiare d'abiti da sera in un veglione mascherato, e contrassegna l'abbigliamento da festa dei cibi.[19]

Calvino-Palomar cherche à adhérer à la réalité, aux choses qui l'entourent, mais il se rend compte que ses tentatives de trouver un accord, une harmonie avec le cosmos restent inachevées, même quand il semble près d'atteindre une intimité qui dépasse l'apparence de l'objet considéré. Cette harmonie ou musique (comme elle est aussi définie par l'auteur) que Palomar cherche dans le monde semble être une qualité exclusive de la nature, comme le personnage le constate dans l'observation des animaux du zoo : les girafes, le gorille albinos, les squamifères. Essayer de dépasser le mystère qui gère cette harmonie propre de la nature est impossible, il n'y a pas de réponses pour l'homme qui veut dépasser la limite du silence, le seuil du savoir. Calvino dessine sur la page le portrait de son objet, en cherchant à dégager de l'image représentée dans les plus petits détails le secret de ce qui reste caché et que l'écriture n'arrive pas à déchiffrer. Dans le récit *Il gorilla albino*, Palomar ressent pour le gorille albinos, le seul exemplaire au monde, que Calvino a rendu immortel en le fixant sur la page, un sentiment de complicité. Après avoir décrit l'animal, Palomar, comme d'habitude, fixe son attention sur des détails qui suscitent une série de questions. C'est la méthode appliquée dans chaque récit : faire suivre la description de l'objet de l'interrogation de ce qui reste caché, inconnu, incompréhensible pour l'homme qui se met à l'écoute du silence et cherche aussi à sonder les méandres de son esprit. De cette façon Calvino essaie de dépasser la limite de ce que l'on peut dire. Dans le cas du gorille, Palomar observe avec curiosité la façon dont le gorille serre sur sa poitrine un pneu de voiture et il se demande:

> Qu'est-ce pour lui que cet objet ? Un jouet ? Un fétiche ? Un talisman?

Palomar comprend que le contact que « Copito de nieve » établit avec le pneu est « quelque chose d'affectif, possessif et en quelque sorte de symbolique », comme le stylo pour Calvino (rappelons que dans *Il castello dei destini incrociati*, le narrateur s'est reconnu dans le tarot du « bateleur » qui serre dans ses mains un outil pointu qui ressemble

[19] CALVINO (Italo), *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*, p. 931. « À travers les enveloppes de gélatine ressortent les grosses mouches de truffe noire, placées en rang comme les boutons sur le veston d'un Pierrot, comme les notes d'une partition, pour consteller les parterres roses bariolés des pâtés de foie gras, des cervelas, des terrines, les galantines, les éventails de saumon, les fonds d'artichauts garnis comme des trophées. Le motif conducteur des petits disques de truffe unifie la variété des substances, comme le noir des tenues de soirée dans un bal masqué, et marque le vêtement de fête des nourritures ». *Trois livres de graisse d'oie*, p. 72.

à une plume). Le pneu devient le moyen qui permet au gorille d'ouvrir un soupirail vers ce qui, « pour l'homme en proie à l'effroi de vivre, est la recherche d'une sortie » :

> s'investir soi-même dans les choses, se reconnaître dans les signes, transformer le monde en un ensemble de symboles ;

En effet se demande Palomar « qu'y a-t-il de mieux qu'un cercle pour assumer toutes les significations qu'on voudra lui attribuer ? »

> Come il gorilla ha il suo pneumatico che gli serve da supporto tangibile per un farneticante discorso senza parole, – egli pensa, – così io ho quest'immagine d'uno scimmione bianco.Tutti rigiriamo tra le mani un vecchio copertone vuoto mediante il quale vorremmo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono.[20]

Le vide au centre du pneu est comme l'abyme sur lequel se penche l'écriture dans son effort de dépasser le seuil du non-dit, de l'inconnu, de l'étrange. Comme le gorille a son pneu, ainsi l'écrivain a cette image du singe blanc.

La lecture du monde de Palomar arrive à cette conclusion : l'humanité ne peut pas entrer en harmonie avec le monde ; l'harmonie réside dans ce manque d'harmonie entre ces deux entités qui restent en équilibre instable. C'est une idée que nous trouvons exprimée dans le récit *L'aiola di sabbia* qui se termine avec cette citation :

> E tra umanità-sabbia e mondo-scoglio si intuisce un'armonia possibile come tra due armonie non omogenee : quella del non-umano in un equilibrio di forze che sembra non risponda a nessun disegno ; quella delle strutture umane che aspira a una razionalità di composizione geometrica o musicale, mai definitiva…[21]

Mais si le monde est indifférent au destin de l'humanité, pourquoi alors continuer à interroger la nature, le cosmos, l'infini, le silence ? « Ne pas interpréter est impossible, tout comme il est impossible de penser. » – écrit Calvino dans le récit : *Serpenti e teschi* (*Des serpents et des crânes)*, qui semble continuer ce discours sans interruption. Devant les

---

[20] CALVINO (Italo), *Il gorilla albino*, p. 944. «Le gorille a son pneumatique qui lui sert de support tangible pour un discours radoteur sans paroles, pense-t-il ; et moi, j'ai l'image d'un gorille blanc. Nous retournons dans les mains un vieux pneu vide grâce auquel nous voudrions parvenir au sens ultime que les paroles n'atteignent pas. ». *Le gorille albinos*, p. 85.

[21] CALVINO (Italo), *L'aiola di sabbia*, p. 953. « Et, entre l'humanité-sable et le monde rocher, il a l'intuition d'une harmonie possible comme entre deux harmonies non homogènes : celle du non-humain, équilibre de forces qui semble ne répondre à aucun dessein ; celle des structures humaines, qui aspire à la rationalité de compositions géométriques ou musicales, jamais figées… ». *Le parterre de sable*, p. 94.

ruines de Tula, Palomar est amené à réfléchir à deux attitudes opposées, qui reflètent une façon d'être qui lui appartient et qui appartient bien sûr aussi à Calvino : celle d'être toujours porté par le désir de tout interpréter, de passer d'un langage à l'autre, et celle de garder le silence pour préserver le secret inconnaissable des choses. Certes, à « une époque et dans un pays où tout le monde se met en quatre pour proclamer ses opinions ou ses jugements » [22], Palomar a pris l'habitude de « se mordre la langue » avant de formuler un énoncé, attitude dont il parle dans le récit *Del mordersi la lingua*. L'expérience et la maturité ont contribué à un changement dans les attitudes de Calvino et aussi de son style, surtout dans la tendance typique de la fin des années soixante à réduire les mots à l'essentiel. Mais même l'architecture des textes de cette époque révèle un changement radical : on n'est plus devant une histoire qui se déroule du premier au dernier chapitre. On assiste à une brisure du récit traditionnel pour faire place à des récits brefs qui sont tenus par une harmonie intérieure, comme *Palomar.* Avec une structure aussi géométrique que possible, l'espace du silence permet toujours d'appliquer des corrections ou des variations au discours. Et cela, au moins, tant que l'on est vivant. C'est bien la leçon que Palomar apprend dans le dernier récit, *Come imparare a essere morto*.

Palomar finalement n'arrive pas à déchiffrer le silence de la nature, du monde. Ce n'était pas là le sens de son enquête. Son but était plutôt de montrer ce silence, de lui faire une place sur la page blanche pour qu'il devienne objet d'attention aussi pour le lecteur, écouteur lui aussi. Les questions que Palomar a posées passent alors, nous pouvons bien le dire, de bouche à oreille. « L'écoute parle ».

[22] CALVINO (Italo), *Se mordre la langue*, *Palomar*, *cit*., p. 103.

B) *Sotto il sole giaguaro*

L'année où a été publié *Palomar* (1983), Calvino a fait une conférence à la New York University, *The Written and the Unwritten World* [23]. Au cours des années précédentes, l'auteur a tendu à se sentir de plus en plus étranger au monde réel, au « monde non-écrit », qui s'oppose au monde fictif, le « monde-écrit » : cette problématique est apparue à plusieurs reprises, comme dans la conférence citée. L'incompatibilité avec le monde réel vient de la difficulté que Calvino éprouve de plus en plus à comprendre beaucoup de choses, même les plus générales ou les plus naïves, à établir un rapport qui ne soit pas traumatique, c'est-à-dire à vivre le contraire de ce qui se passe à la lecture d'une page écrite. Cependant l'écrivain a besoin de la réalité, il a besoin de se rapprocher d'elle pour pouvoir écrire. Calvino regrette le temps passé, quand l'homme était capable de « voir » et d'« entendre » beaucoup de choses :

> le tracce delle belve che cacciava, i segni dell'avvicinarsi della pioggia o del vento ; riconosceva le ore del giorno dall'ombra d'un albero e quelle della notte dall'altezza delle stelle sull'orizzonte.[24]

Calvino est conscient que même s'il regrette ce qui a été perdu, il n'oublie pas que les bénéfices sont supérieurs aux pertes. Que doit alors faire l'écrivain aujourd'hui ?

> Un'importante tendenza internazionale nella cultura del nostro secolo, quello che possiamo chiamare l'approccio fenomenologico in filosofia e l'effetto di estraniazione in letteratura, ci spinge a rompere lo schermo di parole e concetti e a vedere il mondo come se si presentasse per la prima volta al nostro sguardo.[25]

---

[23] La conférence a été publiée dans "The New York Review of Books", May 12, 1983, p. 38-39. *Cf. Saggi*, II, I Meridiani, p. 1865-1875.

[24] *Ibid*., p. 1869-1870. « les traces des fauves qu'il chassait, les signes de l'approche de la pluie ou du vent ; il reconnaissait les heures de la journée à l'ombre d'un arbre et celles de la nuit à la hauteur des étoiles sur l'horizon. » [Nous traduisons]

[25] *Ibid*. p. 1871. « Une tendance internationale importante de la culture de notre siècle, ce que nous pouvons appeler l'approche phénoménologique en philosophie et l'effet de distance en littérature, nous pousse à rompre l'écran des mots et des concepts et à voir le monde comme s'il se présentait pour la première fois à notre regard. » [Nous traduisons]

Dans cette quête d'un rapport renouvelé entre le monde et le langage, Calvino prend pour modèle les écrivains et les poètes modernes qui ont concentré leur attention sur le détail d'un objet ou d'un animal en lequel il est possible d'identifier notre sens de la réalité, notre morale, notre moi, comme l'ont fait William Carlos William, Marianne Moore ou Eugenio Montale. Si avec *Palomar*, explique l'écrivain, il s'est concentré sur le genre de la description, dans un autre livre qu'il a commencé à rédiger – l'auteur se réfère à *Sotto il sole giaguaro* (*Sous le soleil jaguar*) –, il a voulu montrer l'incapacité de l'homme moderne à utiliser les sens. Or, dans tous les cas, le désir d'écrire vient de la nécessité du monde non-écrit de pouvoir s'exprimer à travers l'écrivain.

> Nel momento in cui la mia attenzione si sposta dall'ordine regolare delle righe scritte e segue la mobile complessità che nessuna frase può contenere o esaurire, mi sento vicino a capire che dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca d'uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione[26].

Sur l'élaboration du livre *Sotto il sole giaguaro*, les informations recueillies par les critiques sont limitées par l'inachèvement du livre et la réticence habituelle de l'écrivain à parler de ses projets littéraires. Le livre, posthume, comprend : *Il nome, il naso* (*Le nom, le nez*) ; *Sapore sapere* (*Sotto il sole giaguaro*) (*Sous le soleil jaguar*) ; *Un re in ascolto* (*Un roi à l'écoute*) [27]. Deux récits ont connu une première publication dans des revues avant d'être incluses dans le volume posthume : *Il nome, il naso* sur "Playboy", en novembre 1972 ; *Sapore sapere* (*Sotto il sole giaguaro*), publié dans "FMR", de juin 1982. En ce qui concerne *Un re in ascolto*, Calvino avait publié sur le quotidien "La Repubblica", du 12-13 août 1984, une version abrégée avec une présentation du récit, nécessité due aussi aux problèmes qui avaient surgi avec le musicien Luciano Berio quant à l'action musicale *Un re in ascolto* représentée à Salzbourg quelques jours avant, le 7 août 1984.

Comme nous l'avons signalé précédemment, le Calvino de ces dernières années d'activité littéraire s'efforce de donner une voix à tout ce qui est dans le monde sans parole et qui veut sortir du silence pour se signifier lui-même dans l'étendue muette des choses.

[26] *Ibid.*, p. 1875. « Au moment où mon attention passe de l'ordre régulier des lignes écrites et suit la complexité mobile qu'aucune phrase ne peut contenir ou épuiser, je me sens près de comprendre qu'à l'autre extrémité des mots il y a quelque chose qui essaie de sortir du silence, de signifier à travers le langage, comme en tapant sur le mur d'une prison. » [Nous traduisons]
[27] CALVINO (Italo), *Sotto il sole giaguaro*, *RR*, III.

Les sens sont les instruments dont l'homme se sert pour établir un contact avec la réalité, pour entrer dans l'ordre des choses du monde et lui donner un sens. Dans le livre *Sotto il sole giaguaro*, comme dans *Palomar*, la lecture de la chose est orientée vers la recherche de l'harmonie ou de la musique que les choses sont capables de transmettre, l'accord des notes que l'homme moderne semble incapable d'entendre. Mais cette fois l'objet du désir est représenté par l'Autre, la femme, le complément de l'homme. Dans les trois récits, la recherche de l'Autre est destinée à l'échec et à la révélation d'une terrible vérité qui gère l'univers, comme Palomar l'avait déjà compris dans son exploration de la réalité. Mais la recherche-connaissance de l'Autre (objet du désir ou chose ou monde) passe à travers le moi qui est le véritable protagoniste qui explore le monde par les sens. Le sujet écouteur en faisant appel aux autres sens (odorat, goût, mais aussi l'ouïe) cherche à dépasser les limites du langage et en se tendant vers l'Autre, à faire sortir ce qui reste caché ou implicite. L'élan initial du protagoniste-narrateur qui cherche, par le moyen des sens, une nouvelle approche avec le monde extérieur et avec l'Autre, devient le parcours qui le conduit à l'exploitation des méandres les plus secrets de son âme, une sorte de voyage introspectif. Finalement, c'est toujours lui qui apparaît sur la page avec ses désirs, ses sensations, ses peurs, ses prémonitions (rappelons-nous l'importance donnée par Barthes, pour le troisième type d'écoute, à la psychanalyse).

Il nome, il naso

Le premier récit, dont le titre est *Il nome, il naso* (*Le nom, le nez*) est divisé en trois épisodes qui ont en commun le même procédé combinatoire : un « moi » qui cherche au moyen du nez, par l'odeur, un « toi » (une femme), mais le résultat de la recherche est toujours le corps dépourvu de vie du toi. Le protagoniste de ces histoires est le nez, un homme-nez qui cherche une odeur particulière, différente de celle de ceux qui l'entourent et qui appartient à une femme. La recherche a pour but la découverte de l'odeur et donc de la femme, mais le résultat est toujours tragique. Les trois épisodes s'entremêlent. Chaque épisode est divisé en trois parties : introduction, déroulement, épilogue qui s'interrompent et reprennent dans chaque récit. Le narrateur avoue être toujours le personnage principal des trois récits ; c'est toujours lui dans des situations, des temps et des lieux différents. Le style frappe le lecteur, il tend à une fluidité amplifiée par la succession de phrases, de longues périodes contenant des reprises continuelles de mots, d'expressions, de concepts, de questions qui obligent à une lecture très attentive et qui n'est pas dépourvue d'affinités musicales. En voici un exemple, tiré du deuxième épisode :

> E non facevo così quando la savana la foresta la palude erano una rete d'odori e correvamo a testa bassa senza perdere il contatto col terreno aiutandoci con le mani e col naso a trovare la strada, e tutto quello che dovevamo capire lo capivamo col naso prima che con gli occhi, il mammuth il porcospino la cipolla la siccità la pioggia sono per prima cosa odori che si staccano dagli altri odori, il cibo il non cibo il nostro il nemico la caverna il pericolo, tutto lo si sente prima col naso, tutto è nel naso, il mondo è il naso, noi del branco è col naso che sappiamo chi è del branco e chi non è del branco, le femmine del branco hanno un odore che è l'odore del branco, e poi ogni femmina ha un odore che la distingue dalle altre femmine, tra noi tra loro a prima vista non c'è molto da distinguere siamo tutti fatti allo stesso modo e poi cosa vuoi stare lì a guardare, l'odore sì quello uno ce l'ha differente dall'altro, l'odore ti

> dice subito senza sbagli quel che ti serve di sapere, non ci sono parole né notizie più precise di quelle che riceve il naso.[28]

L'effet est une attente *in crescendo*, articulée par des pauses, des reprises, des répétitions jusqu'au point final. Le lecteur a vraiment l'impression de suivre le personnage dans sa recherche de l'odeur ou des odeurs, car les mots l'aident à se souvenir ou à imaginer, à susciter l'image-odeur.

Dans l'introduction du premier épisode du récit, le narrateur s'adresse à une odeur particulière, celle qui vient des parfums, dont le caractère spécifique naît des différentes composantes. Le narrateur explique que l'homme de l'avenir n'a aucune possibilité de saisir avec son nez la variété des nuances qui émanent de chaque parfum à travers un réseau d'accords, de consonances, de dissonances, de contrepoints, de modulations, de progressions. Comme dans certains récits de *Palomar*, Calvino fait ici de l'analyse musicale (comme le dirait Mila). L'incapacité de l'homme moderne à utiliser le sens de l'odorat comme dans un passé lointain, détermine le non-sens de ce que l'objet, dans ce cas son odeur particulière, veut communiquer à « l'homme sans nez de l'avenir ». Pour ce dernier, qui a oublié l'alphabet de l'odorat, les parfums demeureront « sans parole, inarticulés, illisibles ». Au contraire, la lecture de l'objet transmet à celui qui sait tendre l'oreille la symphonie ou l'harmonie qu'il communique. Le rapport ne va jamais dans une seule direction ; l'écoute de l'autre, implique aussi l'écoute du moi, dans un jeu de transfert. Ainsi pouvons-nous lire dans ce récit :

---

[28] CALVINO (Italo), *Il nome, il naso*, *RR*, III, p. 116-117. « Et n'était-ce pas ainsi que je faisais du temps que la savane la forêt le marais étaient un réseau d'odeurs et nous courions tête baissée sans perdre le contact avec le sol, nous aidant des mains et du nez pour trouver le chemin, et tout ce qu'il nous fallait comprendre nous le comprenions par le nez avant que par les yeux, le mammouth le hérisson l'oignon la sécheresse la pluie sont tout d'abord des odeurs qui se détachent des autres odeurs ce qui est bon à manger et ce qui ne l'est pas notre ennemi la caverne le danger tout est perçu d'abord par le nez, le monde est tout nez, notre monde est le nez, c'est par le nez que nous autres du troupeau savons qui fait partie du troupeau et qui n'y appartient pas, les femelles du troupeau ont une odeur qui est l'odeur du troupeau, et chaque femelle a en plus une odeur qui la distingue des autres femelles, entre nous et elles il n'y a pas à première vue de grandes différences, nous sommes tous faits de la même façon et à quoi bon d'ailleurs demeurer là à regarder, l'odeur oui par contre elle est pour chacun différente, l'odeur vous dit aussitôt sans défaut ce qu'il est nécessaire de savoir, il n'est pas de mots ni d'informations plus précises que ceux que le nez reçoit. ». *Le nom, le nez*, *Sous le soleil jaguar*, Paris, Seuil, p. 13-14.

> Come epigrafi in un alfabeto indecifrabile, di cui metà delle lettere siano state cancellate dallo smeriglio del vento carico di sabbia, così voi resterete, profumerie, per l'uomo futuro senza naso. Ancora ci aprirete le porte a vetri silenziose, attutirete i nostri passi sui tappeti, ci accoglierete nel vostro spazio da scrigno, senza spigoli, tra le rivestiture di legno laccato delle pareti, ancora commesse e padrone colorate e carnose come fiori artificiali ci sfioreranno con le tonde braccia armate di spruzzatori o con l'orlo della gonna tendendosi sulla punta dei piedi in cima agli sgabelli : ma i flaconi le boccette le ampolle dai tappi di vetro cuspidati o sfaccettati continueranno invano a intrecciare da uno scaffale all'altro la loro rete di accordi consonanze dissonanze contrappunti modulazioni progressioni : le nostre sorde narici non coglieranno più le note della gamma : gli aromi muschiati non si distingueranno dai cedrini, l'ambra e la reseda, il bergamotto e il benzoino resteranno muti, sigillati nel calmo sonno dei flaconi. Dimenticato l'alfabeto dell'olfatto che ne faceva altrettanti vocaboli, d'un lessico prezioso, i profumi resteranno senza parola, inarticolati, illeggibili.[29]

Donner une voix aux choses, tel est bien le but que se propose l'écrivain durant ces années ; et pour arriver à l'objet, il a recours à une description de la chose considérée dans ses moindres nuances, ou à un langage concret, détaillé, précis. C'est seulement à travers une approche de ce type qu'il est possible d'espérer retrouver un rapport avec le monde, un monde qui apparaît surchargé de fausses images et de messages imprécis et généralement faux. Comme chaque parfum a sa fragrance qui lui est spécifique, chaque femme a son parfum à elle. La recherche de la femme, dans cet épisode, suit le parcours de son parfum. Le protagoniste, l'homme-nez, ne connaît de cette femme que l'image qu'il se fait par l'odeur unique et mystérieuse de son parfum. Pour la trouver, il faut alors qu'il se déplace, pour suivre ce parfum et le reconnaître parmi la vaste gamme d'autres parfums. Pour rendre concret ce qui est impalpable, ineffable, comme l'émotion de l'odorat, il faut trouver un nom ; car le nom sauve de l'oubli.

---

[29] *Ibid*., p. 113. « Comme autant d'épigraphes en un alphabet indéchiffrable, dont la moitié des lettres auraient été effacées par le polissage du vent chargé de sable, c'est ainsi que vous serez, parfumeries, pour l'homme sans nez de l'avenir. Vous nous ouvrirez encore de silencieuses portes vitrées, et sur le tapis vous amortirez nos pas, vous nous recevrez dans vos espaces d'écrins, dépourvus d'angles, parmi les revêtements en bois laqué des parois, vendeuses et directrices hautes en couleur et bien en chair comme des fleurs artificielles nous frôleront encore de leurs bras potelés armés de vaporisateurs ou de l'ourlet de leur jupe lorsque, sur la pointe des pieds, elles grimperont au sommet des tabourets : mais les flacons les burettes les ampoules à bouchons de verre taillés en facettes ou en pointe continueront en vain à nouer, d'un étalage à l'autre, le réseau de leurs accords de leurs consonances de leurs dissonances contrepoints modulations et progressions : nos sourdes narines ne saisiront plus les notes de la gamme : les arômes musqués ne se distingueront plus des cédrats, l'ambre et le réséda, la bergamote et le benjoin resteront muets, scellés dans le sommeil tranquille des flacons. Oublié l'alphabet de l'odorat, qui en faisait autant de vocables, d'un lexique précieux, les parfums demeureront sans paroles, inarticulés, illisibles. » *Ibid.*, p. 9-10.

> Era appunto questo che io chiedevo alla precisa esperienza di Madame Odile : di dare un nome a una commozione dell'olfatto che non riuscivo né a dimenticare né a trattenere nella memoria senza che sbiadisse lentamente.[30]

Derrière l'échelle d'odeurs que le protagoniste sent avec son nez, s'ouvre un vide : « un pli caché où se nichait ce parfum qui était pour moi toute une femme ».

Le premier épisode s'interrompt alors et le narrateur introduit une autre situation. De la ville de Paris, le narrateur se déplace dans la savane, la forêt des origines de l'histoire de l'homme, quand l'aspect de l'homme semblait plus proche de celui d'un gros singe. À cette époque, comme il marchait à quatre pattes et qu'il était plus près de la surface de la terre, l'homme primitif était amené à connaître le monde par le nez. L'exploration du monde menée de cette façon montre que chaque animal, chaque événement de la nature, chaque chose a une odeur particulière, différente des autres, qui lui est propre. Ainsi cet homme-bête sent parmi les autres odeurs du troupeau celle d'une femme, une odeur différente de celle des autres femmes. La femme a cette odeur particulière uniquement pour lui, une odeur qui l'appelle car c'est un appel d'amour. Mais l'arrivée du reste du troupeau, qui se jette sur le couple, confond les odeurs de l'un et de l'autre et la séparation devient irrémédiable. L'homme-nez, séparé de sa femme, reprend sa quête en suivant les traces de cette odeur unique et la narration s'interrompt pour introduire le troisième épisode.

Le troisième épisode se situe à une époque plus récente, le lecteur est introduit dans l'obscurité d'une chambre de Londres, dans laquelle de jeunes hippies ont passé la nuit entre musique, bière, herbe et sexe. Le protagoniste se réveille dans cette obscurité, au milieu d'un désordre innommable d'hommes et de femmes endormis et nus, de bouteilles de bières vides et d'autres ordures. Il part à quatre pattes à la recherche du poêle à gaz pour le remettre en marche et parmi les odeurs des femmes, il en découvre une, différente, celle d'une femme qu'il n'arrive pas à voir à cause de l'obscurité, mais qu'il peut imaginer par cette odeur spéciale qu'elle transmet à son nez. L'homme explore sur le corps de la jeune fille cette odeur particulière et ils finissent par unir leurs odeurs dans l'union de leurs

[30] *Ibid*., p. 116. « C'était justement cela que je demandais à l'expérience précise de Madame Odile : donner un nom à une commotion de l'odorat que je ne parvenais ni à oublier ni à retenir dans ma mémoire sans que lentement elle s'estompât. » *Ibid*., p. 13.

propres corps. Mais chaque union ne dure que le temps de la satisfaction érotique et la séparation comporte toujours le retour à l'individualisme propre à chaque être. La disparition de la femme, après le départ du personnage pour chercher le poêle à gaz, provoque une nouvelle recherche de cet îlot d'odeur. Le mécanisme narratif est toujours structurellement le même dans les trois récits qui présentent la même logique : découverte de l'odeur unique d'une femme, recherche de cette odeur, rencontre/union avec la femme, disparition de la femme, nouvelle recherche, découverte du corps privé de vie de la femme. L'Eros ne peut subsister sans son complément, Thanatos. La possession de l'Autre est toujours momentanée, la rencontre de deux êtres est la rencontre de deux entités distinctes, séparées, étrangères. L'individualité est caractérisée par son unicité qui comporte la séparation irrémédiable de l'un par rapport à l'autre, même si la mort nous unit tous dans un seul destin. La connaissance de l'Autre s'arrête à la limite de notre expérience, de notre incapacité à établir un rapport permanent et définitif. L'odeur particulière qui caractérise chaque être, en le rendant unique et spécial, doit tenir compte de l'extinction du corps, de toute matière vivant sur la terre. Ces considérations anticipent le récit suivant, *Sapore sapere*, dans lequel l'écrivain revient sur l'antinomie Eros/Thanatos.

Sapore Sapere

Le deuxième récit, *Sapore sapere* (*Sous le soleil jaguar*) est précédé d'une épigraphe tirée du *Dizionario dei sinonimi (Dictionnaire des synonymes)* de Niccolò Tommaseo, sur le « goûter ». Appliquer le sens du goût, aller au-delà de la première impression que la chose que l'on goûte nous donne correspond à l'acquisition d'une sagesse. Dans le cas particulier de ce récit, qui donne son titre au recueil, l'auteur explore les sensations qui viennent des plats mexicains à l'occasion d'un voyage avec sa femme dans ce pays. Pour rendre encore plus forte la sensation que les différents plats mexicains évoquent au palais, mais aussi pour la fixer pour toujours sur la page et éviter le risque de l'oublier, il reproduit les noms en langue mexicaine en précisant les ingrédients de chacun : *chiles en nogada*, *tamál de elote*, *guajalote con mole poblano*, *quesadillas, tortilla* (les mots sont en italique dans le texte). Comme le personnage de *Palomar* prend note des fromages d'une crémerie de Paris, avec leurs noms, leurs formes particulières …, ainsi le narrateur de *Sapore sapere* explore avec un excès de scrupule les plats qu'il goûte avec sa femme ; il cherche à comprendre le secret de cette vibration de notes qui sort de la combinaison des différents ingrédients, le mystère de la cuisine mexicaine qui suit les anciennes recettes des nonnes :

> Da quel momento l'idea delle monache evocava in noi i sapori di una cucina elaborata e audace, come tesa a far vibrare le note estreme dei sapori e ad accostarle in modulazioni, accordi e soprattutto dissonanze che s'imponessero come un'esperienza senza confronti, un punto di non ritorno, una possessione assoluta esercitata sulla ricettività di tutti i sensi.[31]

Comme les parfums, même les plats de la cuisine mexicaine ont cette capacité de transmettre des sensations spéciales qui touchent les sens et obligent le narrateur-protagoniste à entrer dans les détails de cette expérience qui n'a pas de comparaison (*cf.* le texte). La lecture de la chose (le plat mexicain) implique le rapprochement avec

[31] *Ibid*., p. 129. « Depuis lors, penser aux nonnes évoquait en nous les saveurs d'une cuisine élaborée et audacieuse, tendant à faire vibrer les notes extrêmes des saveurs et à les rapprocher en des modulations, des accords et surtout des dissonances destinés à s'imposer comme une expérience incomparable, un point de non-retour, une possession absolue exercée sur la réceptivité de tous les sens. ». *Ibid*., p. 31.

l'expérience musicale car les vibrations qu'elle produit sont tellement particulières qu'elles résonnent dans le corps et dans l'esprit comme les notes d'une partition. En réalité, seul le véritable écouteur est capable d'aller au-delà de la sensation du plaisir gustatif immédiat. La lecture de la chose devient l'objet d'une analyse plus profonde qui implique aussi le sujet écouteur, comme nous l'avons déjà montré dans *Palomar* et dans le récit précédent. Quel secret se cache derrière ces plats caractérisés par une variété extraordinaire de piments ? Et quelle est la fonction des piments dans la préparation de la nourriture, accentuer les saveurs ou bien les cacher ? La visite des sites archéologiques de Monte Albán ouvre une perspective horrible au couple : la possibilité que la chair humaine ait été le repas rituel des prêtres et des soldats après les sacrifices humains des prisonniers, selon les rituels de la civilisation passée du Mexique.

> Le prêtre tenait la place du dieu… Et par conséquent la victime, nourriture de dieux….

Dans l'esprit du personnage la vision de sa femme en train de goûter un plat mexicain typique se transforme en une image terrible : qu'il soit mangé par elle. À côté du voyage géographique se dessine sous la plume du narrateur l'autre voyage, celui, intérieur, du couple. La cuisine mexicaine devient alors le moyen par lequel l'inconscient d'Olivia, la femme du protagoniste, peut se manifester à l'écoute du protagoniste car, comme l'explique Barthes, « c'est en effet d'inconscient à inconscient que s'exerce l'écoute psychanalytique, d'un inconscient qui parle à un autre qui est supposé entendre » [32].

> Ecco, ero insipido, pensai, e la cucina messicana con tutta la sua audacia e fantasia era necessaria perché Olivia potesse cibarsi di me con soddisfazione ; i sapori più accesi erano il complemento, anzi il mezzo di comunicazione indispensabile come un altoparlante che amplifica i suoni perché Olivia potesse nutrirsi della mia sostanza.[33]

C'est donc dans le mot « insipide » prononcé par Olivia pour qualifier le caractère du protagoniste – à côté d'autres adjectifs –, que le narrateur trouve la clé de lecture pour comprendre le désir inconscient de sa femme. La découverte des saveurs de la cuisine mexicaine et les discours sur les caractéristiques particulières de ces plats se réfléchissent sur les problèmes du couple. Eros et Thanatos, disait-on dans l'autre récit, l'un et l'autre

[32] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit*., p. 731.
[33] CALVINO (Italo), *Ibid,*, p. 145. « Voilà, pensai-je, j'étais insipide, et la cuisine mexicaine avec toute son audace et son imagination était nécessaire pour qu'Olivia pût se nourrir de moi avec satisfaction, les saveurs les plus vives étaient le complément, voire le moyen de communication indispensable : comme un haut-parleur qui eût amplifié les sons, pour qu'Olivia pût s'alimenter de ma substance. ». *Sous le soleil*…, *cit*., p. 50-51.

comme compléments nécessaires du cycle de la vie. L'union de deux êtres se manifeste par l'effet de s'entre-dévorer l'un l'autre. Le narrateur se rend compte que cette idée du cannibalisme concerne tout le monde. Le mécanisme universel dévorateur/victime prévoit un rapport de réciprocité. Le plaisir que l'un prend de l'autre consiste en ce rapport :

> Io avevo capito, intanto. Il mio torto con Olivia era di considerarmi mangiato da lei, mentre dovevo essere, anzi ero (ero sempre stato) colui che la mangiava. La carne umana di sapore più attraente è quella di chi mangia carne umana. Solo nutrendomi voracemente d'Olivia non sarei più riuscito insipido al suo palato.[34]

Comme le dit encore Barthes, « la reconnaissance du désir de l'autre ne pourra donc nullement s'établir dans la neutralité, la bienveillance ou le libéralisme : reconnaître ce désir implique qu'on y entre, qu'on y bascule, qu'on finisse par s'y trouver » [35].

Mais le plaisir peut venir aussi du nom de la nourriture, le plat *gorditas pellizcadas con manteca*, s'insère comme quatrième élément dans le rapport moi-boulette-Olivia.

> Io m'immedesimavo a divorare in ogni polpetta tutta la fragranza d'Olivia attraverso una masticazione voluttuosa, una vampiresca estrazione di succhi vitali, ma m'accorgevo che in quello che doveva essere un rapporto tra tre termini, io-polpetta-Olivia, s'inseriva un quarto termine che assumeva un ruolo dominante : il nome delle polpette.[36]

Pour donner une voix au monde, pour laisser la chose se signifier elle-même dans l'étendue muette des choses, il faut l'appeler par son nom. Le message qu'elle transmet au narrateur est caché dans le mystère de son nom qui donne un plaisir voluptueux : « C'était ce nom, *gorditas pellizcadas con manteca*, que je savourais surtout, et assimilais et possédais ». Donc au-delà du plaisir momentané suscité par le plat mexicain, le narrateur comprend qu'en réalité c'est le nom qui suscite les sensations du plaisir ou qui les appellent. Ainsi après le repas, le couple retrouve son entente amoureuse, perdue au cours du voyage au Mexique, comme par enchantement. Le voyage se termine dans les territoires mayas où le narrateur visite le temple du Soleil, jusqu'au bas-relief du soleil jaguar.

---

[34] CALVINO (Italo), *Sapore sapere*, p. 146. « Entre-temps, j'avais compris. Mon erreur avec Olivia était de me considérer mangé par elle, alors que j'aurais dû être, et j'étais même (j'avais toujours été) celui qui la mangeait. La chair humaine au goût le plus attrayant est celle de qui mange de la chair humaine. Ce n'était qu'en me nourrissant avec voracité d'Olivia que je serais parvenu à ne plus être insipide pour son palais. ». *Sous le soleil…*, p. 52.

[35] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit*. p. 734.

[36] *Ibid.* « Je me concentrais pour dévorer en chacune de ces boulettes de viande toute la fragrance d'Olivia à travers une mastication voluptueuse de sucs vitaux, mais je m'apercevais qu'un quatrième élément, qui prenait un rôle majeur, s'insérait dans ce qui aurait dû être un rapport à trois, moi-boulette-Olivia : c'était le nom même de ces boulettes. ». *Ibid*.

Calvino revient dans ces pages sur un aspect déjà traité dans d'autres textes des dernières années de sa production, celui de la vision matérialiste de l'univers, qui suit le cycle de la naissance et de la mort et qui concerne chaque événement de la vie, sans solution de continuité. L'image du serpent, symbole de la continuité de la vie et du cosmos, selon la tradition mexicaine, conclut ce récit :

> Serpenti immedesimati nello spasimo d'inghiottirci a vicenda, coscienti d'essere a nostra volta inghiottiti dal serpente che tutti ci digerisce e assimila incessantemente nel processo d'ingestione e digestione del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la *sopa de frijoles*, lo *huacinango a la veracruzana*, le *enchiladas*…[37]

C'est la juste conclusion que l'écrivain donne à son récit, mais aussi à sa quête personnelle sur le cycle de la vie et de la mort. Eros et Thanatos, l'un en fonction de l'autre, mais surtout le sens du goût rapproché de l'érotisme et finalement de la mort. Si le concept est banal de son évidence même, cependant l'homme (ou bien l'humanité) a agi pour le « cacher » par toute forme de superstructure : esthétique, culturelle, sociale, religieuse etc. La quête de Calvino qui a commencé par le nom des plats mexicains arrive à son épilogue extrême : tout, dans le monde, est fait de la même substance. Mais cette vision un peu réductrice de l'univers peut être lue aussi dans cette perspective : en reconnaissant dans les particularismes et dans la variété des formes qui caractérisent le monde, le moi divisé, clivé, jusqu'au moment où le cycle de la vie (entendu dans un sens général) se termine et où les confins entre les corps sont annulés.
À ce stade, le discours de Calvino peut acquérir un sens plus profond, presque mystique.

[37] *Ibid*., p. 148. « Serpents plongés dans le supplice de s'avaler mutuellement, avec la conscience d'être à notre tour avalés par le serpent qui nous digère tous et nous assimile sans arrêt dans le processus d'ingestion et de digestion du cannibalisme universel qui donne son empreinte à tout rapport amoureux et qui annule les confins entre nos corps et la *sopa de frijoles*, le *huacinango a la veracruzana* et les *enchiladas*…». *Ibid.,* p. 54.

Un re in ascolto

C'est avec le récit *Un re in ascolto* (*Un roi à l'écoute*) que la problématique de l'écoute devient le sujet même d'une histoire. La composition du récit remonte à 1984, date marquée par Calvino dans son « Carnet » : « 5-22 juillet–1e août UN ROI À L'ÉCOUTE, rédaction du récit » ; mais l'écrivain avait commencé à travailler sur ce sujet à partir de 1977, pour l'action musicale qui porte le même titre réalisée avec le musicien et ami Luciano Berio.

> Una versione scorciata del testo uscì subito dopo la stesura del quotidiano "La Repubblica" (12-13 agosto 1984), insieme con un breve corsivo di presentazione :
> Il titolo di questo racconto è lo stesso dell'opera di Luciano Berio eseguita per la prima volta il 7 agosto al Festival musicale di Salisburgo […] Infatti, sia l'opera che il racconto partono dalla stessa idea. Sette anni fa, quando Berio mi chiese di collaborare al suo progetto d'un'opera per Salisburgo, fermammo la nostra attenzione su un testo di Roland Barthes. Nel libretto di Berio, quest'idea fu sviluppata in un'azione musicale in cui il "re" è un grande direttore di teatro d'opera. Io poi elaborai in maniera autonoma l'idea originaria in un racconto, di cui pubblico qui i passi principali[38].

Comme Calvino l'explique dans les pages du quotidien "La Repubblica", les deux œuvres, le récit et l'action musicale, dérivent de la même idée : la lecture de l'entrée « écoute » de Roland Barthes, publiée dans l'"Encyclopédie Einaudi". Dans notre analyse sur la poétique de l'écoute, nous avons souligné l'importance que la définition des trois types d'écoute par Roland Barthes revêt pour la compréhension de l'œuvre de Calvino. Il est évident, c'est ce que nous pouvons supposer, que la lecture de ce texte de Barthes a suscité l'enthousiasme chez l'écrivain, pour lequel, comme nous croyons l'avoir montré dans notre travail,

[38] CALVINO (Italo), "Note e notizie sui testi", *RR*, III, p. 1219. « Une version abrégée du texte parut juste après la version du quotidien « La Repubblica » (12-13 août 1984), accompagnée d'une brève présentation : Le titre de ce récit est le même que celui de l'œuvre de Luciano Berio exécutée pour la première fois le 7 août au Festival musical de Salzbourg […] En effet, la composition et le récit partent de la même idée. Il y a sept ans quand Berio me demanda de collaborer à son projet de réaliser une œuvre pour Salisbourg, un texte de Roland Barthes retint notre attention. Dans le livret de Berio, cette idée fut développée en une action musicale où le « roi » est un grand directeur de théâtre lyrique. De mon côté j'élaborai de façon autonome l'idée initiale sous forme de récit dont je publie ici les principaux passages. ». [Nous traduisons]

l'écoute occupe une place centrale au sein de l'œuvre et de la poétique. Dans les deux lettres que Calvino a envoyées à Luciano Berio, pendant la longue collaboration pour la réalisation de la pièce musicale homonyme, Calvino cite quelques passages de ce texte de Barthes qui avait frappé son attention, et en particulier :

> L'udito sembra essenzialmente connesso – io sto continuando a citare Roland Barthes – alla valutazione spazio-temporale … da un punto di vista antropologico l'ascolto è il senso stesso dello spazio e del tempo colto attraverso i gradi di lontananza, e i ritmi… l'appropriazione dello spazio è sonora. La casa, equivalente al territorio animale, uno spazio di suoni familiari, *riconosciuti*, sinfonia domestica…[39]

Dans le récit *Un re in ascolto*, Calvino imagine un roi enfermé dans son palais, assis sur son trône, qui se met à l'écoute de tous les bruits qui arrivent à travers l'espace jusqu'à son oreille. Comme l'explique Barthes, dans la citation reprise par Calvino, « l'appropriation de l'espace est sonore ». Le roi, jour après jour, apprend à connaître l'espace qui l'entoure et le temps qui s'écoule d'heure en heure, en tendant l'oreille pour intercepter tous les sons du palais :

> Sprofondato nel tuo trono, tu porti la mano all'orecchio, scosti i drappeggi del baldacchino perché non smorzino nessun sussurro, nessun'eco. Le giornate sono per te un succedersi di suoni, ora netti, ora quasi impercettibili ; hai imparato a distinguerli, a valutarne la provenienza e la distanza, ne conosci la successione, sai quanto durano le pause, ogni rimbombo o scricchiolio o tintinnio che sta per raggiungere il tuo timpano tu già te l'aspetti, l'anticipi nell'immaginazione, se tarda a prodursi t'impazientisci. La tua ansia non si allenta fino a che il filo dell'udito non si riannoda, l'ordito di rumori ben noti non si rammenda nel punto in cui pareva s'aprisse una lacuna.[40]

---

[39] CALVINO (Italo), *A proposito di "Un re in ascolto"* (due lettere inedite di Italo Calvino a Luciano Berio), in AA. VV., *Berio*, Torino, EDT, 1995, p. 136. « […] l'audition, elle, semble essentiellement liée – je continue à citer Barthes – à l'évaluation de la situation spatio-temporelle […]. L'écoute, d'un point de vue anthropologique, est le sens même de l'espace et du temps, saisi au travers des degrés d'éloignement et de retours réguliers de l'excitation sonore. […] l'appropriation de l'espace est elle aussi sonore : l'espace ménager, celui de la maison […] est un espace de bruits familiers, reconnus, dont l'ensemble forme une sorte de symphonie domestique. ». Pour la traduction en français des citations de Calvino de l'« écoute » de Barthes, nous avons fait référence à la version française de ce texte, *cf.* BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit*., p. 727-728.

[40] *Un re in ascolto*, p. 152. « Affalé sur ton trône, tu portes la main à ton oreille, tu écartes les draperies du baldaquin pour éviter qu'elles n'étouffent quelque chuchotement ou écho que ce soit. Les journées sont pour toi une succession de sons, tantôt nets, tantôt presque imperceptibles, tu as appris à les reconnaître, à en évaluer la provenance et la distance, tu en connais l'ordre, tu sais combien de temps durent les pauses, chaque grondement ou craquement ou tintement qui va parvenir jusqu'à ton tympan, tu l'attends déjà, tu le devances en imagination, s'il tarde à se produire tu t'impatientes. Ton anxiété n'a pas de relâche tant que le fil de l'ouïe ne s'est pas renoué, que la chaîne des bruits bien connus ne s'est pas raccommodée au point où une lacune semblait s'ouvrir. ». *Ibid*., p. 61.

La salle du trône est l'espace où convergent tous les bruits du palais, comme le centre cosmique de l'univers sonore. Le palais est comme une grande oreille où anatomie et architecture s'échangent les noms et les fonctions ; le roi est dans la partie la plus intérieure de cette oreille :

> Nel gran lago di silenzio in cui tu galleggi sfociano fiumi d'aria mossa da vibrazioni intermittenti ; tu le intercetti e le decifri, attento, assorto. Il palazzo è tutto volute, tutto lobi, è un grande orecchio in cui anatomia e architettura si scambiano nomi e funzioni : padiglioni, trombe, timpani, chiocciole, labirinti ; tu sei appiattato in fondo, nella zona più interna del palazzo-orecchio, del tuo orecchio ; il palazzo è l'orecchio del re[41].

Derrière le sens littéraire, *Un re in ascolto* il y a aussi l'histoire d'un roi, qui, arrivé au pouvoir, s'aperçoit que dans le monde rien n'est stable et durable et qu'il croit être menacé par un complot dans lequel même la reine est impliquée. Le rapprochement avec un autre personnage que nous avons déjà trouvé, l'empereur Kublai Kan du récit, *Le città invisibili* apparaît évident. L'immensité du royaume de l'empereur des Tartares est caractérisée par l'instabilité qui domine ses territoires et dont seuls les oreilles et les yeux des messagers semblent garantir encore la stabilité. Comme le roi de *Un re in ascolto*, assis sur son trône, cherche à savoir ce qui se passe en tendant les oreilles et en écoutant sa propre conscience qui lui parle et qui révèle ses peurs, ainsi Kublai, enfermé dans son palais, connaît son royaume à travers Marco Polo, son *alter ego*, auquel il a prêté ses oreilles et ses yeux pour explorer son royaume et montrer l'inconsistance et la labilité de ce qui les entoure.

Le roi assis sur son trône cherche à déchiffrer les signes sonores qui arrivent à son oreille : l'écoute – comme l'écrit Barthes – est, d'un point de vue institutionnel, chercher à savoir ce qui va se passer. Ainsi dans le récit :

> Altro è quello che vorresti ti fosse rivelato, la paura e la speranza che ti tengono insonne, a fiato sospeso nella notte, ciò che i tuoi orecchi cercano di apprendere, su di te, sul tuo destino.[42]

---

[41] *Ibid.*, p. 153. « Dans le grand lac du silence où tu flottes, se jettent des fleuves d'air agité par des vibrations intermittentes : tu les interceptes et les déchiffres, attentif, absorbé. Le palais n'est que volutes et lobes, une grande oreille où anatomie et architecture échangent leurs noms et leurs fonctions : pavillons, trompes, tympans, colimaçons, labyrinthes, tu es tapi au fond, dans la zone la plus intérieure du palais-oreille, de ton oreille, le palais est l'oreille du roi. ». *Ibid.*, p. 62.

[42] *Ibid.*, p. 154. « Ce que tu aimerais qu'on te révèle est autre, autres la peur et l'espoir qui te plongent dans l'insomnie, le souffle en suspens de la nuit, et ce que tes oreilles cherchent à apprendre : sur toi, sur ton destin. ». *Ibid.*, p. 63.

Mais le sens de l'ouïe est aussi un moyen pour suggérer les images : chaque bruit décrit un espace sonore, remplit le vide en lui donnant une forme. L'oreille devient alors l'instrument dont se sert l'écrivain pour construire des images et l'on en revient donc, de cette façon, à une poétique de l'image. Le roi assis sur son trône réfléchit, il se rend compte que son palais reste pour lui « inconnu et inconnaissable », mais il peut le reconstruire pièce par pièce, en disposant chaque son dans l'espace vide. Évidemment cela ne se produira que dans son esprit.

> Se il tuo palazzo resta per te sconosciuto e inconoscibile, puoi tentare di ricostruirlo pezzo a pezzo, situando ogni calpestio, ogni colpo di tosse in un punto dello spazio, immaginando intorno a ogni segno sonoro pareti, soffitti, impiantiti, dando forma al vuoto in cui i *rumori* si propagano e agli ostacoli contro cui urtano, lasciando che siano i suoni stessi a suggerire le immagini. Un tintinnio argentino non è solo un cucchiaino che è caduto dal sottocoppa in cui era in bilico ma è anche un angolo di tavola coperto da una tovaglia di lino con frangia di pizzo, rischiarata da un'alta vetrata su cui pendono rami di glicine ; un tonfo soffice non è soltanto un gatto che è balzato su un topo ma è un sottoscala umido di muffa, chiuso da tavole irte di chiodi. Il palazzo è una costruzione sonora che ora si dilata ora si contrae, si stringe come un groviglio di catene[43].

L'écoute d'un son dans l'espace ne donne pas seulement l'idée de la chose qui l'a produite. Celui qui écoute peut aussi, par le moyen de l'imagination, construire autour de ce bruit un espace fermé avec tous les détails (images visuelles) que les sons suggèrent. Cela représente alors une différence importante par rapport au sens de la vue.

Pour connaître un espace par le sens de la vue nous sommes obligés de nous déplacer, tandis que le sens de l'écoute nous donne l'impression, sans bouger, de tous les bruits autour de nous. Si nous fermons les yeux et si nous nous concentrons sur les bruits qui nous entourent, nous avons la sensation d'être au centre de l'espace vide, entouré par l'univers sonore. Limité par la vue qui ne peut aller au-delà de la perception de la salle qui l'entoure, le roi peut grâce à l'ouïe connaître tout son palais en imaginant à partir du bruit intercepté par l'oreille l'espace où celui-ci s'est produit. L'avantage de connaître le réel par

---

[43] *Ibid*., p. 156. « Si ton palais demeure pour toi inconnu et inconnaissable, tu peux tenter de le reconstruire morceau par morceau, en situant chaque piétinement, chaque accès de toux en un point particulier de l'espace, imaginant autour de chaque signe sonore des murs, des plafonds, des planchers, donnant une forme au vide à travers lequel se propagent les bruits et aux obstacles auxquels il se heurtent, faisant en sorte que les sons mêmes suggèrent les images correspondantes. Un tintement argentin ce n'est pas simplement une petite cuillère qui tombe de la soucoupe sur laquelle elle était en déséquilibre, c'est aussi un coin de table recouvert d'une nappe de lin avec des franges en dentelle, éclairée par une grande baie vitrée d'où pendent des tiges de glycine ; un bruit sourd et souple, ce n'est pas seulement un chat qui bondit sur une souris, c'est aussi une soupente humide et moisie, interdite par des planches hérissées de clous. ». *Ibid*., p. 65-66.

le sens de l'ouïe dérive de la possibilité qu'a l'auditeur de percevoir le son à partir de n'importe quelle direction, phénomène impossible avec les yeux. Ainsi Walter J. Ong, dans le livre *La presenza della parola*, explique ce phénomène de la perception du son par un auditeur :

> L'abitudine alla sintesi uditiva dà luogo anche a uno speciale senso dello spazio. Infatti, oltre allo spazio visivo-tattile, c'è lo spazio acustico (che, attraverso la voce e l'udito, ha associazioni proprie con la cenestesi e il tatto, che non sono le stesse associazioni cenestetiche e tattili della vista). Possiamo percepire lo spazio in termini di suono e di echi (con la complicità di associazioni tattili), e lo spazio così percepito ha qualità caratteristiche. Non è disteso davanti a noi come un campo visivo, ma è diffuso intorno a noi. Il suono, come si è visto, può essere percepito da qualsiasi direzione: l'uditore è situato nel centro di un campo acustico, non di fronte ad esso (per cui non si potrebbe nemmeno parlare di un campo).[…] In virtù della sua associazione con il suono, lo spazio acustico implica la presenza assai più dello spazio visivo. Come abbiamo visto, i rumori che si sentono, ad esempio, in un bosco di notte, sono percepiti dall'immaginazione assai più come presenze – come manifestazioni di persone – che come movimenti che ci si limita a vedere con gli occhi.[44]

Chaque bruit a ce pouvoir de nous faire percevoir la chose qui produit tel son, mais aussi de nous faire voir ou imaginer l'espace dans lequel le son s'est produit, « donnant une forme au vide à travers lequel se propagent les bruits et aux obstacles auxquels il se heurtent, faisant en sorte que les sons mêmes suggèrent les images correspondantes ». [45]
Mais le palais est aussi le corps du roi. Le roi reçoit de son corps des messages mystérieux qu'il accueille avec peur : « Le palais est le corps du roi. Ton corps t'adresse de mystérieux messages, que tu reçois avec un sentiment de crainte, d'anxiété. Dans une partie méconnue de ce corps, se niche une menace, ta mort est déjà là, à l'affût, les signaux qui te

[44] ONG (Walter), *La presenza della parola*, *cit*., p. 185. « L'habitude de la synthèse auditive donne aussi lieu à un sens particulier de l'espace. En effet, outre l'espace visuel et tactile, il y a l'espace acoustique (qui, à travers la voix et l'ouïe a des associations spécifiques avec la cénesthésie et le toucher et qui ne sont pas les mêmes associations cénesthésiques et tactiles qu'avec la vue). Nous pouvons percevoir l'espace en termes de son et d'échos (avec la complicité d'associations tactiles), et l'espace ainsi perçu possède des caractéristiques particulières. Il ne s'étend pas devant nous comme un champ visuel, mais il se répand autour de nous. Le son, comme nous avons eu l'occasion de le voir, peut être perçu de n'importe quelle direction : l'auditeur est situé au centre d'un champ acoustique, et non devant lui (c'est pourquoi on ne pourrait même pas parler de champ) […] L'espace acoustique, en vertu de son association avec le son, implique la présence bien plus que l'espace visuel. Comme nous l'avons vu, les bruits que l'on entend par exemple, la nuit dans un bois, sont bien d'avantage perçus par l'imagination comme des présences – comme la manifestation de personnes – que comme des mouvements que l'on se contente de voir avec les yeux. » [Nous traduisons]
[45] CALVINO (Italo), *Un roi à l'écoute*, *cit*., p. 65.

parviennent t'avertissent sans doute d'un danger enseveli à l'intérieur de toi. »[46] Or, comme l'explique Walter Ong, le son est une clé très spéciale de l'intériorité.

> Il suono ha a che fare con interni come tali, cioè con interni che manifestano se stessi, non che si chiudono su se stessi, perché la vera interiorità è sempre comunicativa. Il suono è la chiave degli interni nel senso fisico come in quello psicologico[47].

Relégué sur son trône le roi a appris à connaître tous les bruits de son palais, à associer chaque bruit à sa source, mais il suffit que des sons discordants et imprévus se détachent pour qu'il commence à réfléchir sur le sens de ces bruits inconnus, sur la possibilité qu'il y ait une histoire qui lie les bruits les uns aux autres. Le roi cherche un sens dans les pauses, dans le silence. Chaque bruit renvoie au roi, à sa personne, chaque signe peut être un présage sur son sort.

> C'è una storia che lega un rumore all'altro ? Non puoi fare a meno di cercare un senso, che forse si nasconde non nei singoli rumori isolati ma in mezzo, nelle pause che li separano. E se c'è una storia, è una storia che ti riguarda ? Un seguito di conseguenze che finirà per coinvolgerti ? O si tratta solo d'un episodio indifferente dei tanti che compongono la vita quotidiana del palazzo ? Ogni storia che ti sembra d'indovinare rimanda alla tua persona, nulla avviene nel palazzo in cui il re non abbia una parte, attiva o passiva. Dall'indizio più lieve puoi ricavare un auspicio sulla tua sorte.[48]

Le roi est tout seul avec sa propre conscience qui lui parle, la voix qui lui dit « toi » n'appartient à personne d'autre qu'à lui-même, à son propre « moi » dupliqué dans la voix narrative. C'est encore Barthes qui explique que l'écoute est aussi sonder l'intimité, le secret du cœur :

> Mais aussi, l'écoute c'est ce qui sonde. Dès lors que la religion s'intériorise, ce qui est sondé par l'écoute, c'est l'intimité, le secret du coeur : la Faute. […][49]

---

[46] *Ibid*., p. 66.

[47] ONG (Walter), *La presenza della parola*, *cit*., p.133. « Le son est en rapport avec des intérieurs en tant que tels, c'est-à-dire avec des intérieurs qui se manifestent eux-mêmes, et non pas qui se referment sur eux-mêmes, parce que la véritable intériorité est toujours communicative. Le son est la clé des intérieurs au sens physique comme au sens psychologique. » [Nous traduisons]

[48] *Ibid*., p. 157. « Existe-t-il une histoire qui relie un bruit à un autre ? tu ne peux t'empêcher de chercher un sens, qui se cache peut-être non dans chacun de ces bruits isolés mais entre eux, dans les pauses qui les séparent. Et, s'il existe une histoire, est-ce une histoire qui te concerne ? Une suite de conséquences qui finiront par t'impliquer ? Ou s'agit-il seulement d'un épisode indifférent parmi tous ceux dont se compose la vie quotidienne du palais ? Chaque histoire que tu penses deviner renvoie à ta personne, rien ne se passe dans le palais où le roi ne joue un rôle, actif ou passif. De l'indice le plus faible, tu peux tirer un augure sur ton sort.». *Ibid*., p. 67.

[49] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit*., p. 730. Texte original en italien, in *Ascolto*, *cit*., p. 984.

Les menaces que le roi croit percevoir derrière les sons habituels ou inconnus – les deux possibilités s'échangent sans solution de continuité –, se révèlent être les énigmes de sa propre âme, troublée par le sentiment de culpabilité, de péché. Lui qui est devenu le roi, a été à son tour un usurpateur (il a remplacé le roi légitime par la force, par une conjuration). Or, « pour qui vit dans l'anxiété, tout signe qui rompt la norme apparaît comme une menace. »

> A chi sta in ansia, ogni segno che rompe la norma appare come una minaccia. Ogni minimo evento sonoro ti sembra annunci l'avverarsi dei tuoi timori. Ma non potrebbe essere vero il contrario ? Prigioniero d'una gabbia di ripetizioni cicliche, tendi l'orecchio con speranza a ogni nota che sconvolga il ritmo soffocante, a ogni annuncio d'una sorpresa che si prepara, un aprirsi delle sbarre, uno spezzarsi della catena.[50]

Comme l'explique Walter Ong, la sensation d'intérieur/extérieur, dedans/dehors dépend d'une conception historique et existentielle et de notre expérience:

> Infine, il significato di dentro e fuori o interno ed esterno dipende da un fatto storico o esistenziale, un fatto che, in ultima analisi riguarda noi stessi e ciò che è altro da noi stessi, la nostra esperienza di noi stessi come qualcosa che in qualche modo accade all'interno del nostro corpo con un mondo esterno fuori di sé.[51]

La voix qui parle au roi le met en garde : l'écoute des bruits qui prennent forme dans son oreille ne transmet que les bruits de son âme. L'interception et l'interprétation des sons n'est jamais rassurante, l'hésitation du roi est liée au fait qu'une preuve sûre de leur entité n'est jamais possible. Tous les dangers qu'il cherche à déchiffrer dans les bruits inconnus qu'il entend sont les fantômes qui habitent en lui-même.

> Fai bene ad ascoltare, a non allentare neanche per un attimo la tua attenzione ; ma convinciti di questo : è te stesso che stai sentendo, è dentro di te che i fantasmi prendono voce. Qualcosa che non riesci a dire nemmeno a te stesso cerca dolorosamente di farsi intendere…

---

[50] CALVINO (Italo), *Un re in ascolto*, p. 157. « Pour qui vit dans l'anxiété, tout signe qui rompt la norme apparaît comme une menace. Le moindre événement sonore te semble annoncer l'accomplissement de tes craintes. Mais le contraire ne pourrait-il pas être aussi vrai ? Prisonnier d'une cage de répétitions cycliques, tu tends l'oreille dans l'espoir, à chaque note, qu'elle va bouleverser ce rythme suffocant, à chaque annonce, qu'elle prépare une surprise, l'ouverture des barreaux, les chaînes brisées. ». *Ibid*., p. 67.

[51] ONG (Walter), *La presenza della parola*, *cit*., p. 136. « Enfin, le sens de dedans et dehors ou d'intérieur et d'extérieur dépend d'un fait historique ou existentiel, d'un fait qui en fin de compte nous concerne, nous, et ce qui est autre par rapport à nous, notre expérience de nous-mêmes comme quelque chose qui d'une certaine façon a lieu dans notre corps avec un monde extérieur, hors de lui. ». [Nous traduisons]

> Non ti convinci ? Vuoi una prova certa che quello che senti viene da dentro di te, non da fuori ?
> Una prova sicura non l'avrai mai.[52]

Si le baron Cosimo de *Il barone rampante* (1957) cherchait un rapport avec le monde direct, immédiat, concret, un rapport que la connaissance de chaque signe sonore devait lui garantir, « le roi à l'écoute », enfermé dans son palais, reste prisonnier de lui-même, de son anxiété, de ses fantômes. Comme le dit encore Barthes, ce type d'écoute transforme l'homme en sujet duel : écouteur et locuteur en même temps.

> De même que la première écoute transforme le bruit en indice, cette seconde écoute métamorphose l'homme en sujet duel : l'interpellation conduit à une interlocution, dans laquelle le silence de l'écouteur sera aussi actif que la parole du locuteur : *l'écoute parle*, pourrait-on dire : c'est à ce stade (ou historique ou structural) qu'intervient l'écoute psychanalytique.». [53].

Or, comme le rappelle le musicien Berio, ce n'est pas une seule idée d'écoute qu'il a développée avec Calvino, mais plusieurs. Ainsi le roi, après avoir exploré les sons de l'espace intérieur (le palais, son âme) dirige son attention vers l'extérieur, vers la ville. Comme le palais a son point de convergence dans la salle du trône, ainsi la ville est « une roue dont le pivot est le lieu où tu demeures immobile, à l'écoute » [54]. C'est toujours l'ouïe, l'oreille qui établit le contact avec l'espace extérieur. On peut aisément lire entre les lignes du récit le message implicite du texte qui sert à critiquer toutes les formes de pouvoir arbitraires, tyranniques, violentes, comme la dictature chilienne et argentine des années 70-80. Et, s'il n'existe pas un système politique qui soit éternel, même l'homme le plus puissant doit prendre en considération ses propres limites, ses peurs. Ainsi le roi à l'écoute, l'oreille tendue vers la ville pour capter tous les sons, intercepte-t-il de temps en temps des séquences de notes, une musique : mais derrière chaque signe sonore il ne peut s'empêcher de reconnaître des indices, des signaux, des informations, comme s'il était le seul destinataire de ces messages.

---

[52] *Ibid*., p. 161. « Tu fais bien d'écouter, de ne pas relâcher un seul instant ton attention, mais sois convaincu de ceci : c'est toi-même que tu es en train d'écouter, c'est au fond de toi que les fantômes prennent voix. Quelque chose que tu n'arrives pas à te dire à toi-même cherche douloureusement à se faire entendre… Tu n'en es pas convaincu ? Veux-tu une preuve certaine de ce que tous ces bruits viennent de l'intérieur de toi, non de l'extérieur ? Jamais tu n'auras une preuve absolue. ». *Ibid*., p. 72.
[53] BARTHES (Roland), *Écoute, cit.*, p. 731. Texte original en italien in *Ascolto*, *cit*., p. 984-986.
[54] CALVINO (Italo), *Un roi à l'écoute*, *cit*., p. 74.

Comme pour les autres récits de *Sotto il sole giaguaro*, le roi aussi est à la recherche de quelque chose. Il entend un chant, c'est la voix d'une femme, une voix qu'il veut connaître. C'est cette voix qui chante une chanson d'amour qui lui donne la sensation d'un retour à la vie. La voix est une sorte de pont qui nous met en communication avec l'autre. Comme l'explique Barthes dans la citation que nous avons déjà reproduite :

> L'injonction d'écouter est l'interpellation totale d'un sujet à un autre : elle place au-dessus de tout le contact quasi physique de ces deux sujets (par la voix et l'oreille) : elle crée le transfert : « *écoutez-moi* » veut dire : « *touchez-moi, sachez que j'existe* ». [55]

Ainsi le roi tendu à l'écoute de la voix, voudrait lui-même être écouté à son tour par cette voix, former un seul chant avec cette voix.

> Contagiato dal suo piacere di farsi udire, vorresti che il tuo ascolto fosse udito da lei, vorresti essere anche tu una voce, udita da lei come tu la odi[56].

Certes, la collaboration avec Luciano Berio, et avant avec d'autres musiciens, doit avoir contribué à approfondir l'intérêt de Calvino pour le chant, pour la musique et cela explique aussi sa tendance, surtout dans les dernières années, à avoir recours à des métaphores musicales. Frédéric Lefebvre dans son analyse sur le sens de l'écoute dans l'œuvre de Calvino, ne tient pas compte de cette expérience complémentaire, des ouvrages musicaux et de l'influence des musiciens dans l'œuvre de l'écrivain. D'après le critique, Calvino est attiré par la peinture, il n'a pas d'intérêt pour la « grande musique », c'est la raison pour laquelle il n'utilise pas de métaphores musicales :

> Ipotesi complementare : se fosse stato musicista, o melomane, forse sarebbe stato portato a teorizzare in altro modo gli effetti del suono, a servirsi d'un altro ambito di metafore, anch'esso assai vivo nel Settecento, quello musicale : accordato/scordato, consonanza/dissonanza, armonia/melodia, timbro, tonalità, ecc. : Ma Calvino era attirato dalla pittura e non aveva interesse per la musica, o meglio per la "grande musica", dato che il suo rapporto con la canzone era ambiguo[57].

---

[55] BARTHES (Roland), *Écoute*, *cit.*, p. 731. Texte original en italien in *Ascolto*, *cit*., p. 982.

[56] CALVINO (Italo), *Un re in ascolto*, *cit.,* p. 166. « Contaminé par son plaisir à se laisser entendre, tu voudrais, toi, que ton écoute soit entendue d'elle, tu voudrais être, toi aussi, une voix, écoutée par elle comme toi tu l'entends. ». *Un roi*…, *cit*., p. 77.

[57] LEFEBVRE (Fréederic), *Un occhio in ascolto*, *cit*., p. 112-113. « Hypothèse complémentaire : s'il avait été musicien, ou mélomane, il aurait peut-être été porté à théoriser différemment les effets du son, à se servir d'un autre domaine de métaphores, lui aussi très vivant au XVIIIè siècle, celui de la musique : accordé / désaccordé, consonance / dissonance, harmonie / mélodie, timbre, tonalité etc. … : mais Calvino était attiré par la peinture et la musique ne l'intéressait pas, ou plutôt, la « grande musique », car ses rapports avec la chansons étaient ambigus. » [Nous traduisons]

Or, nous savons, au contraire, d'après le témoignage de sa femme, que pour la réalisation des pièces musicales, Calvino avait beaucoup étudié, surtout l'opéra italien du XVIIIe siècle. D'ailleurs, nous croyons l'avoir montré, Calvino a souvent recours dans son œuvre à des métaphores musicales, surtout dans les oeuvres des dernières années.

Dans son exploration des potentialités de l'écoute dans le récit évoqué Calvino propose d'appeler cette intention de l'écoute de capter ensemble la voix de la femme et sa propre voix le « regard de l'oreille ». Ainsi :

> Ecco, allontana dal tuo udito ogni intrusione e distrazione, concentrati : la voce di donna che ti chiama e la tua voce che la chiama devi captarle insieme nella stessa intenzione d'ascolto (o vuoi chiamarlo sguardo dell'orecchio ?)[58]

Le roi, sorti de son palais, pour échapper à des ennemis qui ont pris le pouvoir, se retrouve à nouveau à l'air libre, au milieu des sons qui arrivent dans tous les sens dans l'espace libre. L'écoute des bruits maintenant est un enchevêtrement sonore, impossible à situer dans l'espace qui se dilate dans la nuit.

> La notte della campagna veglia sugli spasimi della città. Un allarme si propaga con le strida degli uccelli notturni, ma più s'allontana dalle mura più si perde tra i fruscii nel buio di sempre : il vento tra le foglie, lo scorrere dei torrenti, il gracidare delle rane. Lo spazio si dilata nel silenzio sonoro della notte, in cui gli eventi sono punti di fragore improvviso che s'accendono e si spengono : lo schianto d'un ramo che si spezza, lo squittio di un ghiro quando nella tana entra una serpe, due gatti in amore che s'azzuffano, una frana di sassi sotto il tuo passo di fuggiasco.[59]

Après avoir traversé les souterrains du palais et avoir entendu la voix de son rival (est-ce sa propre voix ? ou la voix à laquelle il cherchait à donner une forme ?), former une seule voix avec celle de la femme, il se retrouve à nouveau à l'air libre. L'arrivée de la lumière du matin rétablit l'ordre dans le monde : chaque chose reprend sa place dans le monde fourmillant de bruits, au milieu duquel se trouve même le « roi ». Mais il suffit qu'un

---

[58] CALVINO (Italo) *Un re in ascolto, cit*., p. 167. « Voilà, concentre-toi, après avoir éloigné de ton ouïe toute intrusion et toute distraction : cette voix de femme qui t'appelle, et ta voix qui l'appelle, tu dois les capter ensemble dans la même intention d'écoute (ou veux-tu l'appeler regard de l'oreille ?) ». *Un roi*…, *cit.,* p. 79.

[59] *Ibid*., p. 170. « La nuit de la campagne veille sur les affres de la ville. L'alarme se propage avec les cris des oiseaux de nuit, mais plus elle s'éloigne des mers, plus elle se perd en bruissements dans l'obscurité de toujours : le vent dans les feuilles, la course des torrents, le coassement des grenouilles. L'espace se dilate dans le silence sonore de la nuit, où les événements sont des explosions ponctuelles de tonnerre qui soudain s'allument et s'éteignent : le fracas d'une branche qui se casse, le cri d'un loir quand un serpent entre dans sa tanière, deux chats en chaleur qui se battent, un éboulement de pierres sous tes pas de fugitif. ». *Ibid*., p. 83.

vrombissement éclate dans l'espace pour que tous les autres sons soient absorbés par ce bruit.

> Se alzi gli occhi vedrai un chiarore. Sopra la tua testa il mattino imminente sta rischiarando il cielo : quello che ti soffia in viso è il vento che muove le foglie. Sei di nuovo all'aperto, abbaiano i cani, gli uccelli si risvegliano, i colori tornano sulla superficie del mondo, le cose rioccupano lo spazio, gli esseri viventi danno ancora segno di vita. Certo anche tu ci sei, qua in mezzo, nel brulicare di rumori che si levano da ogni parte, nel ronzio della corrente, nel pulsare dei pistoni, nello stridere degli ingranaggi. Da qualche parte, in una piega della terra, la città si risveglia, con uno sbatacchiare, un martellare, un cigolare in crescendo. Ora un rombo, un fragore, un boato occupa tutto lo spazio, assorbe tutti i richiami, i sospiri, i singhiozzi…[60]

Calvino termine son récit par une image terrible, annoncée par ce vrombissement, ce fracas qui absorbe tous les bruits. Une image apocalyptique dont nous pouvons supposer qu'elle annonce la fin du monde. Calvino parvient ainsi à la limite des possibilités sonores dont les deux extrêmes sont représentées par le silence absolu et le bruit absolu, deux phénomènes acoustiques qui ne peuvent être perçu par l'homme, sinon d'une manière théorique comme l'expose Murray Schafer. [61]

Mais avec l'analyse de ce récit s'achève notre parcours de l'attention sonore de Calvino et de l'évolution de cette problématique et des formes scripturales qu'elle engendre. Nous reviendrons dans la deuxième partie de ce travail sur la genèse de *Un re in ascolto* et sur les problématiques liées à ce texte et aussi à la version du livret.

---

[60] *Ibid*., p. 173. « Si tu lèves les yeux, tu verras une lueur. Au-dessus de ta tête, le jour qui pointe éclaire le ciel : ce qui souffle sur ton visage, c'est le vent qui fait bouger les feuilles. Te voici de nouveau au grand air, les chiens aboient, les oiseaux s'éveillent, les couleurs reviennent à la surface du monde, les choses réoccupent l'espace, les êtres vivants donnent à nouveau des signes de vie. Tu es là, toi aussi, bien sûr, au milieu de ce fourmillement de bruits qui s'élèvent de tous côtés, dans le ronflement du courant, dans le battement des pistons, dans le grincement des engrenages. Quelque part, dans un pli de la terre, la ville s'éveille, avec ses claquements, ses martèlements, ses crépitements toujours croissants. Un vrombissement, un fracas, un grondement occupent maintenant tout l'espace, absorbent tous les appels, tous les soupirs, tous les sanglots… ». *Ibid*., p. 86.

[61] MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopoli, 1985 (1977), p. 47.

Deuxième partie

Écrire pour la musique

Chapitre I

Les passions d'écriture au-delà de la narration

Dans le troisième volume de *Romanzi e racconti* de l'édition "I Meridiani", publié en 1994, sont recueillis la plupart des textes que Calvino avait destinés au théâtre, à l'art, à la musique, au cinéma. La présence de ces textes révèle que l'activité de Calvino s'est exercée dans plusieurs directions, au-delà de celles de narrateur, journaliste et éditeur. Il s'agit de textes moins connus par rapport aux textes narratifs, mais leur présence témoigne de l'intérêt qu'a éprouvé l'écrivain à se mesurer avec d'autres formes de communication, en acceptant même, dans certains cas, de se plier aux exigences de ses collaborateurs du moment, des peintres, des musiciens, des cinéastes. L'écrivain s'essaie à de nouvelles formes d'expérimentation littéraire en mettant la parole écrite au service ou à côté de la musique, de la mimique, du geste ou de la peinture. Ces œuvres rencontrent un nouveau public, ce qui révèle – c'est-ce que nous pouvons alors supposer – la nécessité pour l'écrivain de transmettre son message en utilisant d'autres voies de communication.

Il est possible que cet intérêt pour les formes de communication les plus variées doive être mis en relation avec les passions de l'écrivain qui remontent aux années de sa jeunesse. En effet, comme l'expliquent Luca Baranelli et Ernesto Ferrero, auteurs d'un livre sur la vie et l'œuvre de Calvino, la première forme de créativité spontanée de Calvino, c'est le dessin humoristique.

> In realtà la prima e spontanea manifestazione creativa del giovane Calvino si realizza nel disegno.[1]

Oreste del Buono qui a écrit un article sur Calvino "vignettista" a expliqué qu'il a trouvé les dessins de Calvino dans le fameux journal humoristique de l'époque du fascisme, "Bertoldo", sous la rubrique de *Il Cestino*. Il s'agit de : *Il solito distratto* (10.05.1940, p. 4), *La vignetta infame*, (24.05.1940, p. 4), *Vignetta radiofonica*, (7.06.1940, p. 4), *Una*

[1] BARANELLI (Luca), FERRERO (Ernesto), *Album Calvino*, "I Meridiani", 1995, p. 46.

vignetta pazza (26.07.1940, p.4) [2]. L'écrivain lui-même rappelle cette passion de jeunesse dans le récit *L'entrata in guerra* :

> Alla sua passione tecnica (voleva fare l'ingegnere progettista d'aeroplani) faceva riscontro – con scambievole rispetto e apprezzamento – la mia vocazione d'artista : perché io volevo diventare un famoso disegnatore umoristico, e compravo vecchie annate del "Punch" dai rigattieri.[3]

Mais si cette activité de dessinateur s'arrête à ces témoignages, son intérêt pour l'art et surtout le dessin continue dans son travail d'écrivain. La plupart des textes que Calvino a dédiés à l'art ont été publiés sous le titre *Guardando disegni e quadri* [4] dans l'édition citée de "I Meridiani". Il s'agit de dix textes, composés sur commande entre 1976 et 1985, dont la plupart sont destinés à des catalogues d'exposition et présentés dans le volume de *Romanzi e racconti* dans l'ordre suivant : *Altre città* (pour Cesare Peverelli), *Parafrasi* (pour Lucio del Pezzo), *Il silenzio e la città* (pour Fabio Borbottoni), *Viaggio nelle città di de Chirico*, *Il crollo del tempo* (sur quelques dessins de Saul Steinberg), *Quattro favole d'Esopo per Valerio Adami*, *Essere pietra* (pour Alberto Magnelli), *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli*, *Il ricordo è bendato* (pour Leonardo Cremonini), *Ricevimento al castello di Bardaj* (pour Enrico Baj). Cette attention ou cette vocation pour les arts figuratifs de l'écrivain qui, à un moment donné, semble devenir systématique a été mise en relation par les spécialistes à la poétique visuelle, si importante dans l'œuvre de l'écrivain. [5] Cependant, nous avons constaté que même dans les textes dans lesquels la parole accompagne l'image d'une peinture pour la décrire, l'écrivain arrive simultanément

---

[2] Oreste del Buono, *Calvino vignettista*, "La Stampa", inserto "Tuttolibri", 1.2.1992.

[3] CALVINO (Italo), *L'entrata in guerra*, "Note e notizie sui testi", *RR*, I, p. 1319. Cette citation de *L'entrata in guerra* n'apparaît plus dans la version en volume de *I Racconti*, 1958 et dans le volume autonome publié dans "Nuovi Coralli", 1974. « A sa passion technique (il voulait devenir ingénieur aéronautique et concevoir des avions) correspondait – avec un respect et une considération réciproques – ma vocation d'artiste : parce que moi, je voulais être un dessinateur humoristique de renom, et j'achetais les vieilles collections de « Punch » chez les brocanteurs. » [Nous traduisons]

[4] Dans cette section ont été exclus par les spécialistes les textes à caractère plus proche de l'essai. Il s'agit de : *I segni alti*, dédié à Fausto Melotti (1971), *La squadratura*, texte sur Giulio Paolini (1975), *Gli uccelli di Paolo Uccello* (1977), la présentation des dessins de Roberto Aizenberg (1982), l'intervention sur le peintre japonais Arakawa (1985). *Cf.* "Note e notizie", *Guardando disegni e quadri*, *RR*, III, p. 1251.

[5] *Cf.* "Note e notizie sui testi", *cit.*, p. 1251-1252. Sur cet aspect de la poétique de l'écrivain nous citons encore une fois l'essai fondateur de Marco BELPOLITI : *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996 et l'article de Philippe DAROS, *L'image et le mode d'existance de l'objet littéraire dans l'œuvre d'Italo Calvino*, *cit.*, p. 97-114.

à capter dans l'espace visuel l'espace sonore qui est fait de bruits ou de silence. Nous signalons quelques exemples sur cet aspect, même s'il s'agit d'une partie de l'œuvre de l'écrivain qui ne fait pas partie de notre corpus. Ainsi, nous citons ce passage extrait de *Altre città* (pour Cesare Peverelli) qui montre comment le regard de l'écrivain qui observe ou lit la peinture, capte aussi l'espace sonore retenu par l'image visuelle. Nous parlerons donc désormais de l'œil-oreille parce que dans ces textes de Calvino la perception sonore passe d'abord à travers le regard.

> C'è una città dietro il guanciale, si dorme premendo l'orecchio sul tunnel che inghiotte i camion, a occhi chiusi si possono contare le luci rosse dei semafori stando attenti allo stridere dei freni, l'uomo e la donna sono coricati nudi nel nero, nel silenzio, nella cavità molle, oscura, sorda del letto, ma intorno c'è una rete di rumori smorzati, di bagliori filtrati, ogni punto dello spazio è collegato ad altri punti sopra e sotto di loro, linee che attraversano il letto, file di persone interminabili che continuano a passare[6].

Cette description si détaillée de l'espace sonore que l'œil-oreille de Calvino perçoit dans la peinture de Peverelli est typique des textes sur l'expérience de l'écoute dans un espace ouvert pendant la nuit quand l'interception des bruits est plus efficace (il faut souligner aussi le texte *Dall'Opaco*). D'ailleurs la ville représente un sujet artistique et littéraire très aimé par l'écrivain (le rapport avec *Le città invisibili* est évident) et à ce propos nous pouvons citer encore un exemple extrait de *Il silenzio e la città* (pour Fabio Borbottoni), dans lequel c'est le silence qui envahit les endroits de la ville un après-midi :

> Il silenzio entrò nella città di pomeriggio : s'infilò per le porte turrite e merlate, occupò le logge arcata per arcata, s'incanalò per le strade a ridosso delle mura, s'addossò agli spalti, ricolmò gli scannafossi. […] [7]

Calvino réfléchit en même temps sur son travail et celui de ses amis peintres, sur les différentes modalités de lecture de la parole écrite et de l'image visuelle. Dans le texte écrit pour les dessins de Valerio Adami et intitulé *Quatre fables d'Esope pour Valerio Adami* (*La main et la ligne. Les pieds et le dessin. La ligne horizontale et la couleur bleue. Le mot*

---

[6] CALVINO (Italo), *Altre città*, *RR*, III, p. 383. « Il y a une ville derrière l'oreiller, on dort en appuyant l'oreille sur le tunnel qui engloutit les camions, les yeux fermés on peut compter les feux rouges en faisant attention au grincement des freins, l'homme et la femme sont couchés nus dans l'obscurité, dans le silence, dans la cavité molle, obscure, sourde de leur lit, mais autour d'eux il y a un réseau de bruits étouffés, de lueurs filtrées, chaque point de l'espace est relié aux autres points au-dessus et en dessous d'eux, des lignes qui traversent le lit, des files interminables de gens qui continuent à passer. » [Nous traduisons]

[7] « Le silence entra dans la ville l'après-midi : il s'infiltra par les portes munies de tours et de créneaux, occupa les loggias arcade après arcade, pénétra dans les rues derrière les murailles, s'appuya aux glacis, combla les fossés. […] ». [Nous traduisons]

écrit, les couleurs et la voix) [8] Calvino analyse et réfléchit sur le rapport entre « la parola scritta, i colori e la voce » (c'est la dernière de ces fables). L'œil-oreille de Calvino est attiré par la présence d'un mot écrit dans le dessin de Valerio Adami et de là il imagine un dialogue entre le mot lui-même et les couleurs. Le dialogue commence par l'affirmation que la parole écrite est supérieure aux couleurs étant donné que l'œil qui regarde le dessin est obligé de la lire et donc de la penser comme son (l'œil est donc fonctionnel pour l'ouïe), tandis que les couleurs ne peuvent pas être lues. Mais la suprématie dont se vante la parole écrite s'arrête devant le chant qui sort de la voix appelée à « lire les couleurs ».

> La voce si dispose a leggere i colori. Tutti tesero l'orecchio. La voce restava in silenzio.
> – Ecco, cosa v'avevo detto… – diceva la parola scritta, sprezzante.
> La voce si concentrò ancora sui colori, tossicchiò, aspirò, poi fece vibrare una nota, modulò un accordo, intonò un motivo senza parole, emise un trillo, un solfeggio, prese a cantare a gola spiegata[9].

La lecture du monde de Calvino passe donc à travers le monde non écrit qui concerne aussi la peinture, les images visuelles, capables elles-mêmes de se faire traduire en langage.
Ces considérations nous montrent que même dans les textes destinés à l'art, Calvino ne cesse de réfléchir sur la fonction de l'écoute en tendant l'œil-oreille vers d'autres espaces que celui de la réalité (monde extérieur ou intérieur) ou de la page écrite (les signes verbaux). D'ailleurs, il est nécessaire de rappeler que la plupart de ces textes destinés à l'art ont été publiés après la lecture de l'entrée sur l'écoute de Roland Barthes.

Pour situer les intérêts de Calvino, il faut aussi rappeler que l'écrivain, avant de devenir auteur de romans et de récits, rêvait de devenir écrivain de théâtre [10]. Dans le récit biographique *Le notti dell'UNPA*, Calvino rappelle qu'en 1940 il avait écrit une comédie en trois actes :

---

[8] Cette contribution est publiée pour la première fois dans la revue "Derrière le miroir", mai 1980. *Cf.* "Note e notizie sui testi", *Guardando disegni e quadri*, *cit*., p. 1255.

[9] CALVINO (Italo), *Quattro favole per Valerio Adami*, *RR*, III, p. 418. La voix se disposa à lire les couleurs. Tout le monde tendit l'oreille. La voix restait silencieuse. Voilà, qu'est-ce que je vous avais dit… – disait le mot écrit, méprisant. La voix se concentra encore sur les couleurs, toussota, aspira, puis fit vibrer une note, modula un accord, entonna un motif sans paroles, émit une trille, un motif, commença à chanter à gorge déployée. ». [Nous traduisons]

[10] Jean-Paul Manganaro a expliqué que ce goût pour la mise en forme théâtrale, que l'écrivain se découvre à cette époque de jeunesse, doit être mis en relation avec la fréquentation des revues humoristiques diffusées en Italie dans ces années. *Cf.* MANGANARO Jean-Paul, *Italo Calvino*, *cit*., p, 19-20.

> Ero un ragazzo tardo ; a sedici anni, per l'età che avevo ero piuttosto indietro in molte cose. Poi, improvvisamente, nell'estate del '40*, scrissi una commedia in tre atti, ebbi un amore, e imparai ad andare in bicicletta.*[11]

Un témoignage important de ce penchant pour le théâtre nous est donné par les lettres adressées à Eugenio Scalfari dans les années quarante dans lesquelles l'écrivain fait allusion à des projets et à des titres de pièces de théâtre [12]. D'après les critiques qui ont eu accès aux archives de l'écrivain dans sa maison de Rome, il reste deux de ces textes de jeunesse qui remontent aux années 1942-43, *I fratelli di Capo Nero* (drame en trois actes) [13] et *Vento nel camino* (*Un atto radiofonico d'Italo Calvino*) [14]. Concernant ce dernier, dont le texte n'a pas été publié, il faut souligner un aspect intéressant du scénario qui a été résumé dans "Note e notizie sui testi". [15] Les protagonistes de ce drame radiophonique sont trois employés qui s'appellent De Mattia, De Matteo, De Matteis et qui travaillent dans une mansarde très mal chauffée. De temps en temps le vent qui entre par le conduit de fumée produit un bruit qui se superpose à leurs dialogues pour se transformer, dans leur imagination, en bruit de la mer, rire d'une femme et solo d'un violon. Mais les scènes imaginées par chacun d'eux – les épisodes de la vie d'un marin, d'un amoureux heureux, d'un concertiste de succès – ne durent pas longtemps et les trois décident enfin de réclamer des radiateurs à l'administration.[16] Le résumé de ce scénario – que nous avons reproduit – montre d'une façon évidente que l'élément essentiel du texte est le bruit produit par le vent parce qu'il déclenche l'imagination des personnages. Cela montre donc que l'aspect sonore, même à cette époque, peut jouer un rôle important dans la création des textes de l'écrivain.

Mais la passion pour l'écriture destinée à la scène continue même après qu'il s'est affirmé comme écrivain de romans et de récits. Effectivement, pendant ses quarante années d'activité littéraire, Calvino a réalisé une quantité d'écrits de genres différents destinés à la

---

[11] CALVINO (Italo), *L'entrata in guerra*, *RR*, I, p. 525. Voir ainsi "Note e notizie sui testi", *RR*, III, p. 1258. « J'étais un garçon lent ; à seize ans, pour l'âge que j'avais, j'étais plutôt en retard sur beaucoup de choses. Puis, d'un coup, l'été 1940, j'écrivis une comédie en trois actes, je tombai amoureux, et j'appris à faire du vélo ». [Nous traduisons]
[12] *Cf.* "La Repubblica", 11.03.1989.
[13] Le texte est reproduit dans l'édition de "I Meridiani", *RR,* III, p. 443-464.
[14] Pour plus d'informations sur cet acte radiophonique voir aussi la "note" dans le même volume de "I Meridiani", p. 1258-1259.
[15] *Ibid.*
[16] *Ibid*.

scène. Il s'agit de comédies, de drames radiophoniques, de textes pour actions théâtrales, scénarios, séries de télévision, ainsi que des chansons et des livrets d'opéra. [17] Parmi ces textes, nous citons *Marco Polo*, une version inédite destinée à la réalisation d'un film de deux heures, un documentaire sur la route suivie par le personnage vénitien de Venise à Pékin. Le film n'a jamais été réalisé et le texte de Calvino se présente à un stade initial de conception. La datation de ce texte renvoie aux années soixante et il représente l'antécédent direct de *Le città invisibili*, du moins au niveau du projet, de la suggestion de l'atmosphère exotique et des personnages principaux.

Un autre texte destiné au cinéma est *Tikò il pescecane*, tiré du livre de Richer, *Ti-coyo e il suo pescecane*, et adapté non seulement par Calvino, mais aussi par Folco Quilici et Augusto Frassineti. Le texte a été publié dans *ABC* en 1962. [18]
Un autre projet intéressant en 1977 consiste en la réalisation de six fabliaux théâtraux destinés à une émission pour enfants de RAI 2 (chaîne publique de la télévision italienne) écrites sur des décors de son ami poète et peintre Toti Scialoja et dont le titre est *Il teatro dei ventagli*. En 1978 la série des fabliaux est prête, mais la RAI connaît un retard de production et, quelques mois après, il devient évident que le projet ne sera pas réalisé. [19]

En ce qui concerne les autres textes, nous renvoyons directement aux éditions de "I Meridiani", étant donné que notre analyse ne concerne que la partie des textes destinés à la musique et publiés dans la section "Testi per musica" et qui comprend : *Canzoni* (1958-1960) et *Azioni musicali* (1955-1983). Il s'agit d'une partie de l'œuvre de Calvino qui s'étend tout au long de sa carrière littéraire et qui commence dans les années cinquante et soixante avec la collaboration de Sergio Liberovici et du groupe turinois *Cantacronache* et se termine avec l'écriture pour l'action musicale *Un re in ascolto*, réalisée en collaboration avec son ami et musicien Luciano Berio («il Maestro»). En effet, dans les années cinquante et soixante, Calvino se consacre beaucoup à la chanson. C'est à cette époque qu'il écrit les sept chansons pour le groupe turinois de *Cantacronache* et les deux « canzoni sceniche », *Ora mi alzo* e *Autostrada* (auxquelles il ajoutera, *Canzone didascalica*, dans la version de 1968), pour l'action musicale *Allez-hop* de Luciano Berio. Il est intéressant aussi de

[17] *Ibid.,* p. 1257.
[18] *Cf.* "Note e notizie sui testi", "I Meridiani", III, p. 1267-1269.
[19] *Ibid.*, p. 1269-1273.

rappeler que dans l'œuvre de Calvino le lecteur trouve plusieurs citations de chansons, dont un certain nombre de l'époque de la guerre. Dans ces années, c'est surtout la collaboration avec le musicien Sergio Liberovici qui entraîne Calvino vers le domaine de la musique. En effet, la collaboration avec le musicien ne se limite pas à l'expérience de *Cantacronache*, car les deux amis avaient déjà collaboré pour la réalisation d'un livret d'opéra, *La panchina*, en 1955, et d'un ballet, *Lo spaventapasseri e il poeta* (jamais représenté).

Si la collaboration avec Liberovici se limite à ces années-là, celle avec Luciano Berio a été bien plus longue : elle se situe entre 1959 et 1983. C'est, en effet, en 1959, que Berio demande à Calvino d'écrire le scénario d'un ballet qui devait être représenté à la "Biennale de Venise". De cette première collaboration naît le récit mimique *Allez-hop*, texte écrit par Calvino ainsi que les chansons citées, *Ora mi alzo*, *Autostrada* et *Canzone didascalica*, cette dernière dans la version de 1968. Mais c'est lors de la deuxième collaboration avec Berio, que Calvino travaille à la réalisation d'une véritable "action musicale", *La Vera Storia* (1977-1982), pour laquelle il a écrit, en suivant les indications du musicien, la plupart des parties chantées. Avec cette œuvre, Calvino fait une expérience importante dans le domaine du théâtre musical, suivie de l'action musicale, encore plus importante, de *Un re in ascolto* (1981-1983). L'idée cette fois vient de l'écrivain, mais les problèmes qui ont surgi entre le musicien et l'écrivain ont déterminé les directions différentes que les deux amis ont suivies dans ce travail, comme nous le verrons.

La contribution de Calvino dans le domaine du théâtre musical est représentée aussi par d'autres expériences [20] comme celle, importante, avec le musicien Adam Pollock pour l'opéra inachevé de la *Zaide* de Mozart, représentée en 1981 dans le couvent de "Santa Croce", près de Grosseto. La collaboration avec Pollock se situe dans les mêmes années que celles pendant lesquelles l'écrivain travaille pour les deux actions musicales du musicien Luciano Berio (*La Vera Storia* et *Un re in ascolto*), même si la *Zaide* fait partie

[20] Nous voulons rappeler ici les airs de *Il visconte dimezzato* (*Arie per l'opera buffa*) rédigés par Calvino en 1958 pour le musicien Bruno Gillet qui avait pensé réaliser une adaptation théâtrale du récit. Il manque encore des études éclairant cette expérience de l'écrivain dans le domaine du théâtre musical. Le texte a été publié dans l'édition de "I Meridiani", III, p. 673-677.

des textes de la deuxième phase de la poétique de l'écrivain. Aussi avons-nous choisi de l'examiner avant d'analyser ces deux actions musicales.

Chapitre II

Les années cinquante et soixante : la collaboration de Calvino avec Sergio Liberovici et le groupe de *Cantacronache*

C'est pendant les années 57-60 que Calvino consacre une grande attention aux chansons. C'est, en effet, à cette époque qu'il accepte de collaborer, comme *paroliere*, avec le groupe de *Cantacronache*. Le chef du groupe, le musicien Sergio Liberovici, avait eu l'idée de demander à des écrivains ou à des poètes d'écrire les textes et il avait tout de suite pensé à Calvino, qu'il connaissait comme collaborateur du journal turinois "L'Unità", organe du Parti Communiste Italien [1] (nous reviendrons sur l'importance de ce point de contact).

Avec Liberovici, Calvino réalise un livret d'opéra en un acte, *La Panchina*, représenté pour la première fois au Théâtre Donizetti de Bergame à l'occasion du "Festival autunnale dell'opera lirica" le 2 octobre 1956 [2] et un ballet, *Lo spaventapasseri e il poeta*, jamais représenté mais dont le texte a été publié pour la première fois dans la collection "I Meridiani". L'idée et le texte de Calvino semblent dater du début de 1955. Dans les archives de Sergio Liberovici, près du "Folk-Club" de Turin, nous avons aussi trouvé, à côté de la première version, une autre version un peu différente portant la date de 1956, ce qui montre la tentative de Calvino de reprendre ce travail avec Liberovici, comme on le verra dans les pages suivantes.

[1] STRANIERO (Michele), *Calvino e le sue sette sfere*, "Franco Italica", Edizioni dell'Orso, 12, 1997, p. 41-43
[2] CALVINO (Italo), *La Panchina, RR*, III, p. 1281.

A) « *Cantacronache* : une aventure politico-musicale des années cinquante »

En reprenant pour ce chapitre le titre du livre publié sous la direction de Emilio Jona et Michele Straniero, nous voulons définir *Cantacronache* [3] comme l'expérience d'un groupe d'intellectuels de la gauche italienne, principalement turinois, qui se sont proposé de rivaliser avec la chanson de consommation ou autrement dit « la chanson gastronomique » dans les années cinquante-soixante. C'est avec le début du Festival de Sanremo (le principal Festival musical de la chanson italienne), en 1951, que « la chanson gastronomique » ou italienne trouve sa consécration. La chanson italienne se caractérise musicalement par la mélodie et le *bel canto*, poétiquement par des récits qui ont l'amour pour thème essentiel, tandis que la langue continue à mêler le langage poétique classique et celui de la vie quotidienne. Il s'agit de chansons qui doivent toucher l'âme et arracher des larmes. Mais l'année 1958 représente une date fondamentale pour le renouvellement de la chanson italienne et cela se produit selon trois voies différentes, comme l'explique Jean Guichard dans son livre : 1) une voie « réformiste » (« sa référence dominante est la chanson à l'italienne un peu modernisée sous l'influence des rythmes nouveaux ») ; 2) une voie « révolutionnaire » (« celle de la chanson politique, qui refuse le compromis ») ; 3) la dernière, difficile à classer, converge parfois avec les réformistes, parfois avec les révolutionnaires [4]. Parmi ces trois voies, donc, se situe le renouvellement proposé par le groupe de *Cantacronache*, c'est-à-dire la voie « révolutionnaire ».

L'idée vient du musicien Sergio Liberovici, qui a aussi été le personnage principal du groupe. Il avait pensé écrire des « chansons engagées » mais faciles à écouter et à chanter,

---

[3] *Cantacronache, un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, a c. di Emilio Jona, Michele Straniero, CREL, Torino, 1996 (1995).

[4] GUICHARD (Jean), *La chanson dans la culture italienne*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 278. Nous renvoyons tout lecteur intéressé par cet aspect de la chanson italienne directement au livre de Guichard qui présente aussi une vaste bibliographie.

faciles sur le plan textuel et musical, pour s'adresser à un public aussi vaste que possible et surtout populaire. Derrière cette idée il y a aussi l'influence de la musique française (les chansons de Georges Brassens), et celles que Bertold Brecht a insérées dans *L'Opéra de quat'sous*, mis en musique par Kurt Weill. De la proposition initiale du groupe (combattre la chanson de consommation), l'initiative s'étend bientôt à des domaines beaucoup plus vastes :

> il folklore, il documento sonoro di eventi significativi nella storia e nel costume, la poesia, le favole per l'infanzia, la canzone sociale […], le voci che provenivano da paesi in lotta contro una dittatura o il colonialismo e infine l'analisi critica del canto popolare e della canzonetta.[5]

L'appartenance idéologique à la coalition politique de la gauche italienne, n'a pas été synonyme de soumission au parti communiste, car le groupe de *Cantacronache* a agi en toute autonomie et de façon critique, jusqu'à la rupture. Dans le livre *Cantacronache* (écrit par E. Jona et M. Straniero, deux des protagonistes du groupe), on suit les étapes principales de cette aventure et les épisodes les plus significatifs de cette expérience, tandis que dans la seconde partie sont reproduits les textes d'un grand nombre de chansons de *Cantacronache*. Le livre comprend aussi un disque compact qui contient quelques-unes des chansons les plus importantes du groupe (23 au total), appartenant à toute une série de disques dont la plupart sont introuvables. Ce document, qui n'a d'ailleurs pas trouvé d'éditeur de grande renommée, est d'autant plus précieux que ceux qui pouvaient témoigner de cette expérience commencent à disparaître : Sergio Liberovici (Turin 1930-Turin 1991) et Michele Straniero (Milan 1936-Turin 2000) ne sont plus parmi nous.

Cantacronache est né officiellement le premier mai 1958 : le jour où le groupe a participé à une manifestation organisée par la CGIL [6] avec un disque joué et chanté par les auteurs, qui comprend trois chansons : *Dove vola l'avvoltoio* ?, *La gelida manina*, *Viva la pace*. Le premier spectacle a eu lieu trois jours après, à l'occasion d'un concert à l'Union Culturelle de Turin, au Palais Carignano. Chaque chanson, avec Liberovici au piano,

---

[5] *Cantacronache, un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, *cit*., p. 13. « le folklore, le document sonore d'événements significatifs dans l'histoire et dans la tradition, la poésie, les fables pour enfants, la chanson sociale […], les voix des pays qui luttent contre une dictature ou le colonialisme et enfin l'analyse critique du chant populaire et de la chansonnette ». [Nous traduisons]

[6] CGIL correspond au sigle suivant : *Confederazione Generale Italiana del Lavoro* (Confédération Générale Italienne du Travail) qui est le syndicat le plus représentatif des ouvriers et plus généralement du monde du travail, au sein de la gauche italienne.

Fausto Amodei à la guitarre et la voix de Straniero, Liberovici et Amodei, était accompagnée d'un dessin, en général réaliste-expressionniste, en noir et blanc, où l'on sent l'influence du style populaire du *Tallér de Gráfica Popular de Mexico*, qui représentait la chanson et qui avait été réalisé par les peintres du groupe *Cantacronache* : Lucio Cabutti, Giorgio Colombo, Lionello Gennero [7]. Le premier disque (produit par "Italia Canta"), *Cantacronache sperimentale*, accompagné d'une revue, sort pendant l'été 1958 et comprend quatre chansons : *Colloquio con l'anima* de E. Jona, *Canzone triste* et *Dove vola l'avvoltoio* de I. Calvino, *Ad un giovane pilota* de De Maria.

Le langage des chansons de *Cantacronache*, comme l'expliquent les membres du groupe dans le premier numéro de la revue, est facile et accessible, les formes métriques sont traditionnelles, la musique est mélodique et émouvante (les auteurs reprennent les armes de la chanson d'évasion) [8]. Mais il n'y a ni acceptation, ni description naturaliste ; ils expliquent qu'ils l'ont transformée en introduisant la critique, l'ironie, le burlesque ou l'émotion, agressive ou irritée ou même dramatique, afin de mettre en pleine lumière ses nœuds, ses contradictions, et les aspects typiques et révélateurs [9]. Ils donnent aussi des indications sur l'interprète et l'interprétation des chansons :

> L'interprete ideale delle canzoni di *Cantacronache* deve avere i seguenti requisiti : anzitutto non dev'essere soltanto un cantante, ma altresì un personaggio. Abbiamo gli esempi positivi e operanti di Georges Brassens, Germaine Montero e dell'insuperabile interprete di Brecht cantato, Busch ; tra noi, di Ciccio Busacca, cantastorie siciliano. Di più l'interprete di *Cantacronache* non è, in senso corrente, un cantante (questa voce richiama orami troppo una esecuzione scolasticamente impostata), allora è meglio dire : un cantore popolare. Cioè voce grezza, incolta, ma naturale, viva, familiare, umana.[10]

---

[7] *Ibid*., p. 19.
[8] *Ibid*., p. 22.
[9] *Ibid*.
[10] *Ibid*., p. 24. *Cf.* STRANIERO (Michele), LIBEROVICI (Sergio), *Cantacronache*, "Edizioni Italia Canta", Estate 1958, p. 10. « L'interprète idéal des chansons de Cantacronache doit avoir les qualités suivantes : d'abord il ne doit pas être seulement un chanteur, mais aussi un personnage. Nous avons les exemples positifs et actifs de Georges Brassens, Germaine Montero et de l'incomparable interprète de Brecht chanté, Busch ; parmi nous, celui de Ciccio Busacca, chanteur ambulant sicilien. De plus l'interprète de *Cantacronache* n'est pas, au sens habituel du terme, un chanteur (ce mot rappelle désormais trop un type d'exécution scolaire), alors, il vaut mieux dire : un chanteur populaire. C'est-à-dire une voix rustique, non formée, mais naturelle et vivante, familière, humaine. » [Nous traduisons]

L'interprète de *Cantacronache* est donc un chanteur populaire, dont la voix est naturelle et vivante, mais cela ne suffit pas, elle doit être susceptible de s'adapter non seulement au chant, mais aussi à la déclamation. Enfin, pour les instruments, l'accompagnement musical doit être très simple et très naturel :

> niente orchestrone, strumenti elettrici, "arrangiamenti". Le nostre canzoni dicono cose vere, cioè semplici. Perciò anche l'accompagnamento musicale dev'essere di grande naturalezza e semplicità. A questo basta uno strumento solo, scelto tra i più familiari : chitarra, fisarmonica, pianoforte.[11]

La présence de *Cantacronache* entre 1958 et 1962 a été importante lors des manifestations, en concert, avec des disques et la publication de la revue du même nom. Ce sont les années de la guerre froide, de la politique « centriste » en Italie et la présence de *Cantacronache* était interprétée surtout comme un phénomène politique, en particulier par les institutions et la droite italienne, tandis que la gauche les suivait en général avec enthousiasme, sauf dans quelques cas exceptionnels.

> Aogni sillaba, a ogni nota, si rischiava di toccare questo o quell'altro "tabù nazionale" e di ricevere di conseguenza i controstrali degli interessati.[12]

Au cours de ces années, la presse italienne s'intéresse à ses manifestations et à ses projets ; les critiques ne sont pas toujours unanimes et parfois même négatives. Des journaux italiens différents comme "L'Espresso", "Vie Nuove", "Le Ore", "Visto", de gauche comme de droite, se sont intéressés à ce phénomène musical et culturel qu'a été *Cantacronache*. D'ailleurs, il n'est pas inutile de le rappeler, il était à l'époque impossible d'échapper à la censure qui intervenait avec force sur tout ce qui pouvait avoir un air d'anticonformisme. La chanson de Fortini, *Quella cosa in Lombardia*, eut l'honneur de figurer dans les programmes radiophoniques, comme le rappelle Straniero dans un article

---

[11] *Ibid.* « pas de grand orchestre, d'instruments électriques, "d'arrangements". Nos chansons disent des choses vraies, c'est-à-dire simples. C'est pourquoi même l'accompagnement musical doit être très naturel et simple. Pour cela il suffit d'un seul instrument, choisi parmi les plus familiers : guitare, accordéon, piano». [Nous traduisons]

[12] *Ibid*., p. 27. *Cf.* JONA E., DE MARIA G., *Di Viareggio e altre cose*, "Cantacronache 2", p. 6-7, Edizioni Italia Canta, février 1959. «À chaque syllabe, à chaque note, on risquait de toucher tel ou tel autre "tabou national" et de recevoir par conséquent les réactions des intéressés». [Nous traduisons]

de 1986, mais seulement après avoir subi un procès de « normalisation » de la part de la RAI, toujours vigilante [13].

En 1962 l'activité du groupe turinois prend fin à la suite de désaccords avec la maison de disques "Italia Canta", mais aussi parce que le groupe n'avait plus envie de continuer. L'absence d'un public « alternatif », comme le remarque Claudio Bernieri, est la raison de l'échec de l'expérience de *Cantacronache* : « les intellectuels ont continué à chercher dans la littérature le renouveau éthique et social que leur proposaient les chansons de Cantacronache » [14]. L'aventure prend fin, mais *Cantacronache* demeure présent dans la chanson et la culture italienne. Le *Nuovo Canzoniere Italiano*, créé à Milan par Gianni Bosio et Roberto Leydi, est une sorte de continuation et de développement des bases posées par le groupe turinois. Dans l'introduction à la dernière contribution de *Cantacronache*, qui est une étude sur la chanson légère, *Le canzoni della cattiva coscienza* [15], Umberto Eco souligne le rôle fondamental qu'a eu *Cantacronache* dans la chanson italienne.

> […] Quando i Cantacronache iniziarono a comporre le loro canzoni, mobilitando parolieri come Calvino e Fortini, riinventando un folklore partigiano, già velato di una nostalgia data dalla distanza, azzardando alcuni esempi di canzone polemica, volutamente oltraggiosa (anticonformista, diremmo, se lo snobismo non si fosse oramai impadronito del progetto, riducendolo a formula, come accade a tutti i gesti di avanguardia), quando i Cantacronache misero in circolazione i primi dischi o affrontarono una udienza di massa in alcune manifestazioni popolari, in Italia si avevano pochi tentativi isolati di persone di buona volontà. […] Non sapremo dire se i Cantacronache agirono come catalizzatori, o costituirono un fermento massiccio che, unendosi agli altri, diede corpo a quella che si accingeva a diventare corrente, non più "caso" ma consuetudine, pratica musicale. Il fatto è che oggi, a

[13] STRANIERO (Michele), *Calvino e Fortini vecchi parolieri. La canzone politica anni 50*, "Corriere della sera", 2.07.1986, p. 20.
[14] GUICHARD (Jean), *La chanson dans la culture italienne*, *cit*., p. 308.
[15] DE MARIA E., JONA E., STRANIERO M., *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano, 1964.

> distanza di sette o otto anni, possiamo riconoscere nel nostro paese un filone attivo di autori, musicisti e cantanti che fanno le canzoni in modo diverso dagli altri.[16]

Eco reconnaît donc le rôle qu'ont joué les membres de *Cantacronache* pour renouveler la chanson italienne. De même, sur la couverture du disque *Cantacronache 1* et *2*, distribué par "Vedette Records" à Milan, cette importance de *Cantacronache* dans l'histoire de la « nouvelle chanson italienne », culturellement et surtout politiquement engagée a ainsi été mise en évidence :

> L'importanza che il gruppo torinese di CANTACRONACHE ha avuto nella vicenda della "nuova canzone" italiana, culturalmente e soprattutto politicamente impegnata, è stata determinante e il fatto che ancora oggi alcune canzoni nate da quell'esperienza siano ricordate e cantate dimostra la validità di una iniziativa nata sotto stimoli ben precisi e in un momento critico della nostra vita civile.[17]

Cesare Bermani, dans l'ouvrage intitulé *Una storia cantata* [18], explique que ce mouvement de redécouverte du chant populaire et social des années 60-70 a exercé une forte influence non seulement sur la musique mais sur toute la culture italienne. Ce sont les mouvements politico-musicaux de *Cantacronache* (1958-1961) et de *Il Nuovo Canzoniere Italiano* (actif depuis 1962 et que l'on peut considérer comme une continuation de cette première expérience turinoise), qui ont exercé cette fonction d'influence de la musique légère mais aussi de la musique dite de "culture" sur la didactique musicale et l'ethnomusicologie, l'historiographie, l'anthropologie, l'éducation des enfants et des adultes, le théâtre. Parmi les spectacles organisés par le *Nuovo canzoniere*, il faut mentionner en 1966, *Ci ragiono e*

---

[16] I*bid*., p.10. « […] Quand les Cantacronache commencèrent à composer leur chansons, en mobilisant des paroliers comme Calvino et Fortini, en revitalisant un folklore partisan, déjà voilé d'une nostalgie créé par le temps, en osant certains exemples de chanson polémique, intentionnellement outrageante (anticonformiste, dirait-on, si le snobisme ne s'était pas emparé du projet, en le réduisant à une formule, comme cela arrive à tous les gestes d'avant-garde), quand les Cantacronache mirent en circulation les premiers disques ou affrontèrent le grand public pendant quelques manifestations populaires, en Italie il y avait peu de tentatives isolées de personnes de bonne volonté. […] Nous ne sourions dire si les Cantacronache agirent comme catalyseurs ou s'ils constituèrent un ferment massif qui, en s'unissant aux autres, a donné corps à ce qui était en train de devenir un courant, non plus un "cas" mais une tradition, une pratique musicale. Le fait est qu'aujourd'hui, à distance de sept ou huit ans, nous pouvons reconnaître dans notre pays un courant actif d'auteurs, de musiciens et de chanteurs qui font les chansons différemment des autres ». [Nous traduisons]

[17] CANTACRONACHE 1 – 2. « L'importance que le groupe turinois de CANTACRONACHE a eue dans la vicissitude de la "nouvelle chanson" italienne, culturellement et surtout politiquement engagée, a été déterminante et le fait qu'encore aujourd'hui on se souvienne de certaines chansons nées de cette expérience et qu'on les chante montre la validité d'une initiative née sous l'effet de stimulations bien précises et dans un moment critique de notre histoire civile ». [Nous traduisons]

[18] BERMANI (Cesare), *Una storia cantata*, Milano, Jaka Book, 1997.

canto, avec la participation de Cesare Bermani et de Dario Fo, metteur en scène à cette occasion. Il s'agit, comme l'explique Borgna, d'une façon originale et en même temps anticonformiste de représenter la condition du monde populaire et prolétaire [19]. Il est intéressant de souligner le fait que, parmi les musiciens cités par Bermani dans son livre et qui ont eu des rapports avec *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, Luciano Berio et Luigi Nono ont joué un rôle important dans l'activité d'Italo Calvino.

[19] BORGNA (Gianni), *Storia della canzone italiana*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1985, *cit*., p. 172.

Les chansons dans les textes littéraires

Calvino a été donc un des « paroliers » du groupe turinois, mais l'intérêt pour la chanson semble se situer bien avant cette expérience, comme le montrent la présence de citations de chansons ou les références à des morceaux musicaux qui trouvent leur place dans certains livres de l'écrivain. Il faut expliquer, tout de suite, que la présence de ce genre de citations n'est pas constante dans l'œuvre de l'écrivain et même qu'elle n'est pas déterminante dans le déroulement du récit, si l'on excepte quelques exceptions qui requièrent notre attention.

En général, plutôt qu'à la citation d'une chanson ou de quelques vers de chanson, le texte renvoie à l'acte de chanter ou de moduler un refrain sans expliciter le contenu (*Le notti dell'UNPA* [20]), à la musique qui vient de la radio (le saxophone de Thelonius Monk, (*I cristalli*, *Ti con zero*, *RR*, II, p. 256). Il faut par contre traiter différemment la présence du chant entendu par opposition au bruit (pollution de l'espace acoustique mais aussi écriture/lyrique prise au piège du non-chant) dans la série de textes des années soixante-huit et quatre-vingts que nous avons déjà vus et qui ont comme protagonistes Qfwfq/Plutone/le roi (dans *Un re in ascolto*).

Bruno Falcetto a écrit dans l'article déjà évoqué, *Cantare mentre tutto il resto non canta*, que musique et chant sont les signes d'une condition d'harmonie intérieure, d'accord avec le monde et donc qu'elles ne peuvent trouver place (ou qu'elles la trouvent à grand peine) dans une écriture narrative, comme celle de Calvino, qui est tout d'abord un compte rendu des « difficultés » de vivre [21]. L'oreille de l'écrivain, continue le critique, est plus intéressée à d'autres sonorités : les bruits de la nature ou de la ville industrielle.

---

[20] CALVINO (Italo), *Le notti dell'UNPA*, *RR*, I, p. 537.
[21] FALCETTO (Bruno), *Cantare mentre tutto il resto non canta*, *in Enciclopedia : arte, scienza e letteratura*, a c. di BELPOLITI (Marco), Milano, Marcos y Marcos, 1991, p. 246.

Même si cette observation trouve une correspondance dans notre propre recherche, nous avons néanmoins considéré les exemples les plus intéressants de la sonorité produite par la présence, dans un texte de Calvino, de la citation de chansons et posé la question de sa fonction dans l'œuvre.

Le texte le plus musical est *Il sentiero dei nidi di ragno*, le premier des récits de Calvino. En effet, dès les premières lignes, le lecteur est plongé dans l'univers sonore. Il suffit d'un cri de Pin, un cri pour commencer une chanson ou un cri qu'il lance avant d'être battu par Pietromagro, le cordonnier, pour que, à partir de là, commence un écho d'appels et d'insultes [22]. Pin connaît toutes les chansons que les hommes du bistrot lui ont apprises. En analysant le livre c'est tout un répertoire qui sort de la voix de l'enfant, à commencer par une chanson triste comme celle des bagnards.

> – Canta, Pin, – gli dicono. Pin canta bene, serio, impettito, con quella voce di bambino rauco. Canta *Le quattro stagioni*.
> Ma quando penso all'avvenir
> Della mia libertà perduta
> Vorrei baciarla e poi morir
> Mentre lei dorme…all'insaputa…[23]
> […]
> Amo la notte ascoltar
> Il grido della sentinella.
> Amo la luna al suo passar
> Quando illumina la mia cella.[24]

La présence des chansons dans ce livre a donc soit la fonction de document de toute une époque, celle de la Résistance, soit encore celle de créer un effet sonore, musical, chez le lecteur. À cette époque-là, être partisan ou fasciste entraînait, certes, des connotations musicales. Pin qui a grandi au milieu de la « malavita » dans la *Città Vecchia*, éprouve une sorte de respect et d'attraction pour les fascistes qui sont des hommes d'action et de pouvoir, contrairement à ses « amis » du bistrot. Pin est fasciné par l'uniforme des fascistes, harnaché de têtes de mort et d'artillerie, et surtout par le fait que ces gens,

---

[22] CALVINO (Italo), *Il sentiero dei nidi di ragno*, *RR*, I, *cit.*, p. 8.
[23] Ibid., p. 34. « – Chante, Pino, lui disent-ils. Pino chante bien, de sa voix rauque d'enfant, avec sérieux, en plastronnant un peu. Il chante les *Quatre Saisons* : *Mais quand je pense à l'avenir/ De ma liberté perdue, / Je voudrais l'embrasser, puis mourir/ Tandis qu'elle dort, à son insu…* ». *Le sentier des nids d'araignée*, Paris, Julliard, 2002, p. 17.
[24] *Ibid.* « J'aime écouter, la nuit, /Le cri de la sentinelle./ J'aime la lune à son passage,/Quand elle éclaire ma cellule. ». *Ibid*., p. 18.

seulement pour se montrer « fascistes », peuvent chanter dans les rues une chanson qui est pleine de mots affreux :

E noi di Mussolini ci chiaman farabutti…[25]

La condition privilégiée des fascistes, comme le narrateur la souligne dans le texte, est donc liée à la possibilité de pouvoir chanter une chanson qui, pour les autres, représente un tabou. C'est une image très efficace : elle représente un appel à la mémoire d'un moment dramatique de l'historie des italiens pour lesquels même la chanson pouvait avoir une connotation idéologique très précise et donc dangereuse.
Mais le moment le plus émouvant du récit est l'épisode de l'incendie au camp de Dritto, chef des partisans, presque au milieu du livre. À ce moment-là c'est tout un air qui se déploie en alternance avec la narration. Cette chanson, comme le dit le texte, est une chanson mystérieuse et truculente, une chanson qui semble chantée par les « cantastorie » dans les foires.

> Pin si mette in posizione, a mento alto, impettito e attacca :
> Chi bussa alla mia porta, chi bussa al mio porton
> Chi bussa alla mia porta, chi bussa al mio porton.[26]

Claudio Varese remarque à ce propos qu'avec ces brèves pages du récit se construit comme un "libretto" dans un "entrelacement de représentation et de chant"[27], soit une anticipation de l'expérience successive de Calvino comme *librettista*. La présence de cette chanson crée ainsi une atmosphère de tension, comme une sorte de prélude à la tragédie qui est en train de se manifester.

Dans d'autres textes sont seulement cités des titres de chansons, partisanes ou fascistes, comme dans le déjà cité *Ricordo di una battaglia*. Dans ce récit, mais aussi dans *Il sentiero*, comme nous l'avons vu, le déchiffrement de la chanson, à la fin d'une bataille, révèle qui a gagné.

---

[25] *Ibid*., p. 32. « *Et ils nous appellent les salopards de Mussolini…* ». *Ibid*., p. 53.
[26] *Ibid*., p. 83. « Pino prend la pose le menton levé, plastronnant, et attaque : – *Qui donc frappe à ma porte, qui frappe à mon portail, /Qui donc frappe à ma porte, qui frappe à mon portail* ? ». *Ibid*., p. 127.
[27] VARESE (Claudio), *Calvino librettista e scrittore in versi*, p. 349.

Dans d'autres cas, la musique ou le chant ou la citation de morceaux est nécessaire pour créer un effet ironique ou seulement de divertissement. Nous citons, à titre d'exemples, quelques récits dans lesquels les personnages chantent des morceaux de chansons ou des vers : *I figli poltroni* (*Ultimo viene il corvo*, *RR*, I, p. 201), *L'occhio del padrone* (*Ultimo viene il corvo*, *RR*, I, p. 195), *Dollari e vecchie mondane* (*Ultimo viene il corvo*, *RR*, I, p. 316), *L'avventura di un viaggiatore* (*Gli amori difficili*, *RR*, II, p. 1110-1125). Il s'agit de textes qui appartiennent à la première phase de la poétique de l'écrivain dans laquelle même l'aspect sonore du mot joue un rôle important pour l'élaboration d'une écriture sensorielle (comme le montre aussi la présence des onomatopées et des citations en langues étrangères). Donc, au-delà de l'importance du message politique et social que les chansons doivent communiquer au lecteur, il faut souligner l'aspect sonore toujours important dans l'œuvre de l'écrivain. Ainsi, nous pouvons aisément imaginer l'intérêt et l'enthousiasme de l'écrivain pour la participation à l'expérience de *Cantacronache*, qui représentait pour lui l'occasion d'éprouver une voie nouvelle de communication avec un public plus populaire auquel adresser son message politique et culturel, comme on le verra dans le paragraphe suivant.

La contribution de Calvino à *Cantacronache*

Pour le groupe de *Cantacronache,* Calvino a écrit sept chansons et la plupart ont été mises en musique par Liberovici. Il s'agit de *Canzone triste* (1958) interprétée par Margot, musique de Sergio Liberovici ; *Dove vola l'avvoltoio?* (1957-1958) interprétée par Pietro Buttarelli, musique de Sergio Liberovici ; *Il padrone del mondo* (1958) interprétée par Glauco Mori, musique de Sergio Liberovici ; *Oltre il ponte* [28] (1959) interprétée par Pietro Buttarelli, musique de Sergio Liberovici ; *Turin-la nuit o Rome by night* (1959) musique de Pietro Santi ; *Sul verde fiume Po* (1959) musique de Fiorenzo Carpi ; *La tigre* (1960) musique de Mario Peragallo, chanson écrite pour le spectacle de Laura Betti, *Giro a vuoto*, qui n'a jamais été enregistrée sur disque, interprétée par Rosalina Neri [29], à San Remo à la "Rasssegna du Club Tenco", le 7 octobre 1985. Il est nécessaire de rappeler que les chansons de *Cantacronache* sont de type populaire, de poésie populaire, une expérience que Calvino avait déjà expérimentée avec la publication de *Fiabe italiane* [30].

D'après les témoignages recueillis, l'intérêt et l'enthousiasme de Calvino pour l'initiative de *Cantacronache* ont toujours été évidents ; jamais il n'a manifesté le moindre signe de regret, même après avoir cessé d'y collaborer, contrairement à ce qui s'est passé par exemple pour Franco Fortini, l'autre auteur-compositeur du groupe turinois, auteur de chansons parmi les plus belles de *Cantacronache*, comme par exemple *Tutti gli amori*, *Camapane di Roma* et *Fillette Fillette* qui est une traduction du texte de Raymond Queneau et d'autres encore. Car, une fois cette expérience terminée, Fortini n'aimait pas en

[28] Cette chanson a été incluse dans le recueil de chants de la Résistance. *Cf.* SAVONA (Virgilio), STRANIERO (Michele), *Canti della Resistenza italiana*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1985, p. 295-296.
[29] *Cf.* STRANIERO (Michele), …, *op. cit.*, p. 53.
[30] CALVINO (Italo), *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Milano, Oscar Mondadori (ed. Einaudi), 1968, 2 vol.

parler, comme s'il s'agissait de péchés de jeunesse[31] : Straniero rappelle pourtant, dans l'article cité, *Calvino e Fortini vecchi parolieri*, que le rôle de ces écrivains a été fondamental, et particulièrement heureux dans le cas de Fortini. Les témoignages montrent que Calvino accepte d'écrire des chansons et qu'il est aussi présent, avec ses amis, lors des premières initiatives en public du groupe. D'ailleurs, la première chanson écrite par Calvino pour *Cantacronache*, *Dove vola l'avvoltoio ?*, devient rapidement leur emblème.

> *Dove vola l'avvoltoio*, canzone di sfondo pacifista, il cui testo, scritto da Italo Calvino era stato messo in musica da Sergio Liberovici, diventava l'emblema musicale di Cantacronache : le fatali parole della prima strofa, "*L'avvoltoio andò alla madre e la madre disse No!*" destano le ire dei giornali conservatori, che vedono dietro il messaggio di non violenza, l'ombra delle potenze straniere che allora terrorizzavano i sogni della borghesia […][32]

Le 3 mai 1958 *Cantacronache* se présente officiellement à la salle de "L'Union Culturelle" au "Palais Carignano" à Turin. Calvino est là avec ses amis turinois et sa présence contribue, bien sûr, à enflammer le public. Et il est encore aux côtés du groupe *Cantacronache* à l'occasion de la première tournée, à Rome, où est présenté le deuxième disque, *13 Canzoni 13*. Michele Straniero se souvient de la présence, ce jour-là, de Calvino acceptant de chanter lui aussi les chansons de *Cantacronache*, ce qui est assez exceptionnel :

> All'Unione Culturale la serata fu intitolata, per pura scaramanzia, 13 canzoni 13 e venne articolata in canzoni, appunto, e in cartelloni dei nostri pittori che – come avrebbe stampato poi per scherno un rotocalco di destra – illustravano i ritornelli. Il pubblico ci seguì con interesse. Cantavamo tutti insieme, persino Calvino con la sua voce baritonale, e Sergio suonava il pianoforte.[33]

---

[31] JONA, STRANIERO, *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale*, *cit.,* p. 71.

[32] RAGNI (Stefano), *Sergio Liberovici, musicista di «Cantacronache»*, "Annali dell'Università per Stranieri di Perugia", Anno III, janvier-juin 1995, p. 209. « *Dove vola l'avvoltoio*?, chanson d'inspiration pacifiste, dont le texte, écrit par Italo Calvino, mis en musique par Sergio Liberovici, devenait l'emblème musical de Cantacronache : les mots fatals de la première strophe, "*Le vautour alla vers la mère et la mère lui dit Non* !", suscitent la colère des journaux conservateurs, qui voient derrière le message de non-violence, l'ombre des puissances étrangères qui à cette époque emplissaient de terreur les rêves de la bourgeoisie ». [Nous traduisons]

[33] JONA (Emilio), STRANIERO (Michele), *Cantacronache*, *cit*., p. 65. « À L'Union Culturelle la soirée fut intitulée, pour conjurer le mauvais sort, 13 chansons 13 et articulée en chansons, justement, et en affiches de nos peintres qui – comme allait ensuite l'écrire par dérision un illustré de droite – illustraient les refrains. Le public nous suivit avec intérêt. Nous chantions tous ensemble, même Calvino avec sa voix de baryton, et Sergio était au piano ». [Nous traduisons]. Sur la photo incluse en annexe à la thèse, on voit le groupe de *Cantacronache* pendant une soirée musicale et au centre, en gros plan, Calvino devant le pupitre et le micro en train de chanter, à côté de Liberovici.

Dans les lettres que Calvino envoie des États-Unis à son ami le musicien Liberovici, à l'occasion du voyage de six mois financé par la "Ford Foundation", il apparaît qu'il suivait avec une attention toute particulière les vicissitudes de cette expérience politico-musicale et qu'il en témoignait de l'autre côté de l'océan. Ci-après quelques extraits des lettres originales de Calvino que l'association "Folk Club" de Turin a eu la gentillesse de nous laisser consulter. Dans la première, envoyée de New York, le 24 novembre 1959, Calvino raconte à son ami l'aventure particulière qui lui est arrivée dans un collège d'étudiantes où il était invité. Les étudiantes font à l'écrivain la surprise de chanter une chanson italienne en son honneur.

> Nella cafeteria mi aspettavano le allieve del corso di italiano con la loro professoressa. […] Mi dicono che hanno una sorpresa per me. Bene. Vogliono cantarmi una canzone italiana. Bene, dico io, già rassegnato a sentire la solita canzone napoletana o radiofonica in omaggio all'italiano di passaggio (SU e URSS da questo punto di vista si equivalgono). Una ragazza ha una chitarra, suona, le altre cantano e cosa cantano ? *Eravamo in sette in sette*… Tutte le strofe una dopo l'altra con quella che fa la voce buffa isolata come nel disco[34].

Il s'agissait de *Sul verde fiume Po*, la chanson écrite par Calvino pour *Cantafavole*, une section de *Cantacronache* destinée à des auditeurs plus jeunes. Dans cette lettre il fait référence aussi à une autre chanson que les étudiantes américaines connaissaient, c'est *Canzone triste*. Dans la lettre suivante (NY, 29.12.59), Calvino se plaint que son ami Sergio n'ait pas répondu et n'ait pas envoyé les disques de *Cantacronache* qu'il lui avait demandés pour les étudiantes américaines. Il n'oublie cependant jamais de parler de *Cantacronache* et de la popularité des chansons du groupe turinois chez ses amis américains.

> C'è un simpatico tipo di sinistra che va nei parties degli amici a cantare canzoni popolari e satiriche (ma lo fa per professione ; si chiama Tom Gliesier o qualcosa di simile) che mi chiede sempre di cantargli l'avvoltoio per fargliela imparare ma io capisci bene non posso[35].

---

[34] « À la caféteria m'attendaient les élèves du cours d'italien avec leur professeur. […[Elles me disent qu'elles ont une surprise pour moi. Bien. Elles veulent me chanter une chanson italienne. Bien, dis-je, déjà résigné à écouter l'habituelle chanson napolitaine ou radiophonique en hommage à l'italien de passage (USA et URSS de ce point de vue sont équivalents). Une jeune fille a une guitare, elle joue, les autres chantent et qu'est-ce qu'elles chantent ? *Eravamo in sette in sette*… Toutes les strophes l'une après l'autre et avec celle qui fait cette drôle de voix isolée comme sur le disque ». [Nous traduisons]

[35] « Il y a un sympathique type de gauche qui va dans les *parties* des amis pour chanter des chansons populaires et satiriques (mais il le fait par profession ; il s'appelle Tom Gliesier ou quelque chose comme ça) qui me demande toujours de lui chanter le vautour pour la lui apprendre mais tu sais bien que je ne peux pas » [Nous traduisons]

Cet esprit un peu estudiantin des lettres reflète un des côtés les plus légers du groupe turinois. Certes, la disponibilité de Calvino à se remettre en question, en acceptant de collaborer à une expérience assez délicate et compromettante – il était déjà célèbre comme écrivain –, révèle encore une fois la curiosité de cet auteur toujours prêt à chercher de nouvelles voies, différentes des voies habituelles de la littérature. Comme le rappelle Straniero dans un article qui rend hommage à l'écrivain et à sa collaboration pour *Cantacronache* :

> All'amico Calvino resta tutto il merito di aver deposto per primo la tradizionale alterigia e diffidenza del letterato italiano, cimentandosi in un'avventura dall'esito incerto per pura amicizia, nonché per amore dell'arte e della sperimentazione. Grazie a tutto ciò, egli ci ha regalato alcuni tra i gioielli – tanto più sorprendenti quanto più inattesi – del suo lavoro creativo, che certo non sottraggono nulla, anzi contribuiscono, alla sua meritata fama di eccellente scrittore contemporaneo.[36]

C'est ainsi la place des chansons dans le tracé global de l'expérimentation chez Calvino qu'il nous appartient de définir.

[36] STRANIERO (Michele), *Calvino e le sue sette sfere*, "Franco Italica", Torino, Edizioni dell'Orso, p.43. « À nôtre ami Calvino, revient tout le mérite d'avoir abandonné, le premier, la traditionnelle arrogance et la méfiance propre à l'homme de lettres italien, en se risquant à une aventure au résultat incertain par pure amitié, et aussi pour l'amour de l'art et de l'expérimentation. Grâce à tout cela, il nous a donné quelques joyaux – d'autant plus surprenants qu'inattendus – de son travail créatif, qui certes ne soustraient rien mais au contraire contribuent à sa réputation méritée d'excellent écrivain contemporain ». [Nous traduisons]

Les chansons de Calvino : les signes verbaux et musicaux

La collaboration au groupe de *Cantacronache* représente donc pour Calvino l'occasion d'explorer une voie nouvelle de communication avec un public plus populaire auquel adresser son message politique et culturel. Le disque compact inséré dans le livre de Michele Straniero et Emilio Jona, *Cantacronache un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta* [37] reproduit quatre des six chansons écrites par Calvino pour le groupe turinois ; la septième *La tigre*, a été écrite pour le spectacle de Laura Betti, *Giro a vuoto*. Il s'agit de : *Canzone triste, Dove vola l'avvoltoio ?, Oltre il ponte, Il padrone del mondo*. Cela nous a donné la possibilité de les écouter et de constater l'intérêt de ces chansons dans le double travail textuel et musical. Une autre chanson, la « cantafavola » *Sul verde fiume Po,* nous l'avons écoutée en disque dans la salle de musique du "Folk Club", à Turin. Les deux chansons, *Turin-la- nuit ou Rome by night* et *La tigre* [38] ne sont pour nous, hélas, que des textes, mais elles sont néanmoins appréciables même sans leur partie musicale (inutile de rappeler ici que pour le groupe de *Cantacronache* la musique qui accompagne la chanson n'est qu'un support du texte). Même si nous sommes un auditeur non spécialisé (nous n'avons pas de compétences musicales [39]) nous avons tout de même prêté l'oreille pour remarquer quelques éléments du rapport entre le signe verbal et le signe musical. Par exemple nous avons constaté que la musique qui accompagne les chansons est, au moins apparemment, facile et rythmique (mélodique). La musique suit le texte, mais il n'y a pas d'assimilation entre les signes, on dirait plutôt que la musique s'intègre à la voix qui chante

[37] *Cantacronache un'avventura politico-musicale egli anni cinquanta*, a c. di E. JONA et M. L. STRANIERO, *cit*., p. 86.
[38] Dans le cas spécifique de *La tigre*, les données recueillies affirment que cette chanson n'a jamais été gravée sur disque.
[39] Une analyse des chansons de Calvino, y compris musicale, se trouve dans le livre de Jean GUICHARD : *La chanson dans la culture italienne*, *cit*., p. 310-319.

le texte, en lui donnant un surplus de sens [40]. La voix et la musique suivent le texte des chansons même dans la ponctuation. Les pauses musicales avant et après les refrains créent l'attente de la part de l'auditeur et elles constituent une liaison continue avec le texte. Dans certaines chansons, les parties chantées alternent avec le « parlato con la nota », par exemple les quatrains d'introduction et de final de *Dove vola l'avvoltoio ?*

Avec le refrain la musique change un peu, elle se fait plus soutenue, et la voix est accompagnée par le chœur de *Cantacronache*, ce qui concentre l'attention de l'auditeur sur le message. Mais considérons plus en détail les sept chansons de Calvino.

Le texte de *Canzone triste* a été tiré d'un récit, *L'avventura di due sposi* (*Gli Idilli difficili*) de 1958. Le thème est celui de la vie d'un couple qui à cause de leur travail, (ce sont des ouvriers), et de leurs horaires différents, ne se voient que quelques minutes dans la journée, juste pour se donner un petit baiser, comme la chanson le dit dans le refrain. La dernière strophe, de façon provocatrice, révèle que matin et soir les tramways remplis d'ouvriers transportent des gens aux regards sombres. Le narrateur à la troisième personne passe à la première personne dans les refrains, ce qui confère un surplus d'intensité dramatique à la narration. Le tramway et le brouillard sont présents ici comme symboles de la solitude et de l'aliénation de l'homme moderne dans la ville par opposition à la vie à la campagne. Cette chanson qui date de 1958 a été mise en musique par Sergio Liberovici et elle est chantée par Margot (pseudonyme de Margherita Galante Garrone, épouse de Liberovici). Les instruments utilisés sont la guitare et l'accordéon. La chanson est chantée en « quasi recitato », tandis que le refrain est chanté en « moderato ». Du point de vue de la structure, *Canzone triste* est composée de trois quatrains alternant avec trois refrains de quatre vers ; tous les vers sont des hendécasyllabes. La rime est alternée ABAB. La présence des anaphores (alba…alba), des rimes internes (prendeva… correva) et des synalèphes (prendeva il, correva al) confèrent à la chanson un rythme plus fluide.

Plus intéressante est la structure de la chanson *Dove vola l'avvoltoio?* (qui a gagné le prix Viareggio), nouvelle élaboration en version musicale de l'apologue *Dove va*

[40] *Ibid*., p. 317. En particulier Guichard fait référence à la musique de Sergio Liberovici dont il montre qu'elle est en apparence aussi simple que le texte (il s'agit de la chanson *Oltre il ponte*).

l'avvoltoio ? de 1954 [41]. La chanson date de 1958. La musique est de Sergio Liberovici et la voix est celle de Pietro Buttarelli. Le rythme est facile et constant. La structure est celle de la ballade et se compose de huit strophes de huit vers, à l'exception de la première, la strophe d'introduction, et de la dernière, la strophe finale, de quatre vers et qui présentent une structure différente. La structure des strophes est très régulière : elles se présentent divisées en deux parties (4+4) [42]. Dans la chanson gravée sur le disque, manquent les strophes III et IV et les deux refrains correspondants. Les quatrains d'introduction et final (dans la chanson ce sont les parties en « parlato con nota ») ont des rimes alternées (ABAB) ; le refrain (CDDE) et les autres strophes suivent un rythme différent. Comme dans la plupart des fables, le narrateur raconte en suivant un schéma et un langage simples. Chaque strophe commence par le mot « L'avvoltoio » (l'actant), le vautour, symbole de la mort, qui s'approche chaque fois d'une chose ou d'une personne qui a un lien avec la guerre qui s'est terminée (le fleuve, le bois, l'écho, les allemands, la mère, ect.). Chacun de ces éléments appelés dans le texte répond en chassant l'oiseau (au discours direct) c'est-à-dire en révélant une image nouvelle du présent qui s'oppose à celle du temps de la guerre. La chanson se conclut par l'attaque des vautours contre ceux qui regrettent encore la guerre.

La chanson *Oltre il ponte* date de 1959. La musique est de Sergio Liberovici et la voix est celle de Pietro Buttarelli. La chanson commence par la voix du chanteur accompagnée de la musique, au piano. Les signes, verbaux et musicaux, contribuent à créer la compréhension de la chanson. Du point de vue de la structure, la chanson est composée de 4 strophes de vers d'octaves, plus 4 refrains de huit vers (dans la chanson n'apparaît pas le dernier refrain). Chaque strophe est constituée de 4 + 4 vers. Le texte est assez régulier. La plupart des vers sont des décasyllabes, sauf les deux premiers vers de la première strophe (« O ragazza dalle guance di pesca,/o ragazza dalle guance d'aurora ») et le premier vers du refrain qui présentent 11 syllabes. Le thème principal est la mémoire, les souvenirs de la guerre partisane. La première strophe s'adresse à une jeune fille « dalla guance di pesca, dalle guance d'aurora » qui représente la jeune génération qui n'a pas

[41] Ce texte reprend un récit publié dans la revue "Il contemporaneo", le 28 août 1954 et fait partie des contes exclus du recueil *I racconti* (1945-54) de la série *I viaggi di Gulliver*. *Cf.* "Note e notizie sui testi", III, p. 1278.

[42] La même structure est utilisée dans une autre chanson, *Oltre il ponte*, qui se compose de 4 strophes d'octaves (4+4) et de 4 refrains d'octaves (4+4).

connu la guerre et pour laquelle l'auteur et ses amis (Calvino et Liberovici avaient fait partie de la Résistance italienne) cherchent à expliquer, au moyen de la chanson, l'importance de cette expérience qu'ils ont vécue pendant leur jeunesse. Si le message est difficile à transmettre à cette jeune génération, l'auteur se demande ce que sont devenus ses autres amis, les camarades de ces aventures. Peut-être sont-ils morts ou ont-ils repris leur vie routinière.

La chanson *Il padrone del mondo* date de 1958. La musique est de Sergio Liberovici et la voix de Glauco Mori est accompagnée à l'orgue Hammond par Sergio Liberovici. La chanson est introduite par le son d'un sifflet ou bien par le sifflotement de quelqu'un qui de temps en temps agite la sonnette d'un vélo. Le personnage est « il ciclista », comme le dit la chanson, qui passe dans la rue en chantant quelque chose dont on n'entend pas la fin et dont on ne sait pas s'il chante avec joie ou colère. Le thème est le pouvoir, exprimé ici à travers l'ironie. La strophe est « quasi recitata », une sorte de déclamation pressante et il n'y a presque pas d'accompagnement musical (seulement quelques notes d'orgue). Par contre le refrain, introduit et accompagné par la musique (orgue), est plus « chanté » et la voix chante avec une déclamation d'opéra lyrique. Il y a beaucoup de pauses. La chanson se termine avec la voix qui prend un ton de plus en plus fâché (elle chante « la, la,… ») et elle est accompagnée par les notes de l'orgue, le son du sifflet et de la sonnette qui semble s'éloigner de la scène. Dans la dernière strophe le narrateur parle de ceux qui détiennent le pouvoir, la faculté de commander – ou qui, du moins, ont cette illusion – et qui s'interrogent finalement : « ma questa canzone è l'annuncio che non conteremo più niente,/o invece è qualcuno che vuol canzonare se stesso cantando ? » (« est-ce que cette chanson représente l'annonce que nous ne compterons plus pour rien, ou par contre est-ce que c'est quelqu'un qui veut se moquer de lui-même en chantant ? »)

La musique de la chanson *Turin-la-nuit ou Rome by night* (1959) est de Pietro Santi et elle est enregistrée dans *Cantafavole*. Comme nous l'avons déjà dit, nous n'avons pas eu le loisir d'écouter cette chanson et nous proposons donc seulement quelques notations sur le texte et son contenu. Le thème est celui de la monotonie de la vie des couples mariés, de l'incommunicabilité, de la répétition ; même les villes, la nuit, se ressemblent toutes (Turin

ou Rome ?), cela a peu d'importance face à la solitude de ces couples. Les strophes présentent une situation qui se répète à chaque fois (mille couples qui sortent du cinéma à minuit et qui rentrent chez eux), mais avec des attitudes différentes. Dans la Ière strophe les couples montent dans la voiture et ils partent, dans la II ils arrivent au garage mais ils ne se disent rien pendant tout le trajet, dans la III ils marchent vers les voitures mais ils se disputent tout le temps. À chacune de ces situations répondent les refrains (on passe de la troisième personne des strophes aux « nous » des refrains, sauf pour le dernier qui est à la première personne, le « moi » s'identifiant à une femme). Avec le jour, les couples s'aperçoivent à chaque fois qu'ils ont échangé quelque chose : une fois c'est la voiture (« elles se ressemblent toutes la nuit ») et ils pensent la changer encore, à minuit ; une autre fois c'est la maison («elles se ressemblent toutes la nuit) et ils pensent la changer encore à minuit ; enfin c'est une femme qui se trompe de mari (« ils se ressemblent tous la nuit »), et elle pense : « je veux en changer encore à minuit ». Le texte est composé de trois strophes de six vers alternant avec trois refrains de 5 vers. Le texte est assez régulier : les trois strophes présentent des vers réguliers : les 5 premiers vers de 8 syllabes, le dernier de 5. Le dernier mot du premier vers des refrains change à chaque fois, le dernier refrain présente un changement de personne : on passe de « nous » à « moi ». Les strophes présentent une structure similaire, commencent par « A mezzanotte », le dernier vers de chaque strophe se termine par: « Buona notte ! » (Bonne nuit !). Les refrains se répètent sauf pour l'objet échangé dans le premier vers : la voiture, la maison, le mari.

Sul verde fiume Po date de 1959. La musique est de Fiorenzo Carpi et la chanson est enregistrée dans *Cantafavole*. Il s'agit d'une chanson destinée à un public d'enfants, même si le contenu peut s'adapter à un public d'adultes. C'est la chanson la plus longue de Calvino. Il y a 7 strophes comme les personnages du texte : sept amis qui pêchent sur le Po, mais l'un après l'autre, six personnages abandonnent la compagnie, jusqu'à laisser le narrateur seul. L'élément qui déclenche le mouvement (la fuite des personnages) à l'intérieur du groupe d'amis sont les poissons que chacun pêche, à tour de rôle. Il s'agit de poissons de couleurs différentes et qui portent dans la bouche un objet particulier, de sorte que la vie du pêcheur change complètement : un diamant (le pêcheur devient un nabab), le pétrole (il devient millionnaire), un canon (il devient général), un ballon (il devient joueur de football), un fauteuil (il devient ministre), une femme blonde (il se marie). C'est une

structure que, l'écrivain utilise avec fréquence (*Dove vola l'avvoltoio*? *Turin la nuit*, etc.). La particularité de cette chanson est la liste des choses dont chaque personnage est privé (« Senza auto, senza moto/ senza radio, senza foto »), une liste qui se répète dans chaque strophe augmentée d'autres choses (« le frigo, les dettes, les impôts, la piscine, etc. »). Dans la dernière strophe, le personnage, resté seul, offre aux autres tout ce qu'il a, c'est-à-dire rien, mais les autres refusent.

La forte charge polémique de cette chanson est evidente, dans sa fonction pédagogique mais aussi ironique et donc, comme pour d'autres chansons de Calvino, ludique.

La dernière chanson, *La tigre* [43] date de 1960. Elle a été écrite pour le spectacle de Laura Betti, *Giro a vuoto*, musique de Mario Peragallo, jamais enregistrée sur disque, chantée à San Remo, à la "Rassegna du Club Tenco", le 7 octobre 1985, par Rosalina Neri. Le sujet porte sur la condition féminine, la possibilité qu'a la femme de se rebeller contre l'homme qui veut l'enfermer, la soumettre comme on le fait avec la tigresse au zoo. La tigresse est donc ici symbole de la femme vue comme objet du désir, considérée comme maîtresse, mais aussi décrite comme maligne et capable enfin de se venger.

Du point de vue de la structure, cette chanson est régulière : il s'agit de quatre strophes de quatrains plus quatre refrains de 4 vers, avec des rimes alternées ABAB. Calvino cherche donc à respecter globalement les règles de la tradition poétique, même si le contenu et le langage de ses chansons reflètent la société moderne avec ses problématiques et ses idéologies.

Après cet itinéraire à travers les chansons de Calvino, nous sommes convaincue qu'il serait important de faire connaître à un public aussi vaste que possible ces chansons qui méritent d'être écoutées ou même seulement lues comme textes. Car cette expérience de Calvino comme parolier peut être interprétée tant comme tentative de l'écrivain de contribuer à la renaissance de la chanson italienne (selon le projet du groupe de *Cantacronache*) que comme tentative de l'écrivain de transmettre, en utilisant un moyen plus direct que celui du livre, son message (ce qui correspond à un projet plus personnel).

[43] Le texte a été publié dans le volume *Franco –Italica*, Torino, Edizioni dell'Orso, 12, 1997, p. 53-54.

En effet, le message de ces chansons qui représente un important témoignage sur l'Italie de cette époque, reste encore aujourd'hui d'une grande actualité.

Des textes narratifs aux textes musicaux

La chanson *Dove vola l'avvoltoio ?* (1958) est le résultat de la nouvelle élaboration en version musicale d'un apologue, *Dove va l'avvoltoio ?*, publié dans le journal "Contemporaneo", section "I viaggi di Gulliver", de 1954, et ne fait pas partie du recueil *I racconti* (1958) [44]. À propos de ce genre, une note retrouvée dans les papiers de Calvino, sous le titre *Appunti per una prefazione* [45], a été reproduite dans la section "Note e notizie sui testi" du premier volume des "Meridiani". L'écrivain y explique la fonction de l'apologue : genre littéraire qui fait son apparition sous les régimes d'oppression et dont les écrivains se servent pour exprimer leur pensée.

> L'apologo nasce in tempi d'oppressione. Quando l'uomo non può più dar chiara forma al suo pensiero, lo esprime per mezzo di favole[46].

Il est inutile de rappeler que les années cinquante ont représenté une période difficile dans le monde à cause de la guerre froide qui opposait le pôle occidental (dominé par l'idéologie capitaliste des USA) au pôle oriental (la vieille URSS communiste). Un climat de suspicion régnait dans tous les domaines de la vie sociale et culturelle. Dans cette situation d'oppression idéologique, Calvino recourt à un escamotage littéraire, l'apologue. Quand Liberovici propose à Calvino d'écrire des chansons pour le groupe turinois de *Cantacronache*, qui est de gauche, l'écrivain se présente avec la chanson *Dove vola l'avvoltoio ?,* en reprenant le texte de l'apologue transposé pour l'occasion.

Le phénomène de réutilisation d'un texte dans des domaines artistiques différents est assez fréquent dans l'œuvre de Calvino, avec des résultats parfois variables. Dans le cas

---

[44] *Cf.* "Note e notizie sui testi", *RR*, III, p. 1278.

[45] Dans la préface au livre *Prima che tu dica pronto*, Esther Calvino a publié un extrait de cette note de l'Auteur.

[46] CALVINO (Italo), "Note e notizie sui testi", *RR*, III, p. 1302. « L'apologue naît dans les périodes d'oppression. Quand l'homme ne peut donner une forme claire à sa pensée, il l'exprime au moyen de fables ». *Cf.* MANGANARO (Jean-Paul), *Italo Calvino*, *cit*., p. 27.

de la chanson *Dove vola l'avvoltoio ?*, Calvino a utilisé d'une façon très explicite la version originale. Dans ce cas l'adaptation du texte, qui appartient à la narration, à un genre musical, la chanson, vient d'une nécessité extérieure, c'est un travail sur commande. L'existence de ces deux textes, dont le deuxième dérive du premier, nous a poussée à vérifier dans quelle mesure Calvino a élaboré à nouveau le texte et sa structure pour écrire la chanson. Pour analyser le rapport entre les deux versions, nous avons divisé le premier texte, l'apologue, que nous avons appelé T1, en segments narratifs et nous l'avons comparé d'abord au niveau du contenu et ensuite du style, avec la chanson appelée T2. [47]

Version T1 :

1. Après une longue période de conflits dans le monde, un jour la guerre prend fin. Les vautours qui avaient vécu dans l'abondance se trouvent sans graines humaines. L'absence de guerres les pousse à changer de place pour chercher de la nourriture, mais ils ont un triste pressentiment.

2. Ils arrivent sur le fleuve, mais le fleuve les repousse, en leur disant que dans ses eaux il n'y a plus de cadavres de soldats : il s'est libéré du sang et du purin et l'on ne voit plus maintenant que des poissons dans ses eaux.

3. Ils arrivent sur la forêt, mais la forêt les repousse, parce que ses branches ne sont plus traversées par les coups de feu des ennemis, mais seulement par les rayons du soleil. Et parce qu'après la pluie, ce qui pousse dans le sous-bois ce sont des champignons et non plus des cadavres humains.

4. Ils rencontrent l'écho et ils restent à l'écoute. L'écho dit qu'ils doivent partir car le son qu'il renvoie n'est plus celui des coups de canons mais seulement des chants de paysans, des coups de houe et de marteau, le « tchouf-tchouf » des trains.

5. Ils font le tour du monde et arrivent jusqu'aux Allemands. Dans la ville de Brème les Allemands sont en grève. Ils disent aux vautours qu'ils ne veulent plus aller chercher du pain et des maisons ailleurs, mais chez eux.

6. Les vautours partent chercher les généraux et ils en trouvent un, couvert de médailles, qui parle de l'honneur de la nation. Le général, que la présence des vautours inquiète, dit que les militaires comme lui obéissent aux gouvernements.

7. Les vautours partent chercher les ministres. Les vautours trouvent un ministre important au milieu de cartes géographiques et de tableaux statistiques, en train de préparer un

[47] Pour l'analyse des chansons nous avons suivi en partie le travail fait par Maria Corti pour les trois « Panchine » de Calvino. *Cf. Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 201-220.

discours qui, certes, déterminera une grave tension entre les États. La présence des vautours préoccupe le ministre qui, le stylo à la main, commence à noter sur le papier que la politique de sécurité dépend des exigences de l'économie, de l'industrie.

8. Les vautours arrivent dans les quartiers des grands industriels. Ils sont tous pensifs, ils raisonnent sur les conséquences de la paix qui a arrêté les grands profits de l'industrie de guerre. Quelqu'un voit sur la fenêtre les vautours qui obscurcissent les vitres et ils s'empressent de dire que tout dépend des lois de l'économie.

9. La présence des vautours devient un véritable problème. À chaque réunion des grandes sociétés ou des officiels des états majors, les vautours se présentent comme pour avoir des nouvelles.

10. Les généraux, les ministres et les hommes d'affaires se réunissent. Ils appellent un interprète qui explique aux oiseaux que s'ils veulent recommencer à manger comme avant, ils doivent laisser travailler les humains.

11. L'interprète communique le message aux oiseaux, mais les vautours continuent à voler doucement, de telle façon qu'ils semblent immobiles.

12. Les hommes importants demandent alors à l'interprète d'expliquer aux oiseaux qu'ils doivent arrêter de voler au-dessus de leurs têtes, autrement tout le monde comprendra leurs intentions.

13. L'interprète fait la traduction, mais les oiseaux conservent leur position.

14. Les hommes importants commencent à crier aux vautours de partir, autrement tout sera perdu. Les oiseaux imperceptiblement commencent à descendre.

15. Les hommes importants continuent à crier leurs raisons, mais le ciel devient noir et les vautours continuent à tourner, à tourner.

L'analyse de la séquence des segments narratifs de T1 révèle une structure narrative simple mais intéressante : l'histoire est construite par opposition, le contraste entre l'actant qui cherche à trouver l'objet du désir, la nourriture, et l'antagoniste, dans la fonction d'obstacle à la satisfaction de l'objectif. L'ordre d'apparition des antagonistes dans les différentes séquences vise à créer un mouvement ascensionnel de tension jusqu'à l'épilogue final. Dans T2 on retrouve la même structure par opposition.

En considérant chaque strophe de la chanson, que nous avons désignée avec le signe $S_{1, 2, 3,\ldots}$ correspondant à un segment narratif, nous avons le résultat suivant. Le signe ≠ signifie

qu'il n'y a pas de coïncidences, tandis que le signe = signifie qu'il y a coïncidence, mais parfois avec quelques différences que nous avons indiquées à côté du segment narratif correspondant :

$S_1 = 1$, mais la fin de la guerre est marquée par le silence du canon.

$S_2 = 2$.

$S_3 = 3$, mais l'image du sous-bois n'apparaît plus.

$S_4 = 4$.

$S_5 = 5$, sans précision de lieu.

$S_6 \neq 6$. L'antagoniste est la mère, qui n'est plus disposée à envoyer mourir ses enfants, mais seulement à les donner à une belle fiancée qui les emporte dans son lit.

$S_7 \neq 7$. L'antagoniste est l'uranium qui dit que sa force nucléaire sert maintenant pour aller sur la lune et non plus pour exploiter une ville.

$S_8 = 15$.

Le protagoniste, l'actant, est le vautour, toujours présenté au pluriel en T1, « les vautours » (exception faite pour le titre), tandis qu'en T2, si on excepte la première et la dernière strophe (où l'on parle de « vautours »), il est toujours au singulier, « le vautour ». Dans ce cas le rôle symbolique de l'oiseau, qui suscite dans l'imaginaire collectif une sensation de peur et de malaise, est explicite. La confrontation entre les deux versions (nous avons considéré à part les refrains qui ont une fonction particulière, typique de ce genre musical) montre une première différence importante : le travail d'élimination des séquences 6-15 de l'apologue, considérées évidemment comme inutiles dans la chanson qui concentre le message final sur la dernière strophe. Dans l'apologue les segments narratifs 6-15 comprennent le réseau des responsabilités au niveau des problématiques mondiales, les intérêts militaires, politiques, économiques qui sont à la base de l'équilibre entre les États, et qui sont nécessaires dans la structure d'un texte qui rappelle celle des contes de fées. Le ton satirique qui ressort de ces séquences narratives n'est pas présent dans la chanson. La dernière strophe, S_8, résume en une seule phrase le message de paix de l'auteur.

Le refrain final (différent des autres) de la chanson explicite le message de la conclusion qui reste implicite dans l'apologue : le vautour dévore ceux qui regrettent la guerre. Ainsi dans la chanson :

Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio vola via,
vola via dalla testa mia…
ma il rapace li sbranò[48]

Si les nécessités intérieures de la chanson obligent à un fort découpage de séquences narratives, comme l'abolition presque totale des séquences 6-15, en ce qui concerne les modalités de la narration, la chanson maintient les dialogues proférés chaque fois par les antagonistes. Ainsi par exemple dans l'apologue :

> « No, non c'è niente per voi », disse il fiume, « ora porto giù carpe e trote, non cadaveri. Guardate come sono limpido. Sono le sorgenti e i ruscelli, ora, a colmarmi, non le vene dei soldati. Mi son lavato di tutto il sangue e il liquame strusciando contro le canne e contro i ciottoli del fondo, e sciacquandomi nella mia corrente »[49]

Et dans la chanson, la strophe correspondante, S_2 :

L'avvoltoio andò dal fiume
ed il fiume disse : « No,
avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via.
Nella limpida corrente
ora scendon carpe e trote
non più i corpi dei soldati
che la fanno insanguinar »[50]

Cet exemple montre le niveau de l'opération de réduction et de simplification du langage appliqué par l'auteur dans le passage à la chanson. L'auteur a retenu les mots-clés et a éliminé les parties considérées comme inutiles dans la chanson. Ainsi dans l'exemple cité l'auteur a réussi à concentrer en quelques vers une construction de phrase assez compliquée : « Guardate come sono <u>limpido</u>. Sono le sorgenti e i ruscelli, ora, a colmarmi,

[48] CALVINO (Italo), *Dove vola l'avvoltoio* ?, *RR*, III, p. 638. « Où vole-t-il le vautour ? Vautour envole-toi, envole-toi loin de ma tête… mais le rapace les dévora » [Nous traduisons]
[49] CALVINO (Italo), *Dove va l'avvoltoio* ?, *RR*, III, p. 985. « Non, il n'y a plus rien pour vous», dit le fleuve, « maintenant j'emporte des carpes et des truites, et non plus des cadavres. Regardez comme je suis limpide. Maintenant, ce sont les sources et les ruisseaux qui m'emplissent, ce ne sont plus les veines des soldats. Je me suis lavé de tout le sang et des saletés en me frottant contre les roseaux et contre les cailloux du fond et en me rinçant dans mon courant ». [Nous traduisons]
[50] CALVINO (Italo), *Dove vola l'avvoltoio* ?, *cit.*, p. 638. « Le vautour alla au fleuve et le fleuve lui dit : « Non, vautour, envole-toi, vautour envole-toi. Dans le courant limpide, à présent descendent carpes et truites. Et non plus les corps de soldats qui l'ensanglantent ». [Nous traduisons]

non le vene dei soldati. […] nella mia corrente. » qui dans la chanson devient « Nella limpida corrente/ Non più i corpi dei soldati ».

La transformation en chanson implique évidemment un travail de rime, de rythme qui oblige à des choix stylistiques appropriés. Par exemple : la phrase « ora porto giù carpe e trote » devient dans la chanson « ora scendon giù carpe e trote ». Cependant cet exemple montre aussi la tendance générale de l'auteur à rester fidèle au texte d'origine. Quand cela n'est pas possible, il intervient, dans le texte, en apportant des éléments nouveaux. Par exemple dans la strophe suivante, S_3, l'auteur a gardé les mots-clés de la première phrase, mais il s'est trouvé dans la nécessité d'éliminer la deuxième, plus compliquée à insérer dans le *corpus* de la chanson. Ainsi dans l'apologue :

> « Volate pure lontano », fece la foresta. Tra il frastaglio dei rami si apre la via solo il raggio di sole che abbarbaglia la vista, non la fucilata di nemici appostati. E dopo la pioggia, quel che spunta tra le foglie morte del sottobosco sono funghi porcini, non dita di piedi umani malsepolti »[51]

Qui dans la chanson devient :

> […] « No,
> avvoltoio vola via,
> avvoltoio vola via.
> Tra le foglie in mezzo ai rami
> passan sol raggi di sole,
> gli scoiattoli e le rane
> non più i colpi dei fucil »[52]

Cependant l'auteur garde de cette phrase un mot clé, « tra le foglie ». L'insertion de ce mot à côté de « in mezzo ai rami » permet de réunir les deux phrases de T1, avec une opération d'élimination et de substitution de mots nouveaux comme écureuils ou grenouilles à la place des champignons.

Canzone triste est l'autre chanson de *Cantacronache* que nous avons déjà citée, publiée chez "Italia canta", pendant l'été 1958. Le texte présente une situation similaire à

[51] *Ibid*., p. 985. « Envolez-vous au loin », dit la forêt. Dans la découpe des branches seul le rayon de soleil qui éblouit la vue se fraye la voie, ce ne sont plus les fusillades des ennemis. Et après la pluie, ce qui pousse entre les feuilles mortes du sous-bois ce sont des cèpes, ce ne sont plus des doigts de pieds humains mal enterrés ». [Nous traduisons]

[52] CALVINO (Italo), *Dove vola l'avvoltoio* ?, *cit.,* p. 638. « Non, vautour envole-toi, vautour envole-toi. Entre les feuilles, au milieu des branches, ne passent que les rayons du soleil, les écureuils et les grenouilles et ne passent plus les coups de feu des fusils ». [Nous traduisons]

celle d'un récit de Calvino *L'avventura di due sposi*, du recueil *Gli amori difficili* [53], publié en 1958. Il est intéressant aussi de souligner qu'un épisode, *Renzo e Luciana*, a été tiré de ce récit pour un sketch du film *Boccaccio '70* réalisé par Mario Monicelli.

S'agissant d'un récit ou plutôt d'une nouvelle, la structure est plus compliquée que celle de l'apologue. Dans le passage à la structure de la chanson, Calvino a effectué un découpage en parties de la nouvelle et il a aussi simplifié le langage. Pour la division en séquences de la nouvelle nous avons adopté la même méthode que précédemment.

1. Arturo Massolari travaille de nuit. Il accomplit un long parcours qu'il fait en vélo par beau temps et en tramway en hiver. Il arrive à la maison entre six heures quarante-cinq et sept heures, c'est-à-dire un peu avant ou un peu après la sonnerie du réveil de sa femme.
2. Parfois dans l'esprit d'Elide, qui dort encore dans son lit, les deux bruits, celui du réveil et les pas de son mari se confondent. À ce moment-là, elle se réveille.
3. Ils se retrouvent dans la cuisine. Arturo vide son sac de tous les récipients de son déjeuner. Elide prépare le café.
4. Son mari la regarde, elle touche ses cheveux en désordre et ouvre bien les yeux, en s'efforçant d'avoir une allure différente dans ces brefs moments d'intimité. (Quand deux personnes dorment ensemble c'est autre chose, ils se réveillent du même sommeil, ils sont à égalité.)
5. D'autres fois c'est lui qui la réveille en lui ayant préparé une tasse de café. Dans ces occasions tout semble plus naturel. Ils se retrouvent enlacés. Elide sait le temps qu'il fait dehors d'après l'imperméable de son mari. Cependant à chaque fois elle lui demande : « Quel temps fait-il ? » et Arturo commence à raconter tout ce qu'il lui est arrivé dans la nuit.
6. Dans la salle de bain, ils se lavent : tous les deux devant le même lavabo. Elide, pressée, se prépare pour aller au travail, tandis qu'Arturo, avec calme, se lave pour aller dormir. Dans ces moments ils retrouvent leur intimité et parfois ils arrivent naturellement à s'embrasser.
7. Mais aussitôt Elide s'écrie: « Mon Dieu ! c'est déjà l'heure » et vite elle va s'habiller dans la chambre. Arturo la suit, il allume une cigarette et il la regarde avec l'air un peu

[53] CALVINO (Italo), *L'avventura di due sposi*, *RR*, II, p. 1161.

embarrassé de ne pas savoir quoi faire pour l'aider. Mais Elide est prête pour sortir, elle lui donne un baiser et sort par la porte.

8. Arturo reste seul. Il entend les bruits des talons de sa femme qui descend les marches et il continue à l'imaginer allant vers le tramway. Le bruit du tramway il l'entend bien, c'est le numéro « onze», celui des ouvriers et des ouvrières, le tramway qui mène à l'usine. Il éteint sa cigarette, ferme les volets des fenêtres et se couche.

9. Le lit est comme l'a laissé Elide. Le côté de sa femme garde encore sa tiédeur, il s'approche et s'endort avec l'image du corps de sa femme, son parfum.

10. Au retour, Elide trouve son mari déjà prêt. C'est l'heure du dîner. Il a fait un peu de ménage, mais rien n'est bien fait. En réalité tout ce qu'il fait est seulement un prétexte en attendant sa femme. Avant de rentrer à la maison Elide fait les courses.

11. Il l'entend rentrer, mais cette fois ses pas sont différents, lourds, fatigués. Elle s'assied quelques instants puis commence à préparer le dîner, le petit déjeuner pour le matin, le repas pour le travail de son mari. Arturo, maintenant est reposé, il veut tout faire pour l'aider, mais son esprit est déjà ailleurs. Dans ces instants, il peuvent arriver à se heurter, à se dire des mots désagréables.

12. Quand tout est prêt, assis à table, Arturo et Elide sont tristes de se devoir séparer.

13. Le café d'Arturo n'est pas fini, il est déjà allé voir son vélo pour vérifier si tout marche bien. Ils s'embrassent et Arturo part. C'est à ce moment qu'il se rend vraiment compte de la douceur de sa femme.

14. Elide fait la vaisselle, elle regarde le ménage fait par son mari et hoche la tête. Elle pense à son mari et l'imagine le long de son trajet de tous les jours pour aller travailler. Elide se couche, le coté de son mari est plus froid que le sien, elle comprend que son mari a dormi à sa place et cela la remplit de tendresse.

Dans cette nouvelle le narrateur a voulu mettre en évidence une situation paradoxale : l'impossibilité pour un jeune couple d'ouvriers de vivre leur intimité. Les séquences révèlent que la nouvelle est construite sur des plans parallèles et opposés, qui visent à montrer les différents moments passés par le couple pendant une journée de travail type. Voilà par exemple comment, dans le texte, sont distribués les moments et les lieux de solitude des personnages :

Le matin : T1 Arturo est dans la rue, il est en train de rentrer en vélo à la maison après le travail. T2 Elide est à la maison, elle dort dans son lit. T8-T9 Arturo est resté seul à la maison, il va se coucher (dans le lit).
La nuit : T10 Elide est en train de rentrer à la maison après le travail. Arturo est à la maison. T13 Arturo part avec son vélo au travail. T14 Elide reste seule à la maison. Elle se couche dans le lit.

Le narrateur montre pour ce couple l'impossibilité surtout de se retrouver, de pouvoir vivre des moments d'intimité, de dormir ensemble. Le lit devient, alors, un lieu de solitude, le lieu de l'absence de l'autre.
Quand ils sont à la maison, c'est surtout dans la cuisine qu'ils se retrouvent ensemble, c'est-à-dire au moment du petit-déjeuner et du dîner (T3, T11, T12), mais aussi dans la salle de bains (T6) et pendant quelques minutes dans la chambre (T7). Dans ces moments le désir de l'un pour l'autre peut survenir, mais c'est juste pour un baiser rapide.

Dans le passage à la version de la chanson, *Canzone triste*, qui présente trois strophes de quatre vers et trois refrains de quatre vers, le narrateur a retenu les éléments essentiels du récit.

S_1=T1-T9 La première strophe résume de manière très substantielle les séquences T1-T9. L'incipit, « Erano sposi. », explicite tout de suite la condition des personnages, mais souligne aussi ironiquement ce que la chanson dira après. La chanson est construite par opposition : elle/lui, l'aube/la nuit. Comme dans le récit, l'auteur présente les deux personnages pendant les principaux moments de la journée : à l'aube, elle sort pour aller travailler, tandis qu'il rentre pour aller dormir.
S_2= T10-T13 Comme pour la strophe précédente, dans la chanson l'auteur a retenu l'essentiel. C'est la nuit, le moment du retour pour elle, du départ pour lui. Ils se retrouvent pour le dîner et après il sort.
S_3=T8 Dans la dernière strophe l'écrivain donne une image de l'Italie ouvrière des années cinquante-soixante dans une ville du nord (les images typiques du tramway, le brouillard). Dans le récit cette image est présente mais elle est moins forte que dans la chanson. Ainsi dans *L'avventura di due sposi* :

> Il tram lo sentiva bene, invece : stridere, fermarsi, e lo sbattere della pedana a ogni persona che saliva. « Ecco, l'ha preso », pensava, e vedeva sua moglie aggrappata in mezzo alla folla d'operai e operaie sull'« undici », che la portava alla fabbrica come tutti i giorni[54].

Tandis que dans la chanson le narrateur oriente l'image directement sur les ouvriers aux regards sombres quand leurs yeux, derrière les vitres du tramway, cherchent en vain dans le brouillard un peu de soleil.

Les quatre vers du refrain reprennent une phrase que l'on peut attribuer aux deux personnages de la nouvelle, Arturo et Elide.

> Soltanto un bacio in fretta posso darti ;
> Bere un caffé tenendoti per mano.
> Il tuo cappotto è umido di nebbia.
> Il nostro letto serba il tuo tepor[55].

Comme dans la chanson précédente, Calvino reste ici aussi fidèle au texte de référence dont il garde les mots clés. Par exemple, les vers du refrain trouvent une correspondance – que nous soulignons – dans les segments narratifs suivants [56]:

V_1 = T7 « Elide era pronta, infilava il cappotto nel corridoio, <u>si davano un bacio</u>, apriva la porta e già la si sentiva correre giù per le scale. »

V_2 =T12-T13 « Apparecchiata tavola, messa tutta la roba pronta a portata di mano per non doversi più alzare, allora c'era il momento dello struggimento che li pigliava tutti e due d'avere così poco tempo per stare insieme, e quasi non riuscivano a portarsi il cucchiaio alla bocca, dalla voglia che avevano di star lì a <u>tenersi per mano</u>. <u>Ma non era ancora passato tutto il caffé</u> e già lui era dietro la bicicletta a vedere se ogni cosa era in ordine. S'abbracciavano. »

---

[54] *Ibid*., p. 1163. « Le tramway, au contraire, il l'entendait bien : grincer, s'arrêter, et le claquement du marchepied à chaque personne qui montait. « Voilà, elle l'a attrapé », pensait-il, et il voyait sa femme cramponnée au milieu de la foule d'ouvriers et d'ouvrières sur le « onze» qui menait à l'usine comme tous les jours ». [Nous traduisons]

[55] CALVINO (Italo), *Canzone triste*, *RR,* III, *cit*., p. 637. « Je ne peux te donner qu'un baiser rapide, boire un café en te tenant la main. Ton manteau est humide de brouillard. Notre lit garde ta tiédeur ». [Nous traduisons]

[56] Pour les variantes, l'analyse du texte se fait sur le texte original.

V_3= T5 « Arturo aveva indosso il giaccone impermeabile ; a sentirselo vicino lei capiva il tempo che faceva : se pioveva o faceva nebbia o c'era neve, a secondo di com'era umido e freddo. »

V_4= T9 « Il letto era come l'aveva lasciato Elide alzandosi, ma dalla parte sua, di Arturo, era quasi intatto, come fosse stato rifatto allora. Lui si coricava dalla propria parte, per bene, ma dopo allungava una gamba in là, dov'era rimasto il calore di sua moglie, poi ci allungava anche l'altra gamba, e così a poco a poco si spostava tutto dalla parte di Elide, in quella nicchia di tepore che conservava ancora la forma del corpo di lei, e affondava il viso nel suo guanciale, nel suo profumo, e s'addormentava. »

Le jeu d'une nouvelle élaboration que nous avons montré dans ces pages peut avoir lieu aussi dans d'autres contextes. Par exemple, le thème du lit qui garde la tiédeur de l'épouse revient dans d'autres textes de Calvino, le récit *La panchina* de 1955 et la pièce de théâtre, *La panchina*, musique de Sergio Liberovici, de 1956. Maria Corti avait déjà souligné cette correspondance avec la chanson *Canzone triste*, dans son analyse sur les trois « panchine » de Calvino. La critique révèle aussi que le thème du lit, présent dans les deux versions citées, le récit et la pièce de théâtre, disparaît dans la nouvelle *La villeggiatura in panchina*, de la série de *Marcovaldo*, où il s'agissait d'un recueil destiné aux enfants [57].

L'intérêt pour ce sujet est confirmé aussi par un texte destiné au cinéma de onze pages, jamais terminé et retrouvé parmi les papiers de l'écrivain laissés dans son bureau et dont les critiques donnent quelques indications. Divisé en sept épisodes ou moments – *Una fabbrica che proibisce il matrimonio, Il matrimonio segreto, Una luna di miele in piedi, Un capufficio intraprendente, L'autocolonna degli amanti, Gli orari che non combinano* – le texte n'a pas de titre [58]. La présence de ce texte, pour lequel aucune indication précise n'est fournie quant à la date de composition, qui de toute façon est antérieure aux textes cités, est donc importante car elle montre la capacité qu'a Calvino de réutiliser son propre matériel et de l'adapter selon ses exigences de travail et les opportunités qui se présentent à lui.

[57] CORTI (Maria), *Il viaggio testuale*, *cit*., p. 220.
[58] *Cf. RR*, III, p.1259. Il nous semble que le nombre de titres des épisodes cités dans notre texte de référence (*RR*, III) ne correspond pas à celui qui est indiqué par les critiques.

B) La collaboration avec le musicien Sergio Liberovici pour les pièces de théâtre musical

La collaboration de Calvino avec Sergio Liberovici commence avant l'expérience de *Cantacronache* et se situe vers le milieu des années cinquante avec la réalisation de pièces destinées au théâtre musical. L'édition "I Meridiani" contient dans le troisième volume, dans la section "Testi per musica. Azioni musicali", deux textes, *La panchina* et *Lo spaventapasseri e il poeta*, écrits par Calvino et mis en musique par Sergio Liberovici. Il s'agit de textes de genres différents : le premier est un opéra en un acte et l'autre est un ballet. Comme pour les œuvres narratives, que nous avons analysées dans la première partie de la thèse, de même pour les textes de théâtre musical, nous avons cherché à mettre en évidence les aspects liés à la poétique de l'écoute. Même s'il s'agit de textes d'un autre genre, dans lesquels l'aspect musical et chanté est fondamental, les caractéristiques de la poétique de l'écoute que nous avons considérées dans les pages précédentes se révèlent les mêmes.

La panchina, opéra en un acte

L'opéra en un acte *La panchina*, texte de Calvino et musique de Sergio Liberovici, fut représenté au "Théâtre Donizetti" de Bergame le 2 octobre 1956, à l'occasion du "Festival d'automne de l'opéra lyrique". Le livret a été publié en très peu d'exemplaires à la "Typographie Toso" de Turin sans date (mais nous savons qu'il a été publié en 1956), et ensuite par Maria Corti dans la revue littéraire "Strumenti critici" [59]. Il est important de rappeler que l'intrigue de cet opéra revient dans deux autres textes : le récit homonyme de 1955 et l'autre de la série de *Marcovaldo* de 1963, *La villeggiatura in panchina* [60]. Nous trouvons des indications sur cet opéra lyrique dans quelques lettres de l'écrivain. Dans une lettre envoyée à Maria Corti, datée du 5 juillet 1976 [61], l'écrivain essaie de reconstruire l'ordre chronologique des trois versions de *La panchina*, la version théâtrale et les deux récits, l'un inclus dans le recueil de la série de *Racconti* (1958) et l'autre dans le recueil de *Marcovaldo* (1963)[62]. Dans ce contexte, Calvino rappelle aussi certains détails intéressants de la représentation de l'opéra lyrique, comme la réaction négative du public qui n'avait pas apprécié les contenus « prosaïques», « néoréalistes » présents dans le texte, soit un ivrogne, deux péripatéticiennes et, vers la fin, une « Lambretta » qui traverse la scène [63]. Désormais, comme cela arrive pour la plupart de ces pièces de théâtre, nous sommes dans

[59] *Cf.*, CORTI (Maria), "Strumenti critici", 36-37, octobre 1978, p. 192-211.
[60] Maria Corti a analysé les trois versions de *La panchina* et, sur la base de la confrontation entre les variantes présentes dans les trois textes, elle est arrivée à établir l'ordre chronologique de leur composition. Son étude qui remonte au milieu des années soixante-dix, constitue un point de référence pour les spécialistes de Calvino, surtout parce qu'elle a mis en évidence comment, à partir d'un unique modèle, l'écrivain a écrit les trois textes, c'est-à-dire le principe même de la variation. *Cf.* CORTI (Maria), *Un modello per tre testi*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 185-220.
[61] *Cf.*, TROTTA (Nicoletta), *Due inediti sulla Panchina di Italo Calvino (una lettera e una scena)*, "Autografo", Maria Corti ed., XIV, n° 36, janvier-juin 1998, p. 109. La lettre de Calvino à Maria Corti, publiée par la revue "Autografo", est un extrait de l'original qui se trouve dans le "Fondo Pavese".
[62] Nous rappelons encore une fois l'essai de Maria Corti sur *La panchina*, *Un modello per tre testi*, "Il viaggio testuale", Torino, Einaudi, 1978, p. 201-220.
[63] TROTTA (Nicoletta), *Due inediti sulla Panchina*, *cit.*, p. 109.

l'impossibilité de pouvoir écouter cette rareté bibliographique, comme l'a appelée Maria Corti, qui explique avoir eu la possibilité, très précieuse, d'écouter en privé l'exécution pour piano de *La panchina* (version théâtrale) par Gianandrea Gavazzeni et aussi de profiter des commentaires du maestro sur la pièce. En particulier, explique Maria Corti, au niveau oral, le « parlato » (parlé) du livret alterne avec le « cantato » (chanté), le « cantato con la nota » (chanté avec note) et le « suono di intonazione approssimativa » (son d'intonation approximative) ; de plus, la répétition fréquente dans le seul chant de mots du texte (par exemple *perché*, *perché*, *amore*, *amore*, *no*, *no, no*, dans le dialogue des deux amoureux de la première scène) fonctionne comme parodie des manières mélodramatiques de la tradition lyrique du XIXe siècle [64]. Nous rappelons, à ce propos, que pour la parodie musicale, le personnage de l'ivrogne, à un moment donné, entonne des airs de *Il Trovatore* de Verdi, un opéra sur lequel, Calvino, plusieurs années après, travaillera d'une façon encore plus analytique et, cela, pour la réalisation de *La Vera Storia* (1977-1982) avec le musicien Luciano Berio. Calvino, donc, avec cette pièce de théâtre réalise un véritable livret en vers, même s'il s'agit d'une parodie du livret traditionnel et de ses formes mélodramatiques.

Pour en revenir à l'analyse de *La panchina*, dans la version théâtrale, nous avons cherché à mettre en évidence les aspects liés à la poétique de l'écoute. Il est intéressant aussi de montrer que dans la version plus récente du récit *La panchina* de 1955, celle de 1963, et dont le titre est *La villeggiatura in panchina* [65], les parties que Calvino a éliminées – la scène des deux contrebandières de cigarettes (mais qui dans la version théâtrale sont des prostituées) et d'une brève partie du dialogue entre le protagoniste et les soudeurs [66] –, ne sont pas fondamentales au niveau de la poétique de l'écoute. Pour l'analyse de la pièce, nous avons utilisé aussi les récits cités, comme modèles de référence. La présence de la version théâtrale de ce récit montre encore une fois, la capacité de l'auteur de passer d'un genre à l'autre en utilisant le même modèle, mais elle montre surtout que le choix de l'écrivain, au moment où il doit offrir un texte musical à son ami musicien, porte sur un récit dans lequel l'aspect de l'écoute joue un rôle très important.

---

[64] CORTI (Maria), *Un modello per tre testi*, in *Il viaggio testuale*, *cit*., p. 203.
[65] Nous rappelons que l'analyse de ce récit se trouve dans la première partie de la thèse.
[66] Sur le rapport entre les trois textes nous renvoyons encore au travail de Maria Corti, *Un modello per tre testi*, in *Il viaggio testuale*, *cit*., p. 201-220 : et, en particulier, à ce qui concerne la séquence relative aux prostituées, la seule qui ait subi un véritable changement dans les trois versions.

L'opéra en un seul acte de *La panchina* est constitué des parties suivantes : Prologue, Première scène (des amoureux), Deuxième scène (de l'ivrogne), Intermède (du gendarme), Troisième Scène (des péripatéticiennes), Intermède (du gendarme), Quatrième Scène (des ouvriers), Cinquième Scène (passants et crieur de journaux), Final. En suivant le découpage que nous avons proposé pour les œuvres de Calvino, du point de vue de la poétique de l'écoute, dans cette phase, l'intérêt de l'écrivain vise surtout à transférer sur la page les sons qui proviennent du paysage extérieur, celui de la campagne et de la ville. Dans le cas spécifique des récits de Marcovaldo, le personnage protagoniste vit dans une ville moderne et il est toujours à la recherche du plus petit élément qui puisse lui rappeler la nature. Le récit de *La panchina* est à ce propos exemplaire. En effet, l'intrigue de ce texte, dans les trois versions, est centrée sur les différentes tentatives effectuées par le protagoniste pour dormir, lors d'une nuit d'été, sur un banc qui se trouve dans le jardin public, loin de la chaleur et des bruits impossibles de son appartement (le ronflement de sa femme, les enfants qui se réveillent, se disputent et pleurent) où il dort dans un seul lit avec toute sa famille. Mais l'oreille de ce personnage intercepte aussi d'autres bruits qui arrivent de l'extérieur : le tramway, les discours brisés des passants et même un scooter (ces derniers bruits étant présents dans la version musicale). En effet, outre l'aspect musical, très important, la représentation théâtrale permet la concrétisation et l'actualisation de l'action et recèle donc une plus grande capacité de *mimesis* par rapport au récit. La reproduction de sons artificiels ou naturels (par exemple : le son du réveil, de la cloche, de klaxon, de sonnettes) avait certainement un effet fort sur le public.

Le personnage protagoniste des récits, Marcovaldo, dans la pièce de théâtre, devient la personnification même de l'insomnie et il est indiqué comme : L'UOMO CHE SOFFRE D'INSONNIA (L'HOMME QUI SOUFFRE D'INSOMNIE). Ce personnage rappelle, par certains aspects, un autre personnage de Calvino lui aussi à l'écoute, celui de *Un re in ascolto*. La différence essentielle entre ces deux personnages emblématiques réside dans le fait que le premier est encore à la recherche d'une harmonie possible avec la nature, tandis que le roi est à la recherche d'une harmonie avec lui-même (nous sommes dans une autre phase de la poétique de l'écoute) et que les bruits qu'il intercepte sont pour lui des messages à déchiffrer – nous reviendrons sur cet aspect –. Le personnage de *La panchina*, dans le Prologue, qui représente la partie la plus importante pour la poétique de

l'écoute, explique les raisons qui l'empêchent de pouvoir dormir, principalement les bruits qui arrivent à son oreille, avec une différentiation entre les sons recherchés de la nature et les bruits hostiles de la ville. Mais le déplacement du protagoniste dans le jardin public, à la recherche du banc, ne donne pas lieu au résultat attendu. Malheureusement pour lui, si dans la maison (espace intérieur) ce sont les bruits (internes ou externes) qui l'empêchent de dormir, sur le banc du jardin public (espace extérieur), le rêve envisagé est brisé par la présence des autres, les divers personnages qui, pour des raisons différentes, se trouvent dans cet espace. Chaque scène est donc caractérisée par la présence des personnages secondaires qui occupent, à tour de rôle, le banc. Comme l'a expliqué Maria Corti, quand la structure est mimétique, comme pour la pièce de théâtre, le mouvement se concentre sur les antagonistes dont l'importance est, dans ce cas spécifique, amplifiée par rapport aux deux versions des récits. Pour donner un effet comique plus net, dans la pièce de théâtre, le banc a un double dossier, l'un face au public et l'autre derrière. Le public se trouve donc devant les personnages antagonistes qui prennent leur place sur le banc sans s'apercevoir de la présence de l'homme qui souffre d'insomnie (qui est derrière) et qui cherche, désespérément, un peu de repos. Chaque fois que la situation devient impossible pour l'homme qui souffre d'insomnie, il sort la tête du banc en faisant des grimaces vers le public et, enfin, en révélant sa présence par des répliques aux antagonistes qui l'ignorent, ce qui donne lieu à un grand effet comique. Le message principal que l'opéra veut communiquer est la perte, pour les hommes, de l'harmonie avec la nature. Ainsi s'exprime le protagoniste dans le Prologue :

> Io non so se si chiami ancora sonno
> questo di noi uomini perduti
> all'armonia dei giorni e delle notti,
> perduti al moto della luna,
> al correre dell'acqua,
> all'inverdire e appassire e staccarsi delle foglie.[67]

[67] CALVINO (Italo), *La panchina*, *RR*, III, p. 657.
« Je ne sais pas si s'appelle encore sommeil
cet état qui est le nôtre, hommes perdus
pour l'harmonie des jours et des nuits,
perdus pour le mouvement de la lune,
pour le cours de l'eau,
pour le verdissement et le flétrissement et la chute des feuilles. » [Nous traduisons]

Comme l'a montré Maria Corti, Calvino, dans la composition des vers du livret, suit une métrique assez traditionnelle. Cela détermine d'un côté la reconnaissance d'un donné historique et culturel dans la mesure où le texte renvoie à la tradition mélodramatique (que le public peut facilement identifier), mais de l'autre, la présence de la parodie, avec le jeu verbal des répétitions des mots, des comparaisons et des antithèses (typique encore de ce genre) crée un effet moderne et comique, plus conforme aux contenus sociaux de la pièce. Le genre théâtral offre effectivement à Calvino l'opportunité d'exprimer des contenus plus forts que dans les récits qu'il destine surtout à un public enfantin, comme par exemple la troisième scène, celle des péripatéticiennes (voir à ce propos l'article cité de Maria Corti). Dans les récits, et cela est évident surtout dans la version plus récente, *La villeggiatura in panchina* du recueil de *Marcovaldo* (nous rappelons à ce propos le choix de l'écrivain d'éliminer les deux parties citées dans la nouvelle version), Calvino vise surtout à mettre en évidence l'aspect qui concerne le milieu et donc, la pollution (nous en avons analysé surtout l'aspect acoustique). Parmi les cinq scènes de la pièce de théâtre, dans le récit *La villeggiatura in panchina*, ne sont présentes que la première scène, celle des amoureux, mais bien plus courte, et celle des soudeurs (dont l'aspect sonore est évident) avec le personnage du gendarme des *Intermèdes* qui devient le veilleur de nuit Tornaquinci. Le final de la pièce de théâtre exprime une vision apocalyptique de la vie moderne avec le crieur de journaux qui annonce que le jour a tué la nuit et que dans le monde il n'y aura plus de repos, tout cela suivi par une explosion de bruits de klaxons, sonnettes, etc. et la présence d'une foule qui remplit la scène jusqu'à cacher complètement l'homme qui souffre d'insomnie. C'est le final le plus bruyant que Calvino pouvait représenter et certes, aussi, le plus significatif pour le public du théâtre.

Le manuscrit de *La panchina* : les corrections et les éliminations apportées au texte avant la version définitive

La revue "Autografo", a publié, à côté de la lettre à Maria Corti, un autre texte inédit de Calvino : il s'agit d'un extrait d'une lettre adressée à une amie, l'actrice Elsa de' Giorgi, en 1956. L'extrait publié est la scène cinq de *La panchina*, qui a été coupée, avec d'autres parties, pour des raisons de synthèse. Dans les archives de Sergio Liberovici nous avons trouvé le manuscrit de *La panchina*. Il s'agit de dix-huit pages écrites de la main de l'écrivain, qui présentent les corrections et les variantes apportés avant la version finale.

Nous reproduisons les parties qui ont été coupées dans la version finale et les variantes ou corrections présentes dans le texte, c'est-à-dire les parties inédites du texte, afin de les mettre en relation avec le texte final. Pour l'analyse, nous appelons l'autographe A et le texte final P. Les vers de A ont été numérotés pour faciliter la lecture des points indiqués dans l'analyse. Il va de soi, que les variantes ne pouvant être analysées que dans la langue originale d'écriture, nous ne proposons pas ici de traduction.
Le signe > indique la variation d'un vers de A à P.
Les mots entre crochets […] ont été effacés dans le manuscrit, A. Les mots soulignés l'ont été dans le passage à P. Les mots entre parenthèses (…) ne sont pas présents dans le texte, mais il faut supposer qu'ils existent pour donner un sens complet à la phrase. Notre lecture et les éléments de transcription s'inscrivent dans le cadre des transcriptions linéaires des manuscrits.

À la page numéro 1 de A, il y a le titre *La panchina* et un sous-titre *Opera comica in un atto* (en substitution évidemment de opera [buffa] qui apparaît mais effacée dans la page de couverture), tandis que dans P, après le titre, on lit : *Opera in un atto. Musica di Sergio Liberovici.* Il y a ensuite la liste des personnages, qui a été effacée et qui ne sont donc plus présents dans P, mais qui est lisible en A :

L'uomo che soffre d'insonnia, *Due innamorati*, *Un ubriaco*, *Due mondane*, *Un poliziotto*, *Tre operai dell'azienda tramviaria*, *Tre camionisti de N.U.*, *Un giardiniere*, *Uno spazzino*.
La deuxième page de A porte, outre l'indication des personnages de la version finale P, les indications des parties chantées :
L'uomo che soffre d'insonnia (baritono), *I due innamorati* (Lui : tenore, Lei : soprano), *L'ubriaco* (basso), *Le due passeggiatrici* (Prima : Contralto, Seconda : Soprano*), Gli operai della squadra notturna* (I operaio : tenore, II operaio : basso, III operaio : tenore, IV operaio : basso), *Lo strillone* (tenore), *Il poliziotto* (mimo), Comparse del finale (due beghine, pescatori alla lenza, uomini della nettezza urbana, operai, un giardiniere, un drappello di soldati con tre tamburini, donne con la sporta, bambini che vanno a scuola, ecc.). Soit dix personnages principaux en tout.

Prologo
*La didascalie de *L'uomo che soffre d'insonnia*, qui fait son apparition dans le *Prologo*, porte dans A l'indication suivante entre parenthèses : « con un guanciale sotto il braccio » qui dans P devient > « entra a sipario chiuso ; è in maglietta e con un guanciale sottobraccio ».
A, 4 : « quello » est corrigé en « quel », mais dans P il retrouve sa forme normale « quello ».
A, 7 : « mia moglie » > « la moglie »
A, 8 : « bambini » est corrigé « bimbi » comme dans P.
A, 19-22 : le vers 22 « e [più] lontano uno smarrito fischio di treno » est entouré d'un cercle et une flèche indique qu'il a été déplacé au vers 19 comme dans P.
A, 36 : [« che mi pesa sulle orbite »], il s'agit d'un vers qui a été effacé et qui n'apparaît plus dans P.
A, 49 : à côté du vers, entre crochets, le texte présente une variante caractérisée par un langage ancien, évidemment dans un but ironique : [« oppure : poco lungi da qui »]. La version finale, P, présente la première solution : « di qui poco discosto ».
A, 49-53 : dans la marge de droite de ces vers, une didascalie entre parenthèses a été effacée : « (si chiude il siparietto e si vede la panchina ; poi si richiude) » et n'apparaît pas dans P.

A, 56 : le vers « vorrei dormire [anch'io] » > « vorrei dormire », outre l'effacement de ce dernier mot, présente la variante du verbe en mot apocopé, « dormir », marqué dans le texte avec la voyelle finale entre parenthèses.

*La didascalie de A à la fin du *Prologo* (*Fine del Prologo*) est reprise dans P avec plus de détails :

« (S'apre il siparietto. Giardino pubblico con panchina. [Sulla panchina I DUE INNAMORATI]. La panchina è doppia, con unico schienale, disposta parallelamente al proscenio. [Gli innamorati sono dalla parte verso il proscenio] > (Si alza il velarietto ; la scena rappresenta il giardinetto pubblico in mezzo alla città ; nel giardino una panchina doppia, con unico schienale, disposta parallelamente al proscenio. L'uomo che soffre d'insonnia si porta vicino alla panchina, ne considera con attenzione il lato nascosto al pubblico, lo spolvera, vi posa il cuscino ; si siede lentamente, allunga le gambe adagio adagio, sospira di sollievo, sparisce completamente alla vista del pubblico) ».

Duetto degli innamorati>Prima scena *(degli innamorati)*

A, 17 : « Vivi, e non creder niente », il s'agit d'un vers qui dans P a été éliminé.

A, 42- 45 : Ces vers présentent des mots entourés d'un cercle qui ont été éliminés lors du passage à P : « Così tu m'avveleni ogni preziosa/nostra ora ! / Così mi fai scontare ogni minuto di gioia» > « Così tu m'avveleni ogni ora !/ mi fai scontare ogni minuto/ di gioia »

A, 68-94 : Il s'agit d'une partie qui a été effacée et qui n'apparaît plus dans la version finale, P. Dans le manuscrit, la page est divisée en deux par une ligne. Le texte qui apparaît dans la partie droite est celui de la version finale, P, et il est indiqué par une flèche qui signifie que le texte continue à partir de ce point.

LUI : - Ma sarà l'amore sempre questa smania/senza riposo, che quel che dà divora/ nel suo stesso rovello !

LEI : - Ma sarà l'amore sempre quest'[?]/ calcolo di se stessi che divora/ chi d'amar si pretende !

UOMO (che soffre d'insonnia) : – Ma sarà la vita sempre questo cane/ impazzito che si morde la coda/ e gira su (se) stesso !

LUI : - Io non so …

LEI : - Io non so …

LUI e LEI : - Io so soltanto che quest'assurdo / rincorrerci è la via /per venirci vicino / l'uno all'altra,/ e pian piano/prenderci per [la] mano, / ritrovarci,/ e stringerci, / e sentirci l'uno dell'altra./ È questa tortuosa assurda via/ l'unica che abbiamo, / per ripeterci : t'amo !

Seconda scena *(dell'ubriaco)*

A, 100-106 : ce sont des vers qui sont effacés, certains mots ne sont pas lisibles :

L'UBRIACO : « C'è qualcuno che cerca ombra e rifugio/ alla calura torrida / nel vino viola,/ nei suoi abissi di rubino opaco, / giù pel collo dei fiaschi, / come tuffarsi in una buia cascata. »

A, 134 : au-dessus du vers, il y a un autre vers qui a été effacé : « Va a dormire, filosofo ».

A, 139-146 : ce sont les vers qui font référence à un passsage très connu de l'opéra *Il Trovatore*. Dans la citation du morceau, le mot « la vita » est effacé et au-dessus il y a « i giorni ».

A, 157-167 : C'est une partie qui est entourée d'un cercle et qui, dans la version finale, n'apparaît plus. L'UBRIACO : « Oppure preferisci/ la sbornia militare ?/ Ai tempi di Lamarmora/copertici di gloria…/ … Della marina ce ne freghiamo…/ su pei monti su pei monti a guerreggiar/ Oilalà…/ Oppure preferisci la sbornia estetica ? / Voglio una bionda [Sblupp] »

En marge de la page, sur la partie droite, sont indiquées les variantes : « (o altro *pot-pourri* di musiche militari). (vv. 157-163) « Oppure vuoi la [?] militare ? » (L'UOMO si tappa gli orecchi) Oppure quella erotica ? (L'UOMO alza le mani spaventato) » (vv. 164-167).

*La didascalie de *L'intermezzo (del poliziotto)* n'est pas présente dans A.

Le due passeggiatrici > Terza scena *(delle passeggiatrici)*

A, 223 : « battendo i piedi pieni di geloni » > « battendo i piedi gonfi di geloni »

A, 263 « come siete impotenti » [68] > « come siete incapaci ».

Quarta scena *(degli operai)*

A, 323-324 : Ce sont des vers qui ont été modifiés dans la version finale.

[68] À ce propos une note de Maria Corti explique, en citant une lettre de Calvino du 5.7.1976, que l'écrivain était obligé d'éliminer ce mot, jugé, en ces temps-là, trop scandaleux. *Cf.* Maria Corti, *Un modello per tre testi*, *cit.*, p. 214.

(A) PRIMO OPERAIO : « No, c'è un altro pezzo di rotaia/ da riparare più in là./ Com'è lunga, la notte ! » L'UOMO : « Non finisce mai. » (torna a coricarsi sulla panchina)
> (T) PRIMO OPERAIO : « No, c'è un altro pezzo di rotaia/ da riparare più in là ./ Amico, buona notte ! » L'UOMO : « Direi : buon giorno ! »

Ici nous remarquons que la scène des amants est encore présente dans cette version du livret. Il s'agit de la scène cinq, « Quinta scena (degli amanti) », que nous avons citée comme texte inédit, présente dans la lettre à Elsa de' Giorgi et publiée dans la revue "Autografo". Les éditeurs expliquent que cette scène, dans la version finale, est remplacée par la *Quinta scena (passanti e strillone)*[69]. Nous reproduisons le texte tel qu'il a été publié dans la revue "Autografo".

[II]

Quinta scena (degli amanti)
Lui : (dall'interno) – Com'è breve la notte !/ Com'è crudelmente breve/ agli amanti !
Lei : (dall'interno) – Come presto giunge l'ora/ di sciogliere l'abbraccio / dolce e segreto !
> (Lui e Lei entrano tenendosi allacciati : *Lui* ha una folta barba. *Lei* una evidente parrucca ed un cappello con fiori, a larghissime tese). <
Lui : - Tra risvegli struggenti innanzi l'alba, / e addii strappati quando si è tutt'uno, / i corpi fiduciosi ed insaziati, / i cuori straripanti, / così vivono gli amanti inconfessati/ che devono nascondere l'amore/ come lontan dal sole si rimpiatta/ una morbida lince nella tana…
Lei : - Ma… Non vivo più così… Senza di te…/ Perchè tutti nemici ? / Le ore … I luoghi … La gente
Lui : Forse solo così l'amore / vive ancora, /vive solo per noi, ultimi a amarci/ nell'ombra della notte, contro tutti, / contro quelli che non sanno cosa sia…
Lei e Lui : (si abbracciano) : O cielo di prima dell'alba, /cielo dei nostri addii…
Lui (accomiatandosi e separandosi) : Come ti sento intriso d'un sapore/ dolce d'abbraccio/ che si prolunga in me…
Lei : Come in te vedo il livido colore/ del vuoto intorno/ a ritrovarmi sola…

[69] Trotta, *Due inediti sulla Panchina, di Italo Calvino (una lettera e una scena)*, *cit*., p. 112.

> (Lui e Lei si separano definitivamente ; Lui esce sveltamente da una parte, Lei dall'altra. L'uomo ha ormai terminato di fumare ; non si vede più fumo venire da dietro la panchina)[70]. <

Les éditeurs de la revue "Autografo" ont marqué les didascalies par le signe > < pour indiquer qu'elles ont été rédigées par le musicien et effacées par l'écrivain au motif que son ami Liberovici n'avait pas compris le sens de la scène. Calvino explique à son amie De' Giorgi que la *Quinta scena* est la seule scène autobiographique et que le sens parodique donné par le musicien n'est pas présent [71].

Quinta scena *(passanti e strillone)*

*Première didascalie de la *Quinta scena* : « Musica del prologo " Io non so se si chiama ancora sonno" L'UOMO canta da dietro la panchina senza mostrarsi. Durante il suo canto rumori e comparse della mattina presto. Sveglia nelle case. [Campane d'una chiesa ?] Passano le beghine. Passano pescatori alla lenza in bicicletta. Operai che vanno al lavoro. Spazzini cominciano a spazzare. Tutti, passando, guarderanno con curiosità l'uomo addormentato. » > (*S'odono sveglie nelle case e campane di una chiesa*. Due beghine *attraversano rapidamente la scena. Passano* pescatori alla lenza *in bicicletta ; entrano* uomini della nettezza urbana, *che rimangono in scena a spazzare*. L'uomo che soffre d'insonnia *canta da dietro la panchina, senza mostrarsi. Durante il canto entrano e escono altri passanti mattinieri ; per lo più* operai *che vanno al lavoro. Tutti guardano con curiosità l'uomo che giace semi-addormentato sulla panchina. Entra anche* un giardiniere *che prende a sarchiare e a innnaffiare il giardinetto).*

A, 356 : « mi » est effacé et remplacé par « ti » et, dans tous les autres cas, le pronom personnel complément passe de la première personne à la deuxième.

A, 357 : « [già].

A, 360 : [e sotto le palpebre il sogno ti]

A, 363-364 : [e di questo estremo/riposo ti faccia una colpa]

*Didascalie : « Un giardiniere ha preso a inzuppare il giardinetto e lancia un guizzo sull'uomo che salta in piedi [(sbadiglia, s'alza)] > Il giardiniere lancia uno spruzzo d'acqua sull'uomo, che salta in piedi, estrae di tasca il fazzoletto e cerca di asciugarsi alla meglio. Intanto entra uno strillone coi giornali.

[70] *Ibid.*., p.111-112.
[71] *Ibid*., p. 112.

A, 370-372 : [UOMO : Eccomi in piedi ! Ecco il fresco risveglio che sognavo !/Giorno a noi due !] (Entra uno strillone con i giornali).
A, 374 : [Leggete]
*Suit une didascalie qui a été effacée. Dans un premier temps, cette partie représente le final : [si riempie di gente. Operai in bicicletta, donne che fanno la spesa, bambini che vanno a scuola, soldati con fanfara. Coro generale : « il giorno ha ucciso la notte ») CALA LA TELA]
A, 393-399 : ces vers dans A sont chantés par LO STRILLONE et par le CORO, tandis que dans P, ils sont chantés par le personnage du *strillone.*
A, 400 : [L'UOMO : Giorno : a noi due !] Ce dernier vers a été effacé.
* Didascalie finale : à côté de la didascalie, dans la marge de droite de la page des indications pour les vers que le CORO doit chanter : "Il coro può cantare « Il giorno ha ucciso la notte », oppure il motivo dominante può essere quello dell'insonnia. CALA LA TELA"
En bas de la page dans les deux marges, figure une proposition pour le refrain final du CORO qui n'est pas présente dans P. Dans la marge de gauche : « Noi non caliam più palpebre/sul mondo affaticato !/insiem la luna e il sole/seguono il via-vai/del nostro eterno correre./Noi non dormiamo mai ! » Dans la marge de droite le même texte, évidemment une première tentative de l'auteur, avec des parties effacées : « Noi non [dormiamo mai] [ci fermiamo]/[la città ha catturato il sole,] [e lo brucia notte e giorno,]/ [Noi non dormiamo mai !]/Non caliam più le palpebre/sul mondo affaticato !/[la luna e il sole corrono /insiem le nostre strade !] Insiem la luna e il sole/segnano il via vai/del nostro eterno correre./Noi non dormiamo mai !

L'analyse du manuscrit montre que, à ce stade du travail, l'écrivain avait déjà une idée précise de son livret. En effet, si l'on excepte la scène des amants, celle-ci entièrement éliminée, les corrections apportées dans le manuscrit se limitent à l'élimination de quelques mots ou de quelques vers qui ne changent pas le sens général du texte et sa structure. Cela explique aussi le rôle important joué par Calvino dans l'élaboration du livret et elle montre que la collaboration avec le musicien Liberovici n'avait pas donnée lieu à des divergences comme il arrivera, par exemple, avec Luciano Berio, comme on le verra au moment donné.

Lo spaventapasseri, un ballet en un acte de Italo Calvino et Sergio Liberovici

Le titre de ce ballet, texte de Calvino et musique de Sergio Liberovici, est *Lo spaventapasseri e il poeta*. Le texte n'a jamais été publié et les éditeurs expliquent que la date de composition doit être située, probablement, vers le début de 1955, mais le manuscrit comme le texte dactylographié ont été trouvés dans la fiche "Testi cinema, teatro, radio" à côté d'autres documents de la fin des années cinquante [72].

Dans les archives de Sergio Liberovici, nous avons trouvé une version de ce texte pour ballet qui a pour titre *Lo spaventapasseri. Balletto in un atto di Sergio Liberovici da una idea di Italo Calvino* et la date mentionnée, 1956. Il s'agit d'une version un peu différente de celle qui a été publiée aux éditions "I Meridiani" dont le texte peut être lu comme un récit. En effet, la lecture et l'analyse des deux textes fait supposer que la version que nous avons trouvée du ballet, *Lo spaventapasseri*, représente une version précédente, encore sous forme de schéma. Nous avons analysé les deux versions afin de mettre en évidence les analogies et les différences entre les textes et de voir aussi comment un texte est engendré à partir d'une idée initiale puis évolue jusqu'à parvenir à une forme donnée comme achevée.

Le premier texte, dactylographié, présente cinq personnages qui tournent autour de l'épouvantail :
Un uomo in frac (un homme en frac)
Un eremita (un ermite)
Un miliardario (un milliardaire)
Un pirata (un pirate)
Un generale (un général)

[72] *Cf.* "Note e notizie sui testi", *RR*, III, p. 1285.

Et, enfin, trois petits faunes (interprétés par des femmes)

Le texte porte quelques corrections, par exemple le mot « contadini » qui est effacé et la phrase devient alors : « Corpo di ballo di contadine ». Le même genre de correction apparaît pour la phrase « Corpo di ballo di pirati e piratesse », dont le mot « pirati » est effacé. Il s'agit donc de quelques précisions sur l'attribution des rôles des danseurs, avec une préférence pour un corps de ballets composé uniquement de femmes.

Le texte de *Lo spaventapasseri* est très simple : au centre de la scène apparaît un épouvantail qui porte un chapeau de paille effrangé et une chemise de paysan. La présence de l'épouvantail joue le rôle de déclencheur d'une série de déguisements : chaque personnage qui apparaît sur la scène, à tour de rôle, se sent emporté par le désir d'être comme l'épouvantail qui change d'apparence selon les vêtements qu'il porte. L'échange de vêtements comporte évidemment un échange d'identité entre les différents personnages et l'épouvantail déguisé. Le premier est l'homme en frac, qui échange son frac et son haut-de-forme avec le chapeau et la chemise de l'épouvantail et qui part avec l'impression d'une félicité rustique. Puis arrive l'ermite qui, en voyant l'épouvantail déguisé en homme riche, rêve d'une vie de mondanité et qui échange son froc (saio) avec le frac et le haut-de-forme de l'épouvantail. Viennent ensuite le millionnaire, le pirate et le général et chacun part avec l'impression d'une vie meilleure. Pour clore le défilé des personnages, les faunes arrivent (trois femmes) et s'amusent à voir l'épouvantail déguisé en général. Ils prennent chacun un vêtement laissé par le général sur l'épouvantail et ils commencent à jouer aux soldats.

Sur la scène, chaque danseur interprète le personnage que son vêtement représente par un ballet (*la danse du viveur*, *de l'ermite*, *du millionnaire*, *du pirate*, *du général* et *des faunes*), tandis que le corps de ballet représente le rêve que chaque personnage imagine à la vue de l'épouvantail déguisé (*la danse rustique* pour l'homme en frac, *la danse des tentations* pour l'ermite, *la danse de la pénitence* pour le millionnaire, *la danse du grand festin* pour le pirate, *la danse du pirate* pour le général). Après le ballet des faunes, les personnages entrent l'un après l'autre, en ordre inverse. Ils apparaissent différents, avec un sentiment évident d'insatisfaction liée à la nouvelle expérience de vie que leur nouvelle

identité leur a donnée et ils essaient de reprendre leurs vêtements. La recherche des vêtements devient alors *la danse des échanges*. Le ballet se termine avec les personnages habillés d'une façon différente et disparate. Chaque personnage sort d'un côté et les faunes de l'autre. Après *la danse finale de la suffisance et de la dignité*, il ne reste sur la scène que l'épouvantail seul et nu.

Il s'agit là d'un schéma assez fréquent dans les textes destinés au spectacle datant de ces années, comme *Dove vola l'avvoltoio* ?, *Allez-hop* et *Sul verde fiume Po*. Dans tous les cas, nous avons retrouvé la présence d'un élément-clé qui déclenche une série de réactions chez les personnages : le vautour, la puce, le fleuve et l'épouvantail. L'élément-clé n'agit pas de la même façon dans tous les textes. En effet, le vautour et la puce sont des présences actives (ils bougent vers les personnages), tandis que l'épouvantail et le fleuve agissent indirectement (ce sont les personnages qui sont attirés par leur présence).

À l'analyse, le texte de *Lo spaventapasseri e il poeta* apparaît plus complexe et plus élaboré ; il est aussi plus détaillé au niveau des indications de scène et de costumes. Par exemple au début du ballet, quand l'homme en frac décide d'échanger ses vêtements avec l'épouvantail, le texte donne des indications entre parenthèses sur l'habillement et le maquillage qu'il doit avoir :

> (egli come gli altri personaggi che seguiranno veste la calzamaglia ed è caratterizzato solo da una giubba e da un copricapo facilmente cambiabili e da una truccatura fissa)[73]

Le maquillage fixe donc les personnages comme un masque mais les vêtements demeurent faciles à échanger. Les objets utilisés pour les scènes sont aussi beaucoup plus caractéristiques que ceux qui sont indiqués dans l'autre version. Il y a sept personnages (à ce propos Varese à montré que la comptine *Sul verde fiume Po* présente le même nombre de personnages [74]) et à l'exception de l'homme en frac, ils sont tous différents :
La ragazza romantica (la jeune fille romantique)

[73] CALVINO (Italo), *Lo spaventapasseri e il poeta*, *RR*, III, p. 684. « (lui, comme les autres personnages qui suivront porte un collant et il est caractérisé seulement par une veste et par un chapeau facilement échangeables et par un maquillage fixe) ». [Nous traduisons]
[74] "Note e notizie sui testi", *RR*, III, *cit.*, p. 1285. Le nombre de sept personnages, présents dans le ballet et dans la chanson de *Cantafavole*, rappelle le schéma typique de certaines comptines et récits enfantins, c'est du moins ce que nous pouvons supposer.

Un uomo in frac (un homme en frac)
Un brigante (un brigand)
Un ufficiale dei gendarmi (un officier de gendarmerie)
Un ciclista (un cycliste)
Un poeta (un poète)

La présence du poète, d'un Pierrot et de la jeune fille romantique complique le système des déguisements. Au centre de la scène nous trouvons le même épouvantail. L'action se passe à des moments différents de la journée : la nuit, le matin, le jour et la nuit. La jeune fille romantique se sent attirée par l'homme de paille habillé en homme en frac (le personnage de l'homme en frac a, en effet, échangé ses propres vêtements avec ceux de l'épouvantail). L'homme en frac se présente à la jeune fille romantique habillé en paysan et lui fait des avances, mais elle le repousse. Les autres personnages suivent et chacun à tour de rôle répète les mêmes actions : la jeune fille romantique fait la cour à l'épouvantail, les personnages échangent leurs vêtements avec l'épouvantail pour séduire la jeune fille, mais l'épouvantail déguisé est plus beau que les hommes en chair et en os et la jeune fille romantique les repousse à chaque fois. Après le défilé des personnages et leurs échanges de vêtements, le poète fait son apparition. Dans ce cas aussi le poète et la jeune fille romantique répètent une série d'actions. Le poète, comme les autres personnages, veut séduire la jeune fille romantique. C'est lui qui la séduit parce qu'elle est fascinée par la capacité qu'a le poète de représenter par le pouvoir de la communication le type d'homme idéal. Finalement chaque personnage reprend son rôle après avoir récupéré ses vêtements. Le grand final vise à signifier que *tutto il mondo è del poeta*. Le poète sort de scène avec la jeune fille romantique.

Un autre aspect de ces textes pour ballet, où la mimique est très importante, est l'utilisation d'objets et de vêtements qui ont pour fonction de signifier le rôle des divers personnages sur la scène. La combinaison d'objets avec les expressions gestuelles du corps et mimiques du visage des danseurs représente une anticipation des textes de la fin des années soixante, comme *Le città invisibili* et *Il castello dei destini incrociati*, dans lesquels l'enquête de Calvino se déplace sur la littérature comme système de signes, comme machine littéraire. Cela peut signifier – c'est du moins l'explication que nous proposons –

que l'expérience extralittéraire, dans ce cas l'expérience avec le musicien Liberovici, joue un rôle important dans l'évolution de la poétique de l'auteur et de sa création littéraire. Dans le cas des textes destinés au spectacle, la mimique revient encore : par exemple, dans *Allez-hop* que Calvino a écrit pour le musicien Luciano Berio, en 1959, *Il teatro dei ventagli* avec le poète et peintre Toti Scialoja en 1977-1978, *Zaide* en collaboration avec le musicien Pollock, représenté en 1981. Ce sont tous des exemples de textes dans lesquels l'auteur renonce évidemment à faire parler les personnages, sauf dans le cas des deux chansons d'*Allez-hop* dans lesquelles la voix de Cathy Berberian chante les textes de Calvino et dans le cas aussi du personnage du narrateur dans l'opéra de *Zaide*. L'intérêt de l'écrivain pour ce genre d'expérience vient aussi de la possibilité d'installer un large espace de liberté d'interprétation chez le spectateur qui assiste au spectacle, quand les personnages sans voix, danseurs ou acteurs, communiquent par le mouvement du corps, les expressions du visage et l'utilisation d'objets, même s'il ne faut pas oublier le rôle important de la musique.

Cette expérience, que nous avons définie extralittéraire, peut ainsi avoir eu une place importante dans la réflexion poétique de l'écrivain, surtout dans les années qui suivent (nous faisons référence aux années soixante et soixante-dix). Calvino, pour une série de raisons que nous avons tenté de mettre en évidence, change de perspective dans la représentation du monde et, à la place de l'intérêt pour le paysage (celui de la campagne et celui de la ville) avec ses bruits et couleurs, se tourne vers le jeu des signes et pas seulement vers le jeu verbal typique du langage littéraire : les personnages cessent de parler et communiquent avec les objets (Marco Polo dans *Le città invisibili*), ou avec les tarots (dans *Il castello dei destini incrociati*). L'attention de l'écrivain passe de la réalité extérieure (avec son espace extérieur) à l'opération même de l'écriture dont l'espace est celui du bureau où s'opère l'acte d'écriture (espace intérieur) et de la page sur laquelle sont imprimés les signes verbaux. Mais quand la réalité extérieure ne semble plus donner de contenus valables pour celui qui s'occupe de littérature (une littérature de haute qualité), quand l'excès d'information que les médias transmettent crée une certaine confusion, les personnages de ces livres de Calvino ressemblent désormais de moins en moins à de véritables personnages et deviennent des acteurs de pantomimes comme Marco Polo ou les figures des chevaliers et des dames des tarots. S'il ne faut pas oublier que le contenu de *Lo*

spaventapassari e il poeta est encore celui des années de la première phase (l'attention pour la nature, pour les rôles sociaux, pour le déguisement et cela du point de vue pédagogique typique de l'écrivain engagé), l'adhésion ultérieure au groupe turinois de *Cantacronache*, grâce à Liberovici, représente pour Calvino, comme nous l'avons vu, l'occasion d'expérimenter de nouvelles solutions formelles avec des camarades engagés, comme lui, au niveau politico-culturel.

Chapitre III

La collaboration avec le « Maestro » Luciano Berio et le texte de Calvino pour la *Zaide* d'Adam Pollock

Calvino a réalisé pour le « maestro » Luciano Berio (1925-2003) une série de textes musicaux et précisément : *Allez-hop* (1959), *La Vera Storia* (1977-82), *Duo* (travail radiophonique de 1982), *Un re in ascolto* (1977-1984). La possibilité de travailler avec un musicien de la dimension de Berio, un des plus grands compositeurs de l'époque et jouissant d'une renommée internationale, a représenté pour Calvino une opportunité importante pour s'introduire dans le monde du spectacle et plus précisément dans celui du théâtre musical. La complexité de l'œuvre de Luciano Berio qui a été un musicien d'avant-garde, polyédrique, attentif aux problématiques contemporaines et aux différents langages détermine une certaine difficulté de la part de la critique à définir son travail.

L'expérience "musicale" précédente de Calvino, avec Liberovici et le groupe de C*antacronache*, a certes été importante mais il s'agissait toujours de pièces de théâtre musicales assez traditionnelles et musicalement faciles. Avec Berio, Calvino reprend et continue le travail de « librettista » commencé avec Sergio Liberovici, mais la collaboration avec le musicien ligure a exigé de la part de l'écrivain un effort bien plus important pour élaborer des textes musicaux qui, dans certains cas, sont parvenus à des résultats excellents, comme – nous le croyons – les airs de Prospero de *Un re in ascolto*. En même temps, la diversité des rôles (ceux du librettiste et du musicien) ainsi que la difficulté de Calvino à comprendre la musique sont à l'origine des différends qui ont surgi entre les deux amis, surtout pour l'action musicale *Un re in ascolto*, sur laquelle nous reviendrons dans le dernier chapitre de notre thèse. La notion même d'opéra ou de librettiste était étrangère au musicien et à ce propos Berio ne cessait, chaque fois qu'il en avait l'occasion, de définir son travail et son œuvre. Aussi, pour comprendre ces textes musicaux, il est nécessaire de définir la notion de théâtre musical surtout par rapport à celle d'opéra traditionnel. À ce propos, les déclarations que Berio lui-même a faites en différentes occasions se sont révélées d'une grande utilité.

A) La définition par Luciano Berio de son « théâtre musical »

Est-il encore possible d'aller à l'opéra au XXe siècle ? C'est une question à laquelle les musiciens et les critiques modernes ont essayé de répondre. Luciano Berio a produit un bon nombre de déclarations et d'écrits sur ce sujet. La possibilité de rencontrer le musicien, d'abord à Paris, à l'occasion de la conférence sur *Calvino librettista e scrittore in versi* [1], et ensuite, à Rome, lors notre interview [2], nous a permis de faire le point sur ce qu'il entendait par « théâtre musical ».

Pour une définition du théâtre musical – Berio parle plus précisément d'« action musicale » –, il faut commencer par la notion d'opéra lyrique. À l'occasion de sa conférence à Paris, Berio a expliqué que l'opéra vise à respecter certains codes pour permettre la compréhension de l' action. Dans l'opéra, l'histoire est racontée d'une façon aristotélicienne, c'est-à-dire qu'elle a comme fin la « catharsis », la purification de l'âme du spectateur. Dans le théâtre musical, tout cela n'est pas nécessaire ; ce que l'on voit sur la scène, ce sont des choses directes par la musique. Il n'y a pas de déterminisme [3]. Ainsi dans l'interview avec Umberto Eco :

> Io non credo alla fabbricazione, oggi, di opere liriche, di storie da raccontare cantando. Io non ne ho mai scritte né mi risulta che negli ultimi trent'anni, nell'ambito di quella definizione (ch'è poi anche un modo di dire) sia stato concepito nulla di sensato. Ma non è certamente un problema di definizioni e di modi di dire. Fra un'azione musicale e un'opera lirica ci sono delle differenze sostanziali. L'opera lirica è sorretta da un tipo di narratività

[1] BERIO (Luciano) et FABBRI (Paolo), *Calvino librettista e scrittore in versi*, "Istituto Italiano di Cultura", Paris, 23.2.1999.
[2] L. Minato, *Intervista a Luciano Berio*, Accademia di Santa Cecilia, Rome, 2001.
[3] BERIO-FABBRI, *Calvino librettista e scrittore in versi*, *cit.*

> "aristotelica", che tende a essere prioritaria sullo sviluppo musicale. In un'azione musicale è invece il processo musicale che tiene il timone della "storia".[4]

Luciano Berio a construit ses œuvres, qu'il appelle – nous le rappelons – "azioni musicali", sur une polyphonie de couches textuelles et musicales. Le texte de la première œuvre, *Opera* (1969-1970), renvoie à trois niveaux de la narration : le texte de l'*Orphée* de Striggio, une allégorie du naufrage du *Titanic*, tandis que le troisième se déroule dans un service hospitalier de malades en phase terminale. Le thème central est représenté par la réflexion sur la mort, auquel renvoient les trois épisodes. À cette œuvre fait suite *Passaggio* (1963-1965) dont les différents morceaux textuels renvoient à la condition de la femme en rapport avec les conventions de la société – "Lei" désigne la seule protagoniste qui doit se confronter aux deux chœurs, l'un placé dans l'orchestre et l'autre dans la salle . Nous retrouverons ce même principe "polyphonique" – fondé sur le rapport entre musique, texte et geste – dans toutes les œuvres de Berio. Mais, pour le musicien, scène, musique et texte sont des entités séparées et leur rapport est instable.

> D'après le « Maestro », il n'y a pas de hiérarchie établie préalablement entre éléments visuels et musique, mais il faut l'établir à chaque fois : c'est cela qui caractérise le théâtre musical.

Certes, c'est la musique qui joue le rôle le plus important comme l'explique le musicien à propos d' *Outis*, une œuvre plus récente (1997) :

> non si può parlare proprio di intreccio e neppure di storia narrabile.[5]

Le musicien a expliqué que la définition d'opéra donnée par le comédien Bertolt Brecht est une anticipation de la définition du théâtre musical. Le rapport entre scène et

---

[4] *Intervista di Umberto Eco a Luciano Berio*, AA.VV., *Berio*, a c. di Enzo Restagno, p. 54-55. « Je ne crois pas que l'on puisse composer aujourd'hui des opéras lyriques – des histoires que l'on raconte en chantant. Je n'en ai jamais écrit, et je ne pense pas que, durant les trente dernières années, rien de sensé ait jamais été conçu dans le cadre de cette définition (c'est de toute façon seulement une façon de s'exprimer). Mais ce n'est certainement pas seulement une question de définitions et d'expressions. Il existe d'importantes différences de nature entre une "action musicale" et un opéra. L'opéra repose sur une narration de type "aristotélicien" qui tend à devenir prioritaire par rapport au développement musical. Par contre, dans "l'action musicale", c'est le processus musical qui commande le "récit".». *Cf.*, *Un re in ascolto*, Action musicale en deux parties, Livret d'Italo Calvino et Luciano Berio, Musique de Luciano Berio, Paris, publication de l'Opéra de Paris Bastille, saison 1989-1990, p. 46.

[5] *Ibid.*, p. 260. « On ne peut pas vraiment parler d'intrigue ni d'histoire que l'on puisse raconter ». Les citations de Berio sans références bibliographiques sont tirées des textes de présentation des œuvres dans les programmes de salle.

public est différent – explique Berio –, on ne regarde pas la scène selon un point de vue unique dirigé vers un objet artistique unique, comme si on était devant une peinture. Il y a une « polyphonie » d'événements – notion chère à Bakhtine –, que la musique peut aider à comprendre : on peut regarder la scène de différents points de vue [6] et, avec la polyphonie, la musique peut aider à développer, à rendre compréhensible l'ensemble représenté. Cette idée d'autonomie entre texte et musique détermine le choix de Berio de rechercher des collaborateurs qui ne sont pas – comme par exemple Sanguineti, Eco et Calvino – de véritables « librettisti ». Or si les deux premiers amis du musicien étaient en condition de participer à l'expérience musicale, Calvino au contraire n'éprouvait pas d'intérêt pour la musique sauf, ainsi que l'explique Berio, quand il y avait des mots à comprendre [7]. Et, cependant, la non-musicalité de Calvino a été très utile dans le travail de Berio qui avoue avoir une aversion particulière pour les textes "musicaux" [8].

> Mi attraggono invece i testi che vengono da lontano, da regioni non musicali, e che diventano musica attraverso un lungo e complesso percorso : un pò come quando un'esperienza empirica approda su una spiaggia scientifica.[9]

L'intérêt de Berio pour le théâtre et la réalisation de pièces théâtrales comme *La vera storia* et *Un re in ascolto* dont le spectateur peut saisir l'intrigue ont néanmoins suggéré à certains critiques une proximité avec l'opéra traditionnel [10]. En réalité le musicien a expliqué, dans ses travaux sur le théâtre musical, qu'il est intéressé par le travail sur différents plans ou niveaux en même temps. Son idéal de théâtre, d'évidente inspiration mallarméenne, est ainsi expliqué par le musicien lui-même :

---

[6] BERIO (Luciano), *Calvino librettista e scrittore in versi*, *cit.*
[7] BERIO (Luciano), *La musicalità di Calvino*, *Atti del Convegno*, Sanremo, 28.11.86.
[8] *Ibid*.
[9] *Ibid.* « Ce qui m'attire ce sont les textes qui viennent de loin, de régions qui ne sont pas musicales et qui deviennent musique à travers un chemin long et compliqué : un peu comme quand une expérience empirique parvient à un espace scientifique. ». [Nous traduisons]
[10] Voir par exemple l'observation de Umberto Eco dans l'interview à Berio*, Intervista di Umberto Eco a Luciano* Berio, *cit*., p. 53-56.

> Vuoi che ti dica qual è il mio ideale di teatro ? Ebbene, è quello di prendere due comportamenti semplici e banali, come camminare sotto la pioggia e scrivere a macchina, e metterli in scena in modo tale che si trasformino e producano per morfogenesi un terzo comportamento, che non sappiamo bene cosa sarà perchè non l'abbiamo mai visto prima e perchè non è la combinazione elementare dei due comportamenti banali.[11]

C'est dans l'œuvre *Un re in ascolto* (1984) [12] que la problématique concernant le théâtre musical et son avenir est mise au centre de la pièce et que les aspects relatifs au méta-théâtre deviennent la matière même de la pièce. Il ne s'agit plus seulement de citations ou de références à d'autres opéras comme dans *La vera storia*. Comme d'autres musiciens du début du siècle, comme Schönberg, Berg, Busoni, Cage et plus tard Zimmermann, Berio propose ainsi une œuvre sur le thème de l'œuvre [13]. Dans ce travail sur différents plans, l'opéra ne peut pas être ignoré car, selon Berio, il fait partie de notre passé et est encore vivant dans la culture européenne. C'est la raison pour laquelle le « Maestro » ne cesse de dialoguer avec le mélodrame, surtout le mélodrame italien du XIXe siècle.

---

[11] *Cf.*, A.A. VV., *Berio*, *cit.*, p. 23. « Tu veux que je te dise quel est mon modèle idéal de théâtre ? Eh bien, c'est celui qui consiste à prendre deux comportements simples et banals, comme marcher sous la pluie et taper à la machine, et à les mettre en scène de sorte qu'ils se transforment et qu'ils produisent par morphogenèse un troisième comportement, dont nous ne savons pas exactement ce qu'il sera parce que nous ne l'avons jamais vu auparavant et parce que ce n'est pas le résultat de la combinaison élémentaire des deux comportements banals. » [Nous traduisons]

[12] Il est intéressant de remarquer que, la même année, le musicien Luigi Nono réalise *Prometeo*, *tragedia dell'ascolto*, qui, à partir d'extraits de divers écrivains rassemblés pas Massimo Cacciari dans le livret, oscillant entre parole et chant, fragmente la perception musicale pour interroger le monde.

[13] *Cf.* CD *Un re in ascolto*, Wiener Philharmoniker Lorin Maazel.

B) *Allez-hop*, un récit mimique de Calvino et de Luciano Berio

En 1959, le 23 septembre, au cours du XXIIe "Festival International de Musique Contemporaine" au théâtre de "La Fenice" de Venise, Berio met en scène *Allez-hop*, réalisé avec la collaboration de Calvino. Pour la réalisation d'*Allez-hop*, Berio utilise des pièces déjà composées depuis 1952-1953, comme le rappelle Calvino dans une interview de 1978 :

> […] J'ai commencé à travailler avec Berio en 1959 : il m'a demandé d'écrire le scénario pour un ballet (il était invité au Festival de la Biennale de Venise avec un ballet). Il avait déjà écrit trois pièces de musique. C'était trois morceaux très caractérisés. Je me souviens qu'une de ces pièces c'était une guerre, une bataille, donc une musique de signification. […][14]

Parmi les pièces musicales composées par Berio, qui datent de 1952-53, figurent certains morceaux de *Mimusique n. 2*, une action musicale en trois parties de Roberto Leydi. C'est donc à partir de ces morceaux de musique que Calvino invente l'histoire d'*Allez-hop* :

> racconto mimico che andò via via realizzandosi, in stretta collaborazione col musicista, il quale rielaborò interamente la partitura, lasciata in sospeso come per un presentimento, [e] scrisse nuovi pezzi, giungendo infine all'attuale struttura.[15]

La musique dans *Allez-hop* est conçue comme une parodie des procédures musicales sérielles des années cinquante (Berio, Paris, 1999). *Allez-hop* est organisé en six pièces orchestrales (*Notturno*, *Rhumba-rumble*, *Scat Rag*, *La grande guerra*, *Refrain*, *Finale*) et

---

[14] STOIANOVA (Ivanka), *Luciano Berio» (Chemins en musique)*, *La revue musicale*, Paris, Éditions Richard-Masse, 1985, numéro triple, 375/376/377, p. 220. L'interview de Calvino est reproduite selon sa version originale dans le livre cité de Stoianova. La citation n'a pas donc été corrigée car c'est, évidemment, le contenu qui est intéressant et non la forme.

[15] *Ibid.* « un récit mimique qui fut réalisé au fur et à mesure, en étroite collaboration avec le musicien, qui réélabora complètement la partition laissée en suspens comme par un pressentiment, [et] qui écrivit de nouveaux morceaux pour parvenir finalement à la structure actuelle » [Nous traduisons]

deux chansons scéniques, l'une décadente, l'autre néo-réaliste – « due canzoni sceniche» : « una "decadente" (*Ora mi alzo*, scena I) e una "neorealista" (*Autostrada*, scena VI) » –, dont les textes ont été écrits par Calvino [16]. Le musicien rappelle ainsi la composition d'*Allez-hop* :

> *Allez-hop* a été créé à Venise en 1959 avec la mise en scène de Jacques Lecoq. Il y avait Cathy Berberian qui chantait deux chansons dont j'avais écrit le texte. C'étaient des vraies chansons sentimentales, et j'aime aussi beaucoup Luciano pour son amour de la musique populaire, pour sa capacité de faire dans la musique d'avant-garde des choses d'un autre niveau musical.[17]

À l'occasion de la conférence sur *Calvino librettista* [18], Berio a expliqué encore une fois qu'il avait été poussé par Calvino à composer ces chansons, étant donné qu'à cette époque l'écrivain était très intéressé par ce genre musical [19]. Il est important de souligner que l'intérêt éprouvé par Calvino dans son travail avec le musicien venait des contraintes que la musique lui imposait [20]. L'écrivain insiste sur cet aspect dans une interview avec Ivanka Stoianova :

> […] Ce qui m'intéresse beaucoup dans le travail avec Berio c'est que lui, il a toujours des idées très précises, il sait tout ce qu'il veut jusqu'au moindre détail. Pour l'opéra sur lequel on travaille actuellement [il fait référence à *La Vera Storia*] il sait tout ce qui arrive, tout le côté proprement musical, ainsi que tout ce qui se passe sur la scène. Et il me demande d'écrire les mots. Je dois dire que je n'ai pas la moindre liberté. Eh bien, si l'on n'a pas de liberté du tout, on travaille très bien. Parce que la liberté dérange parfois, on ne sait pas quoi en faire […][21]

L'écrivain revient encore sur les possibilités qu'offre le travail sur commande :

> Être parolier – ça m'amuse beaucoup. J'aime beaucoup travailler sur commande. Et c'est parce que je pense que quand tout est prescrit et qu'on a beaucoup de contraintes, il reste tout de même une grande liberté dans le cadre même de ces contraintes. C'est là que commence la liberté […][22]

---

[16] *Cf.* Luciano Berio, par Ivanka Stoianova, *cit.*
[17] *Cf.* Calvino (Italo) par Ivanka Stoianova, *cit*.
[18] À l'occasion de la conférence qui a eu lieu à l'"Istituto di Cultura Italiana", Berio a fait écouter plusieurs pièces musicales, dont « les chansons scéniques » d'*Allez-hop*.
[19] *Ibid.*
[20] BERIO (Luciano), *Calvino librettista e scrittore in versi, cit*.
[21] In STOIANOVA (Ivanka), *cit*., p. 304.
[22] *Ibid.*

L'intérêt qu'éprouve Calvino à travailler sur les contraintes ou sur commande commence donc avant l'expérience à Paris de l'*Oulipo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) qui se situe vers la fin des années soixante et dont les œuvres de cette époque témoignent avec évidence, comme par exemple *Il castello dei destini incrociati* et *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, pour ne citer que les plus importantes. Être parolier – comme il se définit lui-même – est donc une possibilité qu'a l'écrivain de pouvoir écrire et inventer de nouveaux textes. Calvino se révèle encore une fois un écrivain disponible à des formes différentes d'expérimentation jusqu'à plier son travail d'invention et d'écriture aux exigences du musicien. La raison de ce choix dépend du fait, comme il le dit lui-même, que même dans ce genre de travail, dans lequel c'est la musique qui engendre l'écriture et où le rôle de l'écrivain est de fournir les mots au musicien, il reste tout de même à inventer une marge de liberté.

Luciano Berio déclare que la présence de Calvino pour la réalisation d'*Allez-hop* a été très importante, même s'il n'a pas pris part aux décisions concernant la mise en scène. À ce propos le musicien évoque l'émotion avec laquelle Calvino participait à chaque première représentation des pièces auxquelles il avait collaboré, mais il rappelle aussi que Calvino éprouvait un certain malaise comme s'il ne se reconnaissait pas dans le résultat final. À l'occasion de la représentation d'*Allez-hop* au théâtre de "La Scala", Calvino était ainsi agacé par la présence d'un « cappello » d'introduction, dans lequel on faisait de l'ironie sur la religion, ce qui n'existait pas dans son texte [23].

Calvino et Berio poursuivent dans leur travail une "recherche commune", mais les "préliminaires" et les "directions" sont différentes. C'est la raison de leurs relations difficiles, car la position du musicien prime – comme l'explique Berio – sur celle de l'écrivain. D'ailleurs, Berio insiste sur le fait que Calvino ne connaissait pas la musique :

> Italo era intimidito dalla musica. Non era molto musicale, andava raramente ai concerti, era stonato e la musica suscitava in lui un po' d'interesse solo quando c'erano parole da capire.[24]

[23] MINATO (Luana), *Intervista con Luciano Berio*, *cit.*
[24] BERIO (Luciano), « La musicalità di Italo Calvino », *Il Verri*, 5-6 , 1988, p. 9-11. « La musique intimidait Italo. Il n'était pas très musicien, il allait rarement au concert, il chantait faux et la musique ne l'intéressait, peu d'ailleurs, que quand il y avait des mots à comprendre. ». [Nous traduisons]

C'est pourquoi, selon Berio, Calvino aime le "canzoni" (les chansons) :

> A Italo, dicevo, piacevano le canzoni : gli piacevano perché nelle canzoni si capiscono tutte le parole (al contrario di quanto può avvenire nella musica di Palestrina, Beethoven, Webern, Strawinsky) e la musica di una canzone sostiene e rinforza, con mezzi assai semplici, quello che le parole, anch'esse necessariamente semplici, dicono già in maniera esplicita.[25]

C'est une déclaration importante car elle souligne la distance entre un musicien d'avant-garde, qui considère le texte en fonction de la musique et un écrivain éclectique, pour lequel ce qui est important c'est le message du texte.

Dix ans après, en 1968, Calvino et Berio reprennent l'action mimique d'*Allez-hop* pour une nouvelle mise en scène de Mario Missiroli. *Allez-hop 1968* sera représenté d'abord au "Théâtre Municipal" de Bologne (8 février 1968) puis à "l'Opéra" de Rome (27 mars 1968). Le texte scénique présente quelques variations par rapport à la première version. Missiroli voulait un texte dans lequel la charge anarchique et ludique présente dans la version de 1959 soit moins forte [26]. D'ailleurs, d'après Missiroli, la fonction de la puce d'*Allez-hop 1958*, qui devait susciter chez les personnages une sorte de "prurito ideologico" (prurit idéologique), n'était pas assez nette et il suggère de rendre le message du texte plus clair.

En ce qui concerne les chansons scéniques *Ora mi alzo* et *Autostrada*, dans cette nouvelle version d'*Allez-hop*, elles ont été regroupées en un seul texte et placées au début du spectacle avant le numéro du dompteur de puces. Enfin, pour rendre le message encore plus explicite, l'action musicale a été enrichie d'une nouvelle chanson appelée *Canzone didascalica*.

---

[25] *Ibid*. « Je disais qu'Italo aimait les chansons : il les aimait parce que dans les chansons on comprend toutes les paroles (contrairement à ce qui peut se passer dans la musique de Palestrina, Beethoven, Webern, Stravinsky) et que la musique d'une chanson renforce et soutient, avec des moyens très simples ce que les paroles, elles aussi nécessairement simples, disent déjà de façon explicite.» [Nous traduisons]

[26] *Note e notizie sui testi, RR,* III, p. 1284.

Les scénarios d'*Allez-hop*, en 1958 et en 1968

Allez-hop (1958) est divisé en six scènes qui correspondent aux six pièces pour orchestre. Scène I, *Notturno*, le public d'un night-club s'ennuie devant le spectacle d'un numéro de *strip-tease* et celui d'un dompteur de puces. Scène II, *Rumba-ramble*, une puce s'échappe et le public commence à s'agiter. Scène III, *Scat-rag*, un monsieur qui a l'air important sort, la puce est sur lui. Scène IV, *La grande guerra*, l'homme important semble devenu fou, il distribue de l'argent partout, il est arrêté par le chef de la police. La puce va sur le chef de la police qui participe à une cérémonie officielle avec des autorités importantes. La puce saute de l'un à l'autre jusqu'à provoquer la grande guerre. Le dompteur de puces, désespéré à cause des désastres, fait sauter la puce sur les femmes qui provoquent la révolution. La paix est reconquise. Scène V, *Refrain*, c'est l'après-guerre, le dompteur retrouve la puce et il la récupère, mais autour de la puce il y a une nichée de petites puces. Le monde a retrouvé son allure triste et ennuyée. Dans la Scène VI, *Finale*, le dompteur de puces prend une décision importante, il ouvre la cage des puces et il fait sauter les puces dans toutes les directions. Les gens s'agitent de nouveau et le dompteur part satisfait.

Cette représentation de l'apathie de la société revient dans *Allez-hop 1968*. Dans cette version, la télévision, qui fait désormais partie de la vie courante de la société moderne, fait son apparition. Au centre de la scène on a reproduit un studio de télévision qui filme le numéro de variétés du dompteur de puces. La puce qui s'échappe est filmée et la télévision reproduit cette image de la puce sur tous les écrans. Tous les spectateurs ont l'impression d'avoir été piqués par la puce et commencent à s'agiter. Seuls les hommes de pouvoir restent à l'écart de ce phénomène, mais ils reprennent aussitôt le contrôle de la situation et prétendent la restitution de toutes les puces. Le dompteur se rend compte qu'il manque une puce. Cette fois la puce a sauté sur un des chefs qui détiennent le pouvoir.

Pendant une cérémonie officielle, la puce saute de l'un à l'autre de ces personnages importants et suscite une réaction d'agressivité, c'est-à-dire que la puce libère Thanatos.

C'est la guerre. Le dompteur est découragé, il croit qu'il n'arrivera jamais à récupérer les puces qui font partie désormais du mécanisme absurde du monde. Mais le dompteur, au milieu du désert, en suivant les sauts invisibles des puces, comprend que les puces en elles-mêmes, indépendamment de la réaction qu'elles suscitent dans le genre humain, sont un spectacle imprévisible de liberté et de grâce. Le dompteur rêve alors d'un monde de puces. Mais, soudain, voilà que ces trajectoires aériennes que le spectateur pouvait reconnaître d'après les regards et les gestes du dompteur, sont parcourues par des figures humaines. Une fille et un garçon jouent à faire comme s'ils étaient des puces et font des sauts de puce : en fait, ils ont seulement appris à monter les puces. Une foule d'opprimés commence alors à imiter les deux jeunes gens et à réagir à leur état de soumission. Maintenant ce sont les hommes qui volent sur les puces et non plus les puces qui volent sur les hommes. Les forces de la réaction se font piquer par des puces de type agressif, tandis que les forces de libération font des sauts très hauts et deviennent insaisissables, comme si elles étaient en selle sur leur puces-Héros. Le dompteur a maintenant compris la solution : éparpiller les puces dans le monde entier de façon à ce que les opprimés puissent se soulever en faisant de très grands sauts et abattre tous les obstacles ; c'est la révolution. Les vieux détenteurs du pouvoir sont épucés, mais même les révolutionnaires sont privés de leurs montures. Les sauts de puce sont maintenant institutionnalisés : on sautera suivant un règlement, sans besoin de puces, par autodiscipline : des sauts de niveau et de style uniformes. Un Mausolée, dont le dompteur est le gardien, est construit pour les puces.

La structure d'*Allez-hop* 1958 est assez simple. L'élément principal est représenté par la puce qui déclenche une série de situations comiques mais aussi tragiques. Les personnages, à part le dompteur de puce, sont des figures clé de la société, comme l'homme riche et important, le chef de la police, les ministres et les diplomates, les états-majors, les femmes à la tête d'une révolution. La plupart de ces personnages représentent dans l'imaginaire de Calvino des clichés, des *status symbol* de la société moderne et ils sont présents dans nombre de textes destinés au spectacle, par exemple dans le récit et la

chanson *Dove vola l'avvoltoio* ? et dans la « cantafavola » *Sul verde fiume Po*, texte très intéressant pour la structure typique da la comptine (une liste d'objets qui augmente et qui est reprise chaque fois dans la strophe du refrain).

Le contexte du récit mimique est moderne et renvoie à des situations typiques de la société actuelle, comme l'aptitude du bourgeois à se sentir paisible, satisfait et ennuyé en même temps. La puce engendre l'action dans une société qui semble incapable de réagir et qui a besoin d'un stimulant pour sortir de sa torpeur. La guerre, présente dans le récit, est aussi un thème actuel en cette période de guerre froide.

Le message sociopolitique apparaît donc évident même s'il est exprimé avec légèreté et ironie, comme un contenu qui devait, certes, rencontrer l'approbation de Berio. La légèreté du texte, d'ailleurs, qui touche avec beaucoup d'humour certaines catégories sociales privilégiées n'enlève rien à l'image contradictoire du monde actuel, divisé entre l'apathie de la société moderne qui ne sait plus comment faire pour s'amuser et le risque constant d'une guerre mondiale.

Cependant dans la version de 1968 – mais dix ans avaient passé – Missiroli exige un texte avec un message politique moins fort (sans le côté, disons, anarchique) et aussi moins contradictoire (surtout dans le final). Le résumé d'*Allez-hop 1968* révèle les variations que le texte a subies en passant à la nouvelle version et cela en raison des demandes de Missiroli. Une nouveauté intéressante consiste en l'introduction de la télévision comme élément typique de la société contemporaine, à une époque où elle est désormais un équipement irremplaçable dans toutes les maisons (le texte nous dit que, chaque soir, toute la population se réunit devant la télévision).

Cependant, à part les nouveautés, l'idée centrale du récit mimique de 1958 a été conservée, celle de la puce qui provoque l'action, mais dans ce cas, la réaction des personnages donne lieu à une prise de conscience, en particulier pour les classes sociales subalternes, ce qui fait prévoir un changement radical de la société. C'est une image utopique que nous donne cette version du récit mimique et, d'ailleurs, les parties surréalistes, comme celle des personnages qui sautent sur les puces, ne manquent pas. En

ce qui concerne le message final de la première version – le dompteur, après avoir récupéré toutes les puces et se rendant compte que le monde sans puces est à nouveau peuplé de gens abouliques, décide alors de les libérer et part –, Missiroli avait exprimé des réserves car il lui semblait ouvert à toutes les interprétations, ce qui ne lui plaisait pas. C'est pourquoi dans la version la plus récente, le final rend explicite le message des auteurs qui rêvent d'un monde sans prévarications sociales et sans violence.

La puce comme élément générateur de l'action

Il faut souligner que l'idée de la puce, comme l'a observé Claudio Varese, amorcée dans le sketch de Chaplin dans *Luci della ribalta*, est également reprise aussi d'un épisode de *Il barone rampante*, le chapitre XXVII. Dans le cas de l'épisode de *Il barone rampante*, Cosimo di Rondò raconte que l'idée d'utiliser les puces sur les soldats français de l'avant-poste du lieutenant Agrippa Papillon est née pour raviver leurs esprits endormis [27]. Effectivement l'intervention de Cosimo déclenche un effet positif sur les soldats qui, à la suite du lieutenant Agrippa, poète convaincu de la bonté de la nature, avaient perdu tout intérêt pour l'action et chez qui l'immobilisme risquait de devenir fatal. Il s'agit d'un exemple intéressant car il montre encore une fois la tendance générale de l'écrivain à réutiliser un texte ou une partie, dans ce cas un seul épisode, pour le placer dans un autre contexte (les textes musicaux) différent du contexte d'origine (un texte narratif). Évidemment pour l'écrivain, cette image des puces comme élément générateur de l'action représentait une solution intéressante et, au moment d'écrire le scénario pour le ballet de Berio, il n'hésite pas à la réutiliser dans un contexte moderne caractérisé par une tendance à l'inaptitude, à l'immobilisme et à l'apathie. Si l'idée est la même, le motif qui est à l'origine de l'attitude d'inactivité des personnages dans les deux textes est différent. Dans le premier, c'est la nature brute qui a eu le dessus sur les soldats, dans le deuxième c'est le phénomène sociologique lié aux temps modernes de l'après-guerre. Et le thème de la guerre revient dans l'action musicale, même comme révolution. Ces sont deux situations paradoxales, mais qui expriment une vision précise de l'écrivain qui voit la société moderne enfermée dans un immobilisme sans espoirs de changements, différente donc de celle qu'il avait rêvée aux temps de sa jeunesse, thème qui d'ailleurs est présent aussi dans la chanson pour *Cantacronache*, *Oltre il ponte*. Mais une autre chanson présente une analogie avec ce texte musical : c'est *Dove vola l'avvoltoio ?*, où le protagoniste, le vautour, se déplace d'un personnage à l'autre.

[27] CALVINO (Italo), *Il barone rampante*, *RR*, I, *cit*., p. 762.

Les chansons d'*Allez-hop*

Allez-hop est un récit mimique, c'est-à-dire que le mot est remplacé par le geste accompagné de la musique. Cependant, Calvino a exigé l'insertion des chansons dans l'action et cela parce que, comme l'a expliqué Berio, les mots expliquent ce que la musique ne peut pas dire, surtout un certain type de musique contemporaine. Donc, les chansons de Calvino dans *Allez-hop* ont la fonction de garantir la compréhension du message du récit mimique.

La première chanson, *Ora mi alzo*, Scène I, définie "néoréaliste", évoque l'idée de la solitude et de l'ennui du personnage, enfermé dans son appartement et qui regarde la ville par la fenêtre. Les mots de la chanson font supposer qu'il s'agit d'une femme et c'est en effet la merveilleuse voix de Cathy Berberian – épouse de Luciano Berio de 1950 à 1964 – qui interprète les chansons d'*Allez-hop*.
La première chanson est composée de cinq strophes de quatre vers (pour un total de vingt vers) dont la deuxième et la quatrième sont représentées par le refrain.

Ora mi alzo e prendo dal mio bar
La bottiglia del tonic e del gin
Un po' di ghiaccio là nel frigidaire
Poi mi risiedo qui.

L'action de se lever, suggérée par le premier vers du refrain et qui reprend le titre de la chanson, a pour but de souligner l'attitude aboulique du personnage. Le seul mouvement que le personnage semble se préparer à faire c'est le geste de prendre un verre de gin tonic avec de la glace, pour reprendre enfin sa position sédentaire. La ville, au dehors, dont certains éléments font supposer qu'il s'agit de New York, contraste avec l'intérieur de la pièce habitée par le personnage. D'ailleurs toutes les strophes sont construites sur le contraste entre l'image que le personnage veut donner de lui-même et sa vraie intériorité.

Certo che son felice perché no,

la sera è così bella anche per me.
Ho tutto dalla vita
vedi un po' cosa c'è alla TV.

Du point de vue de la structure rythmique, le texte est assez régulier. Les vers sont des décasyllabes sauf les vers 4, 8, 11, 16, 19 qui comptent sept pieds, et ils se terminent en général par des mots apocopés *: città, Avenue, perché, chewing-gum, bar, gin, qui*, etc.

La deuxième chanson, *Autostrada*, Scène VI, définie décadente, reprend le même langage prosaïque. Il y a en tout vingt-cinq vers, des vers de onze pieds avec quelques exceptions. La chanson est chantée par Cathy Berberian comme la précédente. Le texte est encore centré sur le sentiment de solitude et d'incommunicabilité du personnage ; il s'agit encore d'une femme qui est assise à côté d'un routier. La chanson évoque aussi le mirage de la ville avec ses magasins, les lumières et le va-et-vient des gens. Mais, dans l'obscurité de la nuit, la femme qui est à côté du routier a l'impression que leur voyage dure depuis des années et elle ne sait rien de cet homme qui ne parle plus. Cette image est reprise dans le refrain qui est répété trois fois dans le texte :

Sono le ore, son anni e anni e anni
Che siedo accanto a te uomo del camion.

Canzone didascalica est la nouvelle chanson que Missiroli a voulue pour la version de 1968. La nécessité d'insérer cette chanson vient de la difficulté, selon Missiroli, de représenter l'institutionnalisation de la puce, à la fin du récit, par la mimique. L'élaboration de la chanson n'a pas été facile. Berio, qui avait rencontré des difficultés à mettre en musique toute la chanson, propose à Calvino de faire *dire* à Cathy tout le texte et de la faire chanter entre une partie (une "stanza"[28]) et l'autre :

Io la farei cantare sulle parole seguenti : / Il problema è che dopo la fine d'ogni storia / c'è un dopo che viene dopo quella fine / you Know what I mean / cosa fai oggi ? Domani? Tra un mese ? That is the problem / è dopo la fine d'ogni storia che ogni storia comincia. / Quindi la canzone verrebbe cantata due volte. Anzi, due volte e mezza : dopo la terza

[28] Berio parle explicitement de « stanza », mot qui indique en poésie les strophes qui composent la chanson de la tradition poétique.

> "stanza" la farei cominciare a cantare una terza volta ma concludendo rapidamente come in un eccetera. (Berio, 5 gennaio 1968). [29]

Le texte de la chanson anticipe certains aspects de *La vera storia*, comme la problématique, ici seulement suggérée, de ce qui se passe à la fin d'une histoire, thème que reprendra un livre très important de Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, qu'il a écrit dans ces années-là et publié en 1979.

Le texte est composé de trois parties ou "stanze" comme les appelle le musicien. C'est la deuxième partie qui explique le mieux le message final du récit, tandis que la première et la dernière insistent sur la problématique relative à la suite d'une histoire, n'importe laquelle : que se passe-t-il après ? Dans *La vera storia*, la première partie qui évoque les antécédents de *Il Trovatore* laisse la porte ouverte à l'interprétation du final.

Dans les chansons, nous signalons la présence de mots du langage moderne qui renvoient au contexte social et historique, comme *chewing-gum*, *tonic*, *gin*, *frigidaire*, *TV*, *mambo*, *rock'-nd-roll*, *pick-up*. La raison de ce choix stylistique dépend certes de l'effet musical, mais aussi de la pénétration de cette langue dans la communication moderne.

[29] BERIO (Luciano), "Note e notizie sui testi", *RR,* III*, cit*., p. 1285. « Moi je la ferais chanter avec ces paroles-là : / Le problème c'est qu'à la fin de toute histoire / il y a un après qui vient après la fin / you know what I mean / que fais-tu aujourd'hui ? Demain ? Dans un mois ? That is the problem / c'est après la fin d'une histoire que toute histoire commence. / Donc la chanson serait chantée deux fois. Ou plutôt, deux fois et demie : après la troisième « strophe » je la ferais commencer une troisième fois mais en terminant rapidement comme pour dire etc. … etc. … . (Berio, 5 janvier 1968). ». [Nous traduisons]

C) La *Zaide* de Mozart et le texte de Calvino pour Adam Pollock (1979-1981)

Durant l'été 1979, le musicien Adam Pollock propose à Calvino d'écrire un nouveau texte pour l'opéra inachevé de Mozart, *Zaide*. De cet opéra, il reste quinze pièces musicales sur un livret de Schachtner, en allemand. Il semble que Mozart n'ait jamais terminé la composition de l'œuvre et, en tout cas, les parties du livret que le musicien n'avait pas mises en musique sont introuvables. C'est pendant son séjour à Salzbourg, entre 1779 et 1780, que Mozart commence la composition de *Zaide* – un *Singspiel*, c'est-à-dire une œuvre où alternent les parties chantées et les dialogues récités – ; mais bientôt le musicien abandonne le projet pour se consacrer à la composition de son premier grand opéra, l'*Idomeneo* (1780). L'ouverture et la conclusion de *Zaide* manquent, ainsi que le texte des dialogues récités. Francesca Gatta, dans son article sur *Zaide*, explique que l'opéra s'arrête après le quatuor du deuxième acte, l'acte le mieux réussi et celui qui annonce l'évolution de Mozart [30].

Du point de vue de la musique, explique encore Francesca Gatta, l'opéra est un ensemble de pièces fermées qui reflètent les divers styles du XVIIIe siècle. Les très rares fois où *Zaide* a été représentée sur la scène, pour combler les parties manquantes, ont été insérés des récitatifs et, pour l'ouverture et le final, des partitions d'autres pièces de Mozart. L'idée de Pollock est d'utiliser seulement les quinze pièces de *Zaide* mises en musique par Mozart et de compléter les parties manquantes avec un texte en prose rédigé par un écrivain célèbre. Durant l'été de 1979, il demande alors à Calvino, auteur de deux œuvres, *Le città invisibili,* dans lequel est présent l'Orient fabuleux, et *Il castello dei destini incrociati*, fondé sur une structure combinatoire, d'écrire un texte qui puisse servir de cadre au livret [31]. Le texte de Calvino s'insère entre une pièce chantée et l'autre, dans la

[30] GATTA (Francesca), *Mozart, Calvino e la "Zaide"*, "Autografo", 24, 1991, p. 4.
[31] "Note e notizie sui testi", *RR*, III, p. 1290.

langue allemande originale des vers de Schachtner ; il est joué par un acteur et il raconte l'histoire contenue dans le livret perdu, ou bien les suppositions sur cette histoire [32].

La *Zaide* de Calvino et Pollock est représentée le 2 août 1981 au couvent de Santa Croce, près de Grosseto. L'opéra fut ensuite représenté avec succès dans d'autres villes et même à l'"Old Vic" de Londres et à Venise à "La Fenice", en 1985.

Dans les pages suivantes, nous verrons la solution trouvée par Calvino pour compléter le livret lacunaire de Mozart et nous analyserons en détail le texte calvinien.

[32] *Ibid*.

La solution proposée par Calvino à l'histoire de la *Zaide*

Du point de vue de la structure musicale, l'opéra est organisé autour des pièces fermées.

Premier acte :

N.1 – *Aria del primo schiavo e coro degli schiavi* (Air du premier esclave et chœur des esclaves)
N. 2 – *Melologo di Gomatz* (récitatif chanté avec accompagnement musical de Gomatz)
N. 3 – *Prima aria di Zaide* (Premier air de Zaide)
N. 4 – *Prima aria di Gomatz* (Premier air de Gomatz)
N. 5 – *Duetto : Zaide e Gomatz* (Duo : Zaide et Gomatz)
N. 6 – *Seconda aria di Gomatz* (Deuxième air de Gomatz)
N. 7 – *Prima aria di Allazim* (Premier air d'Allazim)
N. 8 – *Trio : Zaide, Gomatz, Allazim* (Trio : Zaide, Gomatz, Allazim)

Deuxième acte

N. 9 – *Melologo di Solimano* (récitatif chanté avec accompangement musical, Osmino)
N. 10 – *Aria di Osmino* (Air d'Osmino)
N. 11 – *Seconda aria di Solimano* (Deuxième air de Solimano)
N. 12 – *Seconda aria di Zaide* (Deuxième air de Zaide)
N. 13 – *Terza aria di Zaide* (Troisième air de Zaide)
N. 14 – *Seconda aria di Allazim* (deuxième air d'Allazim)
N. 15 – *Quartetto (completo) Zaide, Gomatz, Allazim, Solimano* (Quatuor complet de Zaide, Gomatz, Allazim, Solimano).

D'après le témoignage d'Esther Calvino, l'écrivain avait beaucoup travaillé à l'opéra *Zaide* et il s'était aussi beaucoup amusé : pour écrire son texte, il avait cherché tous les opéras qui traitaient le thème de l'"Enlèvement au Sérail". Le sujet de *Zaide* reprend en effet certains aspects de l'histoire exotique et classique de l'enlèvement mais dans une optique dramatique. Le caractère lacunaire du livret et de la trame de *Zaide* doit avoir représenté pour Calvino un aspect des plus fascinants de ce travail, c'est du moins ce que nous pouvons supposer car Calvino introduit un élément clé, le personnage du narrateur, qui a pour fonction de présenter au public les différentes possibilités de l'évolution dramatique. Calvino maintient cet état de suspension du texte, mais en même temps il l'enrichit avec les solutions proposées par le narrateur en "brodant" sur les virtualités des histoires. Avec le personnage du narrateur, l'écrivain élabore des hypothèses, appelle les personnages et suspend l'action. Il est évident, explique Calvino, que ce jeu d'hypothèses créatives a été influencé par le livre *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [33] qui est constitué par des débuts de romans inachevés. Chaque histoire de ce livre maintient donc un caractère de suspension et le lecteur peut seulement supposer ou imaginer un final ou, même, se satisfaire de ces conclusions provisoires mais qui laissent ouvert tout un éventail de possibilités. Il est, d'ailleurs, intéressant de souligner que la collaboration entre le musicien Pollock et l'écrivain Calvino pour ce travail de *Zaide*, se situe en 1979, l'année de la publication de ce livre. La rédaction de ce texte se situe, en effet, à une époque de la poétique de Calvino dans laquelle l'écrivain est parvenu à la conviction « qu'il ne peut exister dans le monde [contemporain [34]] que des histoires qui restent en suspens, et se perdent en route ». [35]

Mais il y a un autre livre de Calvino, précédant *Se una notte d'inverno un viaggiatore…*, qui est construit sur le plaisir de raconter et d'inventer des histoires et dans lequel il y a une référence au thème de l'enlèvement au Sérail (élément qu'il nous semble très important de souligner) ; il s'agit de *Il barone rampante* [36]. Dans le chapitre XV de *Il barone*, est raconté une histoire sur les pirates barbaresques dans laquelle est impliqué un

[33] CALVINO (Italo), *Zaide ovvero Il serraglio*, *Mozart e le turcherie*, Gran Teatro La Fenice, Carnevale Venezia 1982, p. 47.
[34] Ce mot a été ajouté par nous pour préciser que Calvino fait référence à l'époque moderne.
[35] CALVINO (italo), *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1995, *cit*., p. II.
[36] *Cf., Il barone rampante*, chapitre XV, *RR*, I, p. 662-671.

personnage mystérieux, « Cavaliere Avvocato Enea Silvio » (Chevalier Avocat Æneas-Sylvius), l'oncle de Cosimo, le protagoniste du livre. Le nom de Zaira (Zaïre) que Cosimo entend pour la première fois de la bouche de son oncle, excite son imagination au point que « aussitôt il se mit à échafauder des suppositions à propos de cette Zaïre ». Cosimo commence donc à imaginer la relation que son oncle pouvait avoir avec cette femme et, dans son esprit, se dessine l'idée qu'elle est esclave dans quelques pays d'outremer. L'histoire de Zaira s'arrête aux suggestions formulées par Cosimo qui ne peut en savoir plus car son oncle est tué par les Maures. Le travail sur le livret inachevé de la *Zaide* a peut-être représenté pour Calvino l'occasion de développer cette idée du Sérail, vaguement suggérée dans *Il barone rampante*.

Mais pour en revenir au livret de Mozart, si nous résumons l'intrigue, à partir du matériel qui a été retrouvé, l'opéra raconte l'histoire de Zaide, la favorite du Sultan Solimano, enlevée de son pays d'origine par les pirates et vendue au Sérail. Elle tombe amoureuse de l'esclave chrétien Gomatz. Pendant le sommeil de l'esclave, pour se faire connaître, Zaide laisse son médaillon avec son portrait et orne Gomatz de ses bijoux. Mais Allazim, le ministre de Solimano, sans être vu, a assisté à toute la scène. Allazim décide d'aider les deux amants à s'enfuir, mais le chef des gardiens, Osmino, révèle tout au Sultan. Solimano se met en colère et il est disposé à donner toutes ses richesses pour capturer les fugitifs qui sont pris par les gardiens et amenés devant lui. C'est à ce moment que Solimano reconnaît en Allazim le capitaine qui lui a sauvé la vie pendant une incursion des pirates et il décide donc de lui laisser la vie sauve par gratitude. Allazim essaie alors d'intercéder pour les deux amants, mais Solimano semble inébranlable et l'histoire prend fin.

Dans le texte de Calvino, l'histoire est racontée par le narrateur, un acteur, qui se présente au public avec une vieille malle d'où il sort plusieurs objets : une perruque, un pupitre de musique, des feuilles de papier froissées et enfin un paquet de vieilles partitions (le rapport avec le personnage de Marco Polo de *Le città invisibili* et le travail avec Toti Scialoja pour *Il teatro dei ventagli* est évident). Il manque des pages – « les rats les ont peut-être mangées ou bien elles n'ont jamais été rédigées », explique le narrateur : c'est pourquoi l'histoire d'amour et d'aventure qu'il est en train de raconter est lacunaire et

approximative. Le narrateur introduit les personnages qui se présentent l'un après l'autre sur la scène, en mimant les actions. L'histoire de Zaide commence par le premier air des esclaves (N.1 *Aria del primo schiavo e coro degli schiavi*). Le narrateur raconte l'histoire, introduit les parties chantées, fait des observations et des commentaires, en suivant la succession des événements jusqu'au moment où les deux amants descendent du balcon et, aidés par Allazim qui a demandé à Osmino de retirer les gardiens, se disposent à partir vers le désert pour atteindre la mer. Les trois chanteurs commencent à moduler le chant numéro 8, celui du *Trio : Zaide, Gomatz, Allazim*, qui conclut le premier acte, mais ils sont interrompus par le narrateur : quelque chose dans cette histoire ne convainc pas, c'est surtout le personnage d'Allazim qui est incohérent. Ce personnage, explique le narrateur, se présente, au début, comme un terrible persécuteur et devient ensuite la bonté en personne. Il faut alors reprendre l'histoire au début et comprendre les raisons de cette attitude du Premier ministre.

C'est donc à ce moment de la narration que Calvino introduit les différentes hypothèses sur le récit, dont la première est la plus proche des solutions proposées par les arrangements de la tradition, tandis que les autres sont des conjectures de l'écrivain. Calvino construit donc les différentes possibilités qu'offrait le livret de Schachtner quant à la figure d'Allazim. Le narrateur reprend l'histoire dès la sortie de Zaide du Sérail pour rejoindre Gomatz qui dort jusqu'à l'attaque du morceau n° 8. La succession des actions est mimée par les acteurs comme avant, sauf dans le cas d'Allazim, qui a une mimique différente. Les scènes sont accompagnées par les accords, à partir de l'air n° 3. Les variantes présentées par le narrateur dans le texte qui diffèrent de la version citée (Allazim décide d'aider les deux jeunes gens sans aucun intérêt particulier) sont les suivantes :

Première variante :
Allazim aime Zaide et son coeur est partagé entre la fidélité au Sultan et la passion qui le dévore à cause de la jalousie. Il fait mine d'être disposé à aider les amants, mais son plan prévoit de les séparer, en faisant arrêter Gomatz pour pouvoir partir, à sa place, avec Zaide.

Deuxième variante :
Allazim éprouve pour Gomatz un sentiment fraternel. L'esclave chrétien lui rappelle ce qu'il était quand il était jeune. Il veut le protéger et l'empêcher de se faire séduire par

Zaide, mais l'esclave est tombé amoureux d'elle. Allazim décide alors de les aider à s'enfuir et de s'enfuir lui aussi.

Les deux solutions proposées par le narrateur sont représentées par les personnages-acteurs qui miment les actions de chaque scène, accompagnées par les accords des pièces musicales, mais de plus en plus rapidement.
Enfin, les trois personnages chantent le Trio n° 8 qui clôt le premier acte.

Dans le deuxième acte, le narrateur reprend la narration de l'histoire du livret jusqu'à l'air d'Allazim, le n° 14. Le sultan Solimano veut connaître les raisons de la trahison de Zaide et de son ministre. Quand c'est à Allazim de chanter, le ministre chante son air, mais le narrateur intervient à nouveau pour arrêter la narration et reprendre les hypothèses du premier acte.

Même en considérant les variantes, l'évolution de l'histoire prévoit que la condamnation à mort du Sultan s'abat sur Allazim, mais c'est à ce moment de l'action qu'intervient un coup de théâtre, comme l'explique le narrateur :

> I libretti d'opera di questo genere, arrivati a questo punto, introducono sempre un colpo di scena, un riconoscimento inaspettato.[37]

Allazim prononce une phrase mystérieuse (dans l'air n° 14) qui suscite la curiosité de Solimano lequel, évidemment, ne peut s'empêcher de demander des éclaircissements. C'est ainsi que Solimano découvre que l'homme qui lui a sauvé la vie pendant une incursion des pirates est son ministre et qu'il décide de lui laisser la vie sauve.

L'histoire transmise par la tradition est arrivée à sa conclusion : Allazim intercède pour sauver la vie de Gomatz et de Zaide, mais le narrateur, encore une fois, joue avec les possibilités narratives qu'offrait le livret et introduit un autre dénouement du drame. Le coup de théâtre, cette fois, est un tatouage sur la poitrine d'Allazim qui modifie

[37] « Dans les livrets d'opéra de ce genre, il y a toujours à ce moment-là un coup de théâtre, et la surprise de reconnaître quelqu'un. » [Nous traduisons]

complètement la solution finale du drame. Ce tatouage constitue un élément d'identification qui permet à Solimano et à Gomatz de dévoiler la vraie identité du ministre : Allazim est, en réalité, le chef des pirates qui, peu de temps auparavant, avait attaqué le bateau de Solimano, tandis que Gomatz, capitaine flamand, est l'homme qui lui a sauvé la vie. Allazim est condamné à mort. Solimano libère les deux jeunes qui peuvent se marier et partir vers l'Europe. Solimano, quant à lui, décide d'abandonner le pouvoir et ses richesses pour partir en pèlerinage à La Mecque.

C'est une histoire possible parmi une infinité d'autres histoires possibles, mais le narrateur exprime encore un doute : « Est-ce que les conjectures sur le livret de Zaide sont terminées ? » La réponse du narrateur consiste en la proposition d'une quatrième hypothèse, la plus suggestive et décidément la plus moderne, à laquelle Calvino ne renonce pas. L'attitude d'Allazim découle d'un motif politique : le ministre s'aperçoit que Zaide et Gomatz sont des esclaves malheureux qui rêvent de liberté et il se rend compte alors du danger que ce sentiment représente pour le royaume de Solimano. Le plan du ministre prévoit alors que Zaide et Gomatz tombent amoureux l'un de l'autre et il intercède pour qu'ils puissent s'enfuir. Mais Solimano ne semble pas comprendre les raisons de son ministre. Finalement les quatre personnages peuvent se disposer à chanter le morceau n° 15, mais l'histoire n'est pas terminée, elle reste en suspens, dans le domaine du possible et de l'imaginaire.

L'analyse de ce texte de Calvino pour la *Zaide* de Pollock nous montre très clairement la proximité qu'il présente avec ces œuvres de la deuxième phase de la poétique de l'écrivain tel *Le città invisibili*, *Il castello dei destini incrociati* et *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, mais aussi avec l'expérience théâtrale avec le peintre de décors Toti Scialoja pour la réalisation de *Il teatro dei ventagli* qui remonte à 1977. Encore une fois Calvino manifeste le plaisir de travailler sur commande et en plus avec des contraintes (comme pour les textes de cette époque). Mais l'aspect le plus proche des textes cités est le caractère de suspension des histoires narrées et de l'autre, la nécessité du narrateur d'utiliser des objets et les expressions mimiques pour raconter les histoires, comme si la parole ne suffisait plus à communiquer le message. En effet, même si ce travail se situe dans les mêmes années de composition que les deux actions musicales pour Berio, *La Vera*

Storia (1977-1982) et *Un re in ascolto* (1977-1984), ce texte présente une structure et une poétique proches de celle de la deuxième phase de l'écriture calvinienne dans laquelle la place des signes est encore très importante et où l'écoute passe à travers la décodification du signe même.

D) *La vera storia*, une action musicale d'Italo Calvino et Luciano Berio (1977-1982)

La deuxième composition réalisée pour Berio, *La Vera Storia* (1977-1982), est constituée de deux parties qui utilisent le même texte mais d'une façon totalement différente. Notre analyse ne concerne que la première partie, car il s'agit de s'attacher surtout à la contribution de Calvino en tenant compte des limites que connaît un librettiste par rapport au rôle du musicien. Dans le cas spécifique de cette œuvre, Berio avait déjà composé une bonne partie de la musique et de l'action scénique et il y avait déjà eu des tentatives de rédaction de livrets [38] : Calvino, cependant, accepte avec enthousiasme de collaborer avec lui et de lui fournir « les matériaux verbaux pour les situations qu'il [Berio] allait composer musicalement et théâtralement » [39]. Les conditions de travail expliquent les difficultés d'articulation entre le livret de Calvino, plutôt traditionnel, et le style de Berio. Comme l'écrivain l'a souligné, quand il écrit en vers, il compose « à la manière classique, avec une métrique classique, c'est-à-dire d'une façon que l'on n'attendrait pas dans une œuvre de musique d'avant-garde » [40]. Berio, lui, a déclaré à plusieurs reprises avoir parfois éprouvé des difficultés pour mettre en musique les vers en question, tout en reconnaissant l'utilité de l'écriture de Calvino dans ses compositions, notamment pour dialoguer avec le passé et avec l'opéra.

[38] *Cf.* "Note e notizie sui testi", *RR*, III, p. 1286.
[39] CALVINO (Italo), *Vi racconto la mia « vera storia »*, "La Repubblica", 28 février-1er mars 1982.
[40] ORENGO (Nico), *Il fantasma del Trovatore*, "Tuttolibri", 27.02.1982, p. 1.

L'édition "I Meridiani" reproduit le texte de *La vera storia* dans la version éditée par le théâtre de La Scala [41] à l'occasion de la première représentation, le 9 mars 1982, mais l'édition parisienne, la plus importante d'après les spécialistes, sortie à l'occasion de la représentation à l'Opéra, le 30 septembre 1985, porte en sous-titre l'indication suivante : « Livret d'Italo Calvino et Luciano Berio ». Enfin, a été retrouvé dans les archives personnelles de Calvino un autographe où l'écrivain précise les parties du livret écrites de sa main. Calvino est l'auteur des parties chantées dans les chœurs, les arias, les duos, les trios, les quatuors et, du moins en partie, les ballades, car deux en effet sont de Berio (la *Ballata* II et la *Ballata* III). L'action théâtrale et les indications pour la scène, les didascalies, qui lient les parties chantées sont de Berio [42]. En ce qui concerne le morceau *La Preghiera*, il s'agit d'une citation de Severino Boezio, en latin.

La demande initiale du musicien porte sur des vers développant le concept de fête, qui constitue le fil conducteur. Dans un article paru une semaine avant la première mise en scène du spectacle, Calvino précise que le concept de fête est à comprendre d'une façon ambivalente, en suivant la ligne « des principales réflexions anthropologiques de notre siècle » ; et il cite Durkheim, Mauss pour les sociétés primitives, puis Caillois et Bataille qui en ont proposé des théorisations générales :

> Il concetto di festa come discontinuità del tempo, in cui la trasgressione prende il posto della norma, il dispendio dei beni e delle energie prende il posto della logica economica, fino al sacrificio, all'immolazione di vittime, alla distruzione, é uno dei temi principali delle riflessioni antropologiche del nostro secolo […]. [43]

Calvino souligne en particulier l'influence qu'a eue sur lui l'œuvre de Bakhtine, tout particulièrement dans l'élaboration des parties relatives aux chœurs.

---

[41] À la représentation à "La Scala" de *La Vera Storia* la mise en scène était de Maurizio Scaparro, les décors et les costumes de Carlo Tommasi, avec le chœur de la RAI de Turin et le groupe vocal "New Swingle Singers". Interprètes : Alexandrina Milcheva, Mariana Nicolescu, Oslavo Di Credico, Roeloff Oostwood, Alberto Noli, Milva, Daisy Lumini, Giancarlo Luccardi, Fabrizio Bentivoglio, Paolo Sassanelli, Gabriella Ravazzi. Ont participé à la réalisation le groupe des danseurs "Teatro libero concerto" ainsi que plusieurs mimes et acrobates. Cf. "La Stampa", an. 116, n° 51, 9.3.1982, p. 21.

[42] *Cf.* "Note e notizie sui testi", *cit*., p. 1286-1289.

[43] Vi racconto la mia "vera storia", "La Repubblica", 1.3.1982. « La notion de fête comme discontinuité du temps, où la transgression prend la place de la norme, où le gaspillage des biens et des énergies prend la place de la logique économique, jusqu'au sacrifice, jusqu'à l'immolation des victimes et à la destruction, est l'un des thèmes principaux des réflexions anthropologiques de notre siècle […]. » [Nous traduisons]

> Un teorico della letteratura, Bachtin, ha scritto le cose più importanti sulla festa come carnevale e come tragedia : proposta d'una società diversa in cui i ruoli costituiti vengono contestati e capovolti ; il re è il buffone, il sacro e il profano, il cosmo e il caos si scambiano le parti ; il carnevale ripete la promessa d'una età dell'oro come paese della cuccagna, fino a che la quaresima non interviene a ristabilire la continuità del tempo interrotta.[44]

Il ne saurait être question de résumer ici l'importance critique des travaux de ce théoricien russe qui a développé le concept de fête comme carnaval et comme tragédie et montré que le carnaval est la deuxième vie du peuple, organisée selon le principe du rire. Nous nous bornerons à rappeler les éléments utiles pour l'analyse de *La vera storia*. Calvino emprunte à Bakhtine les concepts les plus originaux et les plus intéressants. Ce qui frappe l'écrivain, c'est l'aspect ambivalent de la fête du carnaval, son caractère implicitement révolutionnaire, démocratique et universel, utopique et populaire. Alors que l'étude de Bakhtine porte sur l'œuvre de Rabelais, œuvre que le critique considère comme « la più festosa della letteratura mondiale » [45], par contre, dans la pièce de Calvino et Berio, la fête n'est jamais dissociée de son côté tragique : la fête marque le début de *La vera storia*, mais elle se transforme rapidement :

> una festa popolare prorompente di vitalità e allegria che si trasforma via via in rito sacrificale, in esplosione di violenza, in ribellione, in lotta diversa disperata, per tornare alla fine dell'opera a proporsi come immagine di speranza e quasi d'utopia. [46]

C'est à partir de ces éléments que Calvino écrit les vers pour les chœurs dans les scènes de masse.

---

[44] *Ibid.* « C'est un théoricien de la littérature, Bakhtine, qui a écrit les choses les plus importantes sur la fête comme carnaval et tragédie : proposition d'une société différente où les rôles constitués sont contestés et renversés ; le roi devient le bouffon, le sacré remplace le profane, le cosmos et le chaos changent de rôle ; le carnaval reprend la promesse de l'âge d'or comme pays de cocagne jusqu'au moment où le carême vient rétablir la continuité interrompue du temps. » [Nous traduisons]

[45] *Ibid.*, p. 302. « la plus festive de la littérature mondiale ».

[46] *Ibid.*: « une fête populaire débordant de vitalité et de joie, qui se transforme peu à peu en rite sacrificiel, en explosion de violence, en lutte désespérée, pour redevenir à la fin de l'œuvre une image d'espoir et presque d'utopie ».

> Questo per dire che l'ambivalenza o polivalenza della festa è un simbolo centrale della cultura contemporanea ; su questo spunto ho scritto delle sequenze di versi brevi e taglienti, per i cori che accompagnano i momenti in cui si articolano le scene di massa nella *Vera Storia* : prima come magmatica kermesse, poi come scena di sacrificio (una fucilazione in piazza, davanti a una folla divisa tra partecipazione sadica, orrore, sdegno), poi ancora come scatenamento rivoluzionario e in un quarto momento come veglia dei morti e degli sconfitti e promessa d'un tempo migliore.[47]

Le chœur qui représente le peuple et la foule dans le texte, au sens d'unité et d'universalité, de corps qui se transforme, résume cette idée utopique d'un bouleversement radical de la société en vue d'un futur meilleur, d'un monde renouvelé. En analysant le livret, il apparaît évident que la place de chaque fête se situe à des moments clés de l'action dramatique. La fonction de ces fêtes consiste à transmettre l'idée que le peuple peut se reconnaître comme force, comme unité capable de s'opposer à toute forme d'oppression, une idée révolutionnaire en somme. L'échec final ne doit pas faire perdre l'espoir, le peuple doit recommencer à attendre, « la fête a été et sera à la fin des malheurs » (quatrième fête). Le carnaval en particulier, écrit Bakhtine, est la véritable fête du temps, du devenir, des alternances et du renouvellement. Il est donc possible – c'est du moins ce que nous pouvons supposer – que le choix d'insérer quatre fêtes dans l'action musicale réponde aussi à l'exigence de renvoyer à cet aspect de la dimension temporelle du carnaval. Quatre fêtes, comme les quatre saisons. C'est ainsi, sur la base de ce schéma structurel, que Calvino écrit les séquences de vers brefs ou, selon la formule d'Osmond-Smith, de « brèves exclamations » qui devaient illustrer les différents aspects de la psychologie humaine de la foule ; et c'est dans un deuxième temps, toujours sur la base de ce fil conducteur, que le musicien demande à l'écrivain de continuer à lui fournir la matière verbale correspondant aux différentes situations qu'il allait composer.

[47] *Ibid.* « Cela pour expliquer que l'ambivalence ou la polyvalence de la fête est un symbole central de la culture contemporaine ; à partir de cette idée, j'ai écrit des séquences de vers brefs et tranchants, pour les chœurs qui accompagnent les moments où s'articulent les scènes de masse dans la *Vera Storia* : d'abord comme kermesse magmatique, puis comme scène de sacrifice (exécution sur la place publique devant une foule partagée entre la participation sadique, l'horreur, l'indignation), et puis aussi comme déchaînement révolutionnaire et dans un quatrième temps comme veille des morts et des vaincus et promesse de temps meilleurs. ». [Nous traduisons]

L'histoire de *La vera Storia* renvoie à l'opéra de Verdi, *Il Trovatore* [48], ou mieux aux antécédents de cette œuvre. Avec *La Vera Storia,* Berio et Calvino veulent rendre hommage à l'opéra, mais dans une perspective ironique, parodique. Berio a expliqué que la poétique de Calvino et son travail impliquent parfois la parodie, ce mot étant à comprendre au sens étymologique, grec, d' « être à côté ». C'est pourquoi quand Berio lui demande de travailler avec lui, la première réaction de l'écrivain est de faire la parodie d'un livret. Cet aspect est souligné par Calvino dans l'interview avec Nico Orengo :

> Così si è rivolto a me, e mi ha spiegato cosa voleva, cioè un lavoro basato sulla struttura del *Trovatore*. Al principio ho faticato, non era una parodia del *Trovatore* o un ammodernamento. Piuttosto un lavoro analitico in cui gli elementi dell'Opera sono isolati, messi in evidenza, un pò – dico io – secondo il procedimento di certi pittori simbolisti : i cori, i duetti, i quartetti, le arie non vogliono essere altro che l'essenza di se stessi. Volevo spogliare la trama dell'opera dagli aspetti contingenti. Mentre esplicito è il canto, la trama è implicita.[49]

L'opéra de Verdi devient alors un modèle de référence, et renvoie, pour le public, à une œuvre traditionnelle mais aussi à la violence de l'Italie de ces années de terrorisme. Les éléments du *Trovatore* sont donc transposés dans *La Vera Storia* d'une façon emblématique :

> È un riferimento lontanissimo quello fatto al *Trovatore*. Ma anche qui si può riconoscere la vicenda del figlio rapito, dei fratelli nemici, il finale in prigione. Sono motivi che acquistano un alone simbolico della condizione violenta del mondo contemporaneo. Queste situazioni hanno come lontano riferimento il melodramma romantico, ma spogliato da ogni imagerie romantica.[50]

Et ailleurs :

---

[48] Il faut rappeler que dans un autre opéra lyrique, *La panchina*, livret de Calvino, musique de Sergio Liberovici, il est fait référence au *Trovatore* de Verdi. (*Cf.* Maria Corti, *Le tre panchine di Italo Calvino*.)

[49] ORENGO (Nico), *Sto scrivendo 15 libri e un libretto d'opera*, "Tuttolibri", 30.09.1978. « C'est ainsi qu'il s'est adressé à moi, et qu'il m'a expliqué ce qu'il voulait c'est-à-dire un travail fondé sur la structure du *Trouvère*. Au début cela a été difficile, ce n'était pas une parodie du *Trouvère* ni une modernisation. C'était plutôt un travail analytique où les éléments de l'Opéra sont isolés, mis en évidence, un peu – dirais-je – à la manière de certains peintres symbolistes : les chœurs, les duos, les quatuors, les airs ne veulent être que l'essence de ce qu'ils sont. Je voulais dépouiller la trame de l'opéra de ses aspects contingents. Alors que le chant est explicite, la trame est implicite. » [Nous traduisons]

[50] ORENGO (Nico), *Il fantasma del Trovatore*, *cit*. « L'allusion au *Trouvère* est très lointaine. Mais là aussi on peut reconnaître l'histoire du fils enlevé, des frères ennemis, du finale en prison. Ce sont des motifs qui prennent une dimension symbolique de la condition violente du monde contemporain. Ces situations ont comme lointaine référence le mélodrame romantique, mais dépouillé de toute imagerie romantique. » [Nous traduisons]

> Effectivement, le premier acte est un peu comme *Il Trovatore* : mais, au lieu qu'il y ait au début une sorcière brûlée vivante, il y a quelqu'un qui est fusillé. Il y a aussi un enfant enlevé qu'on croit mort comme dans *Il Trovatore*. Et cet enfant enlevé devient chef des rebelles contre son frère qui, comme dans l'opéra de Verdi, ignore être son frère… Il y a aussi la jalousie entre le chef des rebelles et le tyran… mais tout ça est implicite. On sait bien ce que c'est que l'opéra et l'intrigue d'un opéra. Et pour qu'un opéra soit un opéra, il faut qu'on y croie de quelque façon à travers la musique et le langage poétique.[51]

Osmond-Smith, dans son essai sur *La vera storia*, explique que le renvoi intermittent de la pièce à un texte « familier » opère seulement au niveau de l'intrigue. De même que Calvino ne cherche pas à imiter le vocabulaire ou l'imaginaire de Cammarano, ainsi Berio choisit de faire seulement quelques références à la musique familière de Verdi [52]. Ce que Berio voulait obtenir du travail de Calvino, c'était de dépouiller l'opéra de Verdi de tout le surplus « romantique », en le réduisant à l'essentiel, à son squelette. Au fur et à mesure que le musicien composait les situations musicales et théâtrales (« situazioni evocanti l'essenza del teatro d'opera, ricondotta ai suoi elementi primi »), il demandait à l'écrivain de lui fournir le matériel verbal. Comme Berio l'a souligné dans la conférence de Paris, il y a un esprit commun entre les *Fiabe italiane* de Calvino et l'*Anthologie des chants folkloriques* de Berio (*Folksongs*), dans une direction qui correspond aux théorisations de Wladimir Propp : c'est-à-dire « la possibilité de construire quelque chose à partir de certains éléments donnés ». La réduction de cette œuvre de Verdi à ses éléments essentiels, comme Berio l'avait exigé de Calvino, comporte un travail analytique dont le résultat est le réseau des rapports entre les personnages principaux, qui représentent les quatre rôles fondamentaux : *Il condannato* (Le condamné, basse), Ada (mezzo-soprano), Ugo (ténor), Ivo (Ive, baryton), Luca (Luc, ténor), Leonora [53] (Léonore, soprano), comme l'explique Calvino :

[51] STOIANOVA (Ivanka), *Chemins en musique*, *cit*., p. 306.
[52] OSMOND-SMITH, *La vera storia*, p. 93, in *Berio*, Enzo Restagno éd., *cit.*
[53] Leonora, dans l'opéra de Verdi *Il Trovatore*, est la dame de compagnie de la Princesse d'Aragona, première femme soprano. C'est le seul cas de coïncidence de noms de personnages entre les deux pièces.

> […] il baritono e il tenore come fratelli-nemici che si contendono l'amore d'una donna, Leonora, mentre il contralto, Ada, è una figura materna che prende su di sé il dolore di tutti. […] Questi ruoli vengono precisati, fissandoli ognuno in un proprio risalto emblematico, nelle arie (*Il tempo* per Leonora, *La prigione* per il tenore, *Il ricordo* per Ada), in un *Duello* tra i due fratelli-nemici, in un duetto delle due donne (*Il grido*), e in un quartetto (*Il sacrificio*). Per ognuno di questi pezzi ho cercato di fornire delle parole adeguate alla struttura musicale e alla strategia emotiva dell'azione scenica.[54]

La Vera Storia présente six ballades. Berio a expliqué que la place des ballades dans cette action musicale est d'un point de vue structurel plus importante que les chansons dans *Allez-hop* .

> Il s'agit des ballades ironiquement brechtiennes, dans le sens qu'elles semblent expliquer quelque chose, mais ce n'est pas vrai. […] Elles n'ont pas une fonction didactique par rapport à ce qui se passe sur la scène .

Il est intéressant de comparer ce que dit Berio à propos de la ballade avec ce qu'en dit Brecht lui-même :

> L'exécution des « songs » était régulièrement précédée d'un changement d'éclairage, l'orchestre était illuminé et sur l'écran du fond de la scène apparaissait le titre de chaque numéro, par exemple : *Chant de la vanité de l'effort humain*, *Par une petite chanson*, *Mademoiselle Polly Peachum* avoue à ses parents effarés qu'elle épouse le bandit *Macheath*, et les comédiens, pour chanter, changeaient de place. Il y avait aussi des duos, des trios, des solos, des finales avec chœurs. Les morceaux de musique, où la forme de la ballade prédominait, étaient des sortes de réflexions et de commentaires moralisants. […][55]

Et Berio :

> Dans *La Vera Storia* il y a un processus ondulatoire entre un minimum de complexité et un maximum de complexité : quand le parcours musical se simplifie arrive une ballade.

---

[54] CALVINO (Italo), *Vi racconto la mia "vera storia"*, *cit*. « […] le baryton et le ténor comme des frères ennemis qui se disputent l'amour d'une femme, Leonora, tandis que le contralto, Ada, est une figure maternelle qui prend sur elle la douleur de tout le monde. […] Ces rôles sont précisés et fixés avec une mise en relief emblématique, dans les airs (*Le temps* pour Eléonora, *La prison* pour le ténor, *Le souvenir* pour Ada), dans un Duel entre les deux frères ennemis, dans un duo des deux femmes (*Le cri*), et dans un quatuor (*Le sacrifice*). Pour chacun de ces passages j'ai essayé de fournir des paroles adaptées à la structure musicale et à la stratégie émotive de l'action scénique. » [Nous traduisons]

[55] BRECHT (Bertold), *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, I, p. 454.

> Pour *La Vera Storia* j'ai déjà composé plusieurs ballades qui se réfèrent à des styles musicaux précis : la chanson italienne, certaines musiques américaines, parfois commerciales etc. C'est un peu comme ce que j'ai fait dans *Coro,* mais avec des références plus nettes, plus précises et des formes très simples de chansons. C'est le degré minimal de la complexité. Et tout le monde comprend. [56]

En particulier la *Ballata 5* (écrite par Calvino) est une méditation sur la musique et le chant, et Berio avoue qu'il s'agit d'une ballade « vraiment très belle, très poétique, très aiguë » et – précision importante – il ajoute qu'« elle est chantée par Milva » [57].

Che il canto faccia un lungo viaggio	Que le chant fasse un long voyage
che passi i mari blu, e i deserti gialli	qu'il dépasse les mers bleus et les déserts jaunes
le montagne di ghiaccio e le città	les montagnes de glace et les villes
dove nessuno ha voglia di cantare.	où personne n'a envie de chanter.
Che il canto faccia un lungo viaggio	Que le chant fasse un long voyage
e scacci tutto quel che non è canto	et qu'il chasse tout ce qui n'set pas chant
la voce che mi vuole far cantare	la voix qui veut me faire chanter
una canzone che non è la mia.	une chanson qui n'est pas la mienne. [Nous traduisons]

Le thème du « chant prisonnier » est repris d'une œuvre précédente pour voix solo, *Prière*, écrite à l'occasion de l'anniversaire de Stockhausen et exécutée à Paris, et qui comprend aussi un fragment musical qui sera absorbé dans la ballade. Ce thème, Calvino avait commencé à le traiter avec la cosmicomique *Il cielo di pietra*, que nous avons analysée dans la première partie de notre thèse.

---

[56] Cité par STOIANOVA (Ivanka), *Chemin en musique*, p. 309-310.

[57] J'ai remarqué qu'il y a des différences entre le texte de l'édition "I Meridiani" et l'enregistrement que le « maestro » Berio a fait écouter à la conférence de Paris et que je retranscris ici. Malheureusement, il est difficile d'entendre certains mots.

> Che il canto faccia un lungo viaggio
> che sia cantato dietro le sbarre
> che sia cantato da chi è felice e da chi non mangia [?]
> Che il canto faccia un lungo viaggio
> che scacci questa voce che mi insegue [?]
> e mi segue con due note
> e che scacci con queste mani il canto
> con tutto quello che non è canto

Avec l'autorisation de Calvino, Berio a utilisé le texte de la première partie pour le distribuer d'une façon différente dans la deuxième. La deuxième partie est une analyse, un commentaire de la première. La scène est d'ailleurs différente : la nuit prend la place du jour. Il n'y a plus de chansons, il n'y a plus de "canto" rythmique dans la deuxième partie.

> Nell'orchestra ci sono otto voci che prendono il posto della vocalità sulla scena. Lo sviluppo musicale è contenuto, scansioni per episodi, numeri separati. Vi è una unanimità acustica timbrico-musicale che non si può separare come avviene nella prima parte. L'orchestra riprende parti della prima. Le voci si inseriscono nel discorso strumentale dell'orchestra in modo diverso, non ci sono canti lirici. Anche il testo di Calvino è distribuito in modo diverso. In questa parte il processo ondulatorio va da un massimo di rumore a un minimo di rumore. Le oscillazioni tra rumore e suono investono la comprensione del testo. Con il rumore le parole, il testo si capiscono meno. [58]

Et encore :

> *La Vera Storia* consta di due parti, anche se sono formate dallo stesso testo, che è stato riorganizzato proprio per eliminare ogni parvenza di narratività. La seconda parte è molto più complessa della prima. Nella prima parte c'è anche un elemento di parodia in riferimento al melodramma italiano, in particolare al *Trovatore*. Nella seconda parte no. Questa parte è molto discontinua, musicalmente più nuova, mentre la prima è organizzata, formata con criteri volutamente convenzionali, a numeri chiusi, come le opere di una volta, le convenzioni di una volta, trasformate, naturalmente, ma il riferimento è ovvio, è voluto. [59]

Berio insiste donc sur la différence substantielle entre la première et la deuxième partie de *La Vera Storia*, en remarquant que la complexité musicale et linguistique de la deuxième partie de l'action renvoie à la complexité de la société moderne. Berio a profité de la

---

[58] BERIO (Luciano), *Calvino librettista*, Conférence de Paris, *cit*. « Dans l'orchestre il y a huit voix qui occupent l'espace vocal sur la scène. Le développement musical est contenu, il y a des scansions par épisodes, des numéros séparés. Il y a une unanimité acoustique timbro-musicale que l'on ne peut pas séparer comme cela advient dans la première partie. L'orchestre reprend des morceaux de la première partie. Les voix s'insèrent dans le discours instrumental de l'orchestre de façon différente, il n'y a pas de chants lyriques. Même le texte de Calvino est distribué de façon différente. Dans cette partie, le processus ondulatoire va d'un maximum à un minimum de bruit. Les oscillations entre bruit et son modifient la compréhension du texte. Avec le bruit, les paroles, le texte sont moins compréhensibles.» [Nous traduisons]

[59] MINATO (Luana), *Intervista con Luciano Berio*, *cit.* « *La Vera Storia* est composée de deux parties, même si elles sont constituées du même texte, qui a été réorganisé précisément pour éliminer tout effet de narrativité. La deuxième partie est beaucoup plus complexe que la première. Dans la première partie il y a aussi un élément de parodie qui fait allusion au mélodrame italien, en particulier au *Trouvère*. Pas dans la deuxième partie. Celle-ci est beaucoup plus discontinue, musicalement plus nouvelle, tandis que la première est organisée, formée à partir de critères volontairement conventionnels, limités, comme les opéras d'autrefois, les conventions d'autrefois, transformées, naturellement mais l'allusion est évidente et voulue. » [Nous traduisons]

manière traditionnelle qu'a Calvino d'écrire en vers pour montrer le parcours suivi par la société mais aussi par l'opéra de jadis jusqu'aux temps modernes. Dans cette optique, *Il Trovatore* devient ainsi l'opéra représentatif de toute œuvre du passé, d'un passé irrécupérable, qui évidemment ne peut plus être valable pour le compositeur et le spectateur d'aujourd'hui. Les renvois explicites à cette œuvre ont pour fonction de dialoguer avec le passé, mais celui-ci reste muet.

Analyse du livret de *La Vera Storia* (première partie)

En suivant l'ordre chronologique de composition des textes musicaux, nous analysons maintenant le texte de *La Vera Storia* (1977-1982). Mais il est important de rappeler que, lorsque Berio demanda à Calvino de collaborer pour cette pièce musicale, le musicien et l'écrivain avaient déjà commencé à travailler sur le projet de *Un re in ascolto*. En effet, la lecture de Barthes sur l'entrée de l'écoute se situe en 1977 et l'écrivain avait montré tout de suite un grand intérêt et un enthousiasme certain pour le projet de *Un re in ascolto* (1977-1984) ; mais à la demande du musicien il avait dû interrompre ce travail pour se consacer à celui de *La Vera Storia* qui devait être terminé pour le centenaire de "La Scala" en novembre 1979 : néanmoins, la première représentation date en fait de 1982, mais les retards sont dus au musicien.

Dans le cas de *La Vera Storia*, même si la contribution de Calvino se limite surtout à un travail de versification qui est soumis aux choix précis du musicien [60], nous chercherons à identifier les éléments typiques du style calvinien et de la poétique de l'écoute telle que nous l'avons tracée dans ces pages. S'agissant de vers et surtout de vers pour une action musicale, Calvino a dû réduire le texte à ses éléments essentiels, opérer une forte simplification du texte pour mettre le mot en relief, comme le montrera notre analyse.

Résumons brièvement l'histoire. Un homme, recherché par les gendarmes, est fusillé sur une place publique où la foule est en fête. L'exécution de cet homme engendre un sentiment contrasté et ambivalent : d'indifférence au début et, ensuite, de solidarité. La foule cherche à se rebeller contre les gendarmes. Une femme (Ada) entre sur scène avec un enfant dans les bras. On peut supposer que cette femme est la fille du condamné et que pour se venger, elle enlève un enfant, le fils de Ugo, le Commandant de la ville. Ugo

[60] En effet, il faut rappeler que le texte de Calvino est le résultat des demandes précises du musicien avec toutes les précisions et corrections que ce dernier a apportées : la recherche d'éléments utiles à notre travail doit donc tenir compte de la marge de liberté très limitée de l'écrivain.

invoque vengeance avant de mourir auprès de l'autre fils, Ivo, qui prend le pouvoir. Celui-ci aime une femme, Leonora, mais cet amour est contrarié par la présence de Luca, le chef des rebelles. Luca et Ivo se battent en duel. Luca frappe Ivo, mais il sent qu'il ne peut le tuer. Les gendarmes capturent Luca. La foule réagit contre les forces militaires, mais celles-ci l'emportent. La place est pleine de morts. Luca semble destiné au sacrifice, la foule ne peut que se résigner à l'espoir d'un futur meilleur. Ada reste seule sur scène. Son chant est un chant d'espoir mais aussi de regret pour tout ce qui s'est passé et qu'il ne faut pas oublier.

La structure générale de la première partie de *La vera Storia* présente quinze scènes centrées sur des thèmes répartis ainsi :

Prima Festa (1), *La Condanna* (2), *Seconda festa* (3), *Il Ratto*, suivi de *Ballata* I (4), *La Vendetta* (5), *Il Tempo*, suivi de *Ballata* II (6), *La Notte* (6), *Il Duello* (8), *La Preghiera*, suivi de *Ballata* III et *Ballata* IV (9), *Il Grido*, suivi de *Ballata* V (10), *La Prigione* (11), *Terza Festa*, suivi par *Ballata* VI (12), *Il Sacrificio* (13), *Quarta Festa* (14) *Il Ricordo* (15).

Le choix de l'article défini et de la majuscule pour les titres a pour fonction de donner un caractère exemplaire à chaque thème proposé dans les différentes scènes. Chaque situation acquiert donc un caractère général qui dépasse les particularismes dont chaque personnage se fait le protagoniste. D'ailleurs, comme l'indiquent les didascalies, chaque fois qu'un personnage « prend la parole » le scénario est disposé de façon à focaliser toute l'attention sur lui. Voici quelques exemples tirés des didascalies :

> « Ogni movimento si ferma. C'è il condannato davanti al plotone d'esecuzione e c'è la folla tutt'intorno » (*La Condanna*, 2)
> « Penombra sull'edificio bianco. L'azione si svolgerà ora, di preferenza, a metà della scena. Appare Leonora. È sola. » (*Il Tempo*, 6)
> « L'antagonismo fra Ivo e Luca sbocca in un confronto diretto. I due rivali sono spalleggiati uno dalle guardie e l'altro dai ribelli. Luca e Ivo restano immobili : il confronto verrà mimato da danzatori acrobati » (*Il Duello*, 8).[61]

[61] « Chaque mouvement s'arrête. Il y a le condamné devant le peloton d'exécution et la foule tout autour ». (*La Condamnation, 2*) « Pénombre sur l'édifice blanc. L'action se déroulera de préférence au milieu de la scène. Leonora apparaît. Elle est seule. » (*Le Temps*, 6) « L'antagonisme entre Ivo et Luca se transforme en une confrontation directe. Les deux rivaux sont entourés l'un par les gardes, l'autre par les rebelles. Luca et Ivo restent immobiles : la confrontation sera mimée par des danseurs acrobates » (*Le Duel*, 8).

Les scènes sont entremêlées les unes aux autres et la présence de chaque fête, représentée par le chœur, a pour fonction de montrer que la foule sur la place qui assiste aux événements est impliquée et passe d'une condition d'indifférence-passivité à la prise de conscience et donc à la réaction-action. L'échec final ne représente pas une situation définitive. Dans la quatrième fête, le chœur se fait le porte-parole d'un message d'espoir : l'attente du retour de la fête quand les malheurs seront terminés.

Ces considérations nous aident à mieux comprendre la fonction du texte dans la première partie de l'action musicale. En effet, dans cette partie, la place des mots est très importante et le message compréhensible, tandis que dans la deuxième, il n'y a plus de texte car le musicien a utilisé les mêmes mots mais d'une façon complètement différente. Les deux parties de l'action musicale correspondent idéalement aux deux manières différentes, propres à Calvino et à Berio, de concevoir le travail : la première partie est traditionnelle, la deuxième contemporaine. Calvino confie au mot une place très importante à l'intérieur de l'action. Comme nous le verrons, même si chaque personnage semble enfermé dans une solitude qui l'empêche de communiquer avec les autres personnages (sauf dans le cas de la foule qui représente le chœur), son chant acquiert un sens qui va au-delà de l'histoire même pour devenir symbole d'une condition existentielle dans laquelle la violence et l'amour semblent indivisibles.

Nous considérons à présent chaque scène et le contenu des parties chantées.

L'action musicale commence avec la première fête. En général, la structure des quatre fêtes est assez similaire. Les strophes sont formées de vers brefs. Il s'agit, en général, de vers-phrases, porteurs d'une signification qui acquiert dans certains cas une valeur universelle. La tendance à une versification facile rend le message clair ainsi que la répétition des mots-clés. Dans la première fête, qui ouvre l'action, l'auteur développe le concept carnavalesque de fête : « Nella festa tutto ! » (« Dans la fête, tout »), le sacré et le profane, le sacrifice et l'immolation. C'est l'aspect « ambivalent » ou, comme le dit Calvino, « polyvalent » de la fête. Cosmos et chaos, carnaval et tragédie. Les dix premiers vers sont centrés sur le renversement de la règle, quand la foule (le peuple) s'abandonne à toutes sortes de manifestations d'excès : « Nella festa tutto… il carnevale il santo…. Il corteo lo sbaraglio ». Avec le dixième vers, marqué par le point, « Quello che vive

esplode. », commence le côté tragique : l'arrivée des gendarmes disperse la foule qui affirme que même pendant les jours de fête il y a toujours quelqu'un qui est poursuivi, capturé, frappé et enchaîné. Ainsi les vers « C'è chi è inseguito e preso / battuto e incatenato » et les deux vers qui suivent, pour conclure la strophe, fixent l'image de la fête comme sacrifice féroce : « La festa era ed è / Feroce sacrificio ».

Avec ce premier chœur débute donc l'action qui commence par une image de fête pour se terminer par l'exécution d'un innocent. Les mouvements de la foule, précisés dans les didascalies écrites par Berio, ont pour fonction d'accentuer la tension autour des scènes principales. Le scénario, lit-on dans la première didascalie, commence par l'image d'une place vide, au fond un édifice blanc chargé d'histoire. Une, deux, cinq et enfin une seule personne traverse la place. D'un coup c'est toute la foule qui fait irruption sur la place. Mais, au moment de l'arrivée des gendarmes avec le condamné, tout s'arrête, la foule se dispose autour de ces personnages. Les gendarmes représentent le pouvoir, l'autorité légitime, et donc le côté sérieux de la vie que tout peuple craint. Dans ce scénario, il faut aussi souligner l'importance de la place comme lieu privilégié de l'action du peuple mais aussi comme espace public de l'écoute.

L'exécution du condamné (*La Condanna*, 2) marque le passage au tragique de l'action dramatique. L'image initiale, symbolique, de la mort (« l'ala nera ») [62] qui le frappe, lui maintenant, devient une image terrible qui peut concerner tous les spectateurs-auditeurs, car le malheur peut aussi te frapper « toi » demain (« ora su me, forse su te domani »). Cet événement se charge d'un sentiment profond qui s'élève au-delà du *hic et nunc*. Le condamné devient le symbole universel de l'oppression, de l'injustice, de la violence à toutes les époques et sur tous les continents. La raison de la condamnation du personnage n'est pas explicitée dans le texte, mais la force du message que son chant exprime suffit à rendre compte de l'injustice qui domine dans la vie de tous ceux qui sont soumis aux lois de la violence, le deuxième vers. La foule qui assiste à l'exécution éprouve dans un premier temps pour le condamné des sentiments contraires, de pitié et de condamnation. À la rafale de coups de fusils font suite des instants d'immobilité absolue.

[62] Nous voulons préciser que l'analyse stylistique et l'étude des variantes des citations dans le corps de la thèse se font sur le texte original.

Le chœur reproduit dans les vers de la deuxième fête les états d'âme de la foule. Le premier vers commence par un seul mot, « Fuoco ! », qui renforce l'image terrible de l'exécution du condamné à laquelle le peuple semble participer sans montrer aucune pitié. Mais dans le vers 8 la reprise de ce mot – « Il fuoco » – est utilisée pour indiquer une situation différente, le palais qui brûle, et le passage de la condition d'indifférence du peuple à la rébellion contre le pouvoir constitué. La reprise de certains mots-clés de la première fête acquiert dans ce nouveau contexte un sens différent, comme de prise de conscience de la place : « Nella festa tutto ! (v. 5) Il coro la banda il mercato ! (7) Il carnevale il santo ! (9) Tutte le feste in una ! (11) La città è solo festa ! (13) ». Le dernier vers, constitué aussi d'un seul mot – « Ribelliamoci ! » –, exprime donc la volonté du peuple de s'opposer à ceux qui exercent leur force contre les innocents. Mais l'apparition d'une femme, Ada, provoque un arrêt brutal de la foule.

Il Ratto (4). Après l'exécution du condamné et la reprise de la fête par le chœur (deuxième fête), Ada fait son apparition dans la scène de *Il Ratto*. Ada vient de voler un des fils du Commandant de la Ville pour se venger de la mort de son père. Son chant est un hymne de douleur et de vengeance. La haine génère la haine. Ada s'adresse implicitement au Commandant de la Ville qu'elle appelle « belva » (« bête »), un mot qui est répété sept fois dans le texte, y compris sous la forme du pluriel « belve ». Comme le condamné, le chant de Ada est un chant solitaire, mais les mots sortent de la page avec force, pour exprimer un état d'âme terrible qui ne connaît pas de pitié, comme l'indique la répétition du mot « bête ».

La Ballata I, chantée par les « Cantastorie » (deux musiciens avec guitare) reprend presque entièrement les vers de l'air de Ada et amplifie le sentiment de douleur de la mère-bête qui vit dans l'angoisse de l'enlèvement possible d'un fils. La pitié devient alors le sentiment qui marque la limite entre l'homme et la bête. Ada, fille, n'éprouve plus de pitié, son geste de bête devient possible. Ainsi dans les vers finals :

ecco ti tolgo il figlio
da belva a belva

la pietà sei tu che l'hai uccisa.[63]

La Vendetta (5). Il s'agit d'un duo chanté par Ugo et Ivo. Ugo, l'homme-bête est frappé en son seul point faible, ses fils. Son chant est un chant de vengeance que le premier vers rend explicite avec ce seul mot, de six pieds, suivi du point d'exclamation :

Vendichiamolo ![64]

Ugo comme Ada veut la vengeance, mais la haine qui caractérise ce personnage est sans limite :

Cento morti, mille non bastano[65]

Même la mort qu'il sent proche ne suscite en lui aucun sentiment de pitié ni de pardon :

Ora ciò che di me resta
va giù nel buio
Senza lacrime
Senza pietà[66]

Le texte de Ugo, assez long, de dix-neuf vers, présente des vers qui se terminent par des mots paroxytons et proparoxytons, exception faite pour le vers 14 et le dernier vers qui se terminent par des apocopes (te, pietà). Nous signalons la présence de rimes imparfaites et surtout d'assonances (Vendichiamolo !/ … animo), d'allitérations (di me, di te ; senza lacrime/senza pietà), de répétitions de mots à l'intérieur du vers : « Oh figlio figlio figlio » (9) typique de la versification traditionnelle. Ivo devient, malgré lui, celui qui doit réaliser la vengeance. Son chant n'est rien d'autre que la répétition presque identique de l'air du père, mais la disposition des vers des strophes est dans l'ordre inverse. Ce choix stylistique sert aussi pour mettre en évidence les conditions différentes de ces personnages : le père

---

63 voilà je t'enlève ton fils
de fauve à fauve
la pitié, c'est toi qui l'as tuée. [Nous traduisons]

64 Vengeons-le ! [nous traduisons]

65 Cent morts, mille morts ne suffisent pas.

66 Maintenant ce qui reste de moi
s'enfonce dans l'obscurité
Sans larmes
Sans pitié [Nous traduisons]

qui est destiné à mourir (vers 16-17, « Ora ciò che di me resta/va giù nel buio » [67]) et le fils qui vit et qui doit éprouver les mêmes sentiments que le père. Ainsi les premiers vers de Ivo reprennent les derniers vers de Ugo et se terminent par ce verbe « rimango » :

> Senza pietà
> Senza lacrime
> Padre, rimango[68]

Ainsi l'appel à la vengeance du père pour le fils enlevé et la reprise par Ivo se répondent : « Oh figlio figlio figlio/ quando sarai vendicato ? » devient, dans les vers de Ivo, « Oh padre padre padre /come potrò vendicarlo ? » qui rappelle le style typique du livret traditionnel.

Il Tempo (6). C'est avec cette scène que Leonora fait son apparition. Il s'agit d'un air très beau, des vers hendécasyllabiques qui se terminent par des mots proparoxytons alternant avec des paroxytons, avec de plus des assonances et des allitérations [69]. Leonora exprime la tragédie du présent historique par l'idée du temps brisé. Les verbes « stride » et « s'impiglia » ont la fonction de produire soit un effet sonore (fonction dénotative) à l'image du temps comme « catena d'ansie » (chaîne d'angoisse), soit l'idée d'un temps qui coule lentement (fonction connotative). Mais il suffit d'un regard pour changer le flux brisé du temps : « […]. S'apre una vertigine, /vola dalle mie ciglia alle tue ciglia, /il tempo che conoscono le palpebre/ al battito d'uno sguardo che brilla, […] ». Le vertige qui s'ouvre à ce regard qui donne un frisson dans tout le corps de ce « toi » auquel Leonora s'adresse (« fra le tue mani e la tua pelle un brivido/le labbra, i denti, l'unghia che ti artiglia ») bouleverse la perspective du temps et renvoie les deux amants au temps des origines :

> ecco abitiamo il tempo delle origini,
> degli oceani, con la conchiglia,
> il vulcano, le foglie, le meteore[70]

---

[67] « ce qui reste de moi s'abîme dans l'obscurité » [Nous traduisons]

[68] Sans pitié
Sans larmes
Père, je demeure [Nous traduisons]

[69] VARESE (Claudio), *Calvino librettista e scrittore in versi*, *cit.*, p. 357.

[70] voilà nous habitons les temps des origines
des océans, avec le coquillage,
le volcan, les feuilles, les météores [Nous traduisons]

À ce temps s'oppose le temps du dehors : un bourbier dans l'enchevêtrement des siècles (« una poltiglia nel groviglio dei secoli », vers 12-13).

Le texte qui suit, *La Ballata II* (un chanteur ambulant accompagné d'un musicien d'accordéon), est de Berio. C'est un texte important, un texte qui doit faire réfléchir. Berio analyse dans une perspective temporelle l'histoire de l'humanité, la possibilité d'une condition initiale d'harmonie. Passé et futur semblent ne proposer qu'une image terrible comme, d'ailleurs, la suite de l'histoire qu'on est en train de raconter. Face à cet état de choses, la seule possibilité de sortir de l'impasse est de considérer un point initial des maux et, dans cette perspective, d'envisager dans le futur « un punto », un point dans lequel la perception des conséquences directes et indirectes est sans effets.

La Notte (7). C'est une pièce pour trio : les voix de Ivo, Leonora et Luca alternent. Chaque personnage chante des vers brefs, un ou deux. Le noir de la nuit sépare les personnages, déjà divisés par leurs différents destins, dans la recherche de l'autre, une recherche sans issue. L'image de l'oreille comme coquillage dans le vers suivant de Leonora est très efficace :

> L'orecchio è una conchiglia
> è una domanda nel buio[71]

Ivo tient en son pouvoir la ville et une femme, Leonora, mais il sait que le pouvoir vit dans le doute. Leonora aime, en effet, un homme du peuple, Luca, qui l'aime aussi. L'amour de Luca et de Leonora, contrarié par Ivo, ne peut aboutir qu'à la tragédie : Ivo et Luca, ennemis et frères.

> Chi ha un nemico l'aveva già da sempre
> con sé, dentro di sé, come un fratello…[72]

---

71 l'oreille est un coquillage
c'est une question dans l'obscurité [Nous traduisons]

72 Qui a un ennemi l'avait déjà depuis toujours
avec lui, en lui, comme un frère… [Nous traduisons]

Il Duello (8). Les deux rivaux se battent en duel, ou bien ils restent immobiles sur la scène, tandis que les danseurs acrobates imitent la querelle. L'un et l'autre sont entourés par leurs propres partisans (les gardes et les rebelles). Il s'agit d'un duo. Chaque personnage dit en alternance des strophes de vers brefs, de deux à quatre, d'une grande efficacité linguistique qui rappelle le style du livret du XVIIIe siècle. Ainsi, par exemple, dans le texte :

IVO La parola più chiara
è la mia mano che t'assale.
LUCA La mia risposta
è il mio balzo che t'inchioda
ai tuoi delitti.[73]

Les deux strophes sont d'ailleurs construites avec la même disposition d'éléments verbaux, ce qui accentue la rapidité du dialogue entre les deux, en une sorte d'imitation linguistique du duel.

À cette scène fait suite le morceau de *La Preghiera* (9), en latin, chantée par le chœur représenté par une foule disposée en colonne. Ivo, blessé, est entouré par les dignitaires du clergé et par les gendarmes. Il est à la tête du cortège.

La *Ballata III* est un texte de Berio, un texte-dénonciation de l'attitude de la société face aux événements, aux crimes. Le vers 5 apparaît emblématique à ce propos: « Non vogliono saperne di sapere ». (« Ils ne veulent en aucun cas savoir »)

À la « Ballata » fait suite un air de Ada. C'est Ada qui implore auprès d'Ivo la grâce pour Luca, mais elle est repoussée. Ada est, en effet, comme l'Azucena de *Il Trovatore*, un personnage tragique. Le désespoir qui la transforme en bête, « da belva a belva », se retourne contre elle-même. La vengeance n'aboutit qu'à une nouvelle tragédie, celle de Luca.

---

[73] IVO La parole la plus claire,
c'est ma main qui t'assaille
LUCA Ma réponse,
c'est mon saut qui te cloue
à tes crimes. [Nous traduisons]

Ballata IV. Cette scène se termine par une nouvelle ballade, *Ballata IV*, un chanteur ambulant accompagnée d'un piano mécanique. C'est un texte assez régulier, ces sont des hendécasyllabes de mots paroxytons, à l'exception du septième vers qui se termine par un mot apocopé (« pietà »). Le rythme est donné par les vers qui riment : on remarque surtout la terminaison « –anni » (vers :1,3,5) et la rime imparfaite « –anti » (4), les vers 9-10 qui riment en « –ite » (« svanite » / « pentite ») mais aussi les rimes internes (« amanti e orfani e languori »/ « Passioni e cori, sicari perversi »), les assonances (« Canzoni, furori », « Passioni e cori ») et les allitérations (« d'onore/d'amore »), les synalèphes (« Sospiri in versi, teneri affanni »). Ce texte propose une sorte de catalogue, terme d'ailleurs utilisé dans le texte, des situations présentées dans le livret de *La vera storia*, dont les termes énumérés sont disposés l'un à côté de l'autre dans chaque vers. La séquence de situations énoncées apparemment sans lien, révèle en réalité qu'il y a toujours une histoire cachée dans ce catalogue.

> Anche in questo catalogo c'è però sempre
> Una storia nascosta.[74]

Il Grido (10). Pièce de Ada et Leonora à une seule voix. C'est encore un texte assez régulier dans la forme. Il est constitué de trois strophes de quatre vers qui se terminent par des mots paroxytons et proparoxytons. Nous signalons encore la présence d'assonances et de rimes en fin de vers (« sradica/straripa », « inghiotte/notte », « tutto/lutto »), de mots pentasyllabiques (« Incenerisce », « acutissimo », « seppelliscimi »), ce qui donne l'idée de ce cri qui se propage dans la nuit (« Si propaga acutissimo/un grido nella notte »). Ada et Leonora expriment leur douleur face au destin de Luca. Leur chant est un chant de désespoir exprimé par des images de la nature terribles et violentes (« Albero che si sradica/torrente che straripa… »).

À ce chant des deux personnages féminins fait suite la *Ballata V*, une pièce que Berio trouve très belle. Il faut rappeler qu'entre 1968 et 1980, Calvino écrit une série de textes qui ont comme thème principal le chant. Il s'agit de *Il cielo di pietra*, trois textes brefs pour une œuvre de Luciano Berio (*Prière*), plusieurs matériaux pour *Un re in ascolto* de Berio

---

[74] Même dans ce catalogue il y a cependant toujours
Une histoire cachée [Nous traduisons]

et *L'altra Euridice*, réélaboration plus sombre de *Il cielo di pietra* [75]. La présence de ce texte dans *La vera storia* fait partie de l'intérêt pour ce thème et elle est donc à considérer aussi au sein des thématiques de la voix et de l'oreille, typique de la poétique de l'écoute. Cette fois le chant est accompagné par le violon et l'accordéon.

La Prigione (11). Luca enfermé dans la prison entend dans la solitude de sa cellule le vrombissement de la foule qui persiste dans sa révolte. Mais au-delà de ce bruit, en tendant l'oreille, un chant arrive jusqu'à lui :

> Tendo l'orecchio e mi raggiunge un canto.[76]

Ce vers divise le texte en deux parties, de dix vers chacun. Dans la première partie, Luca ressent tout l'aspect négatif de sa condition de prisonnier : « vivere non è diverso da morire » (5), mais l'écoute de ce chant lui rend l'espoir : « Tornano vita e morte ad avere un senso » (12). Luca semble suivre ce chant qui le conduit, mentalement, à sortir de ces murs qui l'entourent et qui le séparent des choses, du sens des choses (« La prigione separa dalle cose:/dal senso delle cose ») et il arrive, derrière le soleil, à l'espace sans limite :

> C'è una nuvola dietro l'inferriata
> e dietro la nuvola il sole
> e dietro il sole lo spazio senza limiti.
> Qua l'ombra le catene il rancore.[77]

Le reflet du soleil sur la pierre lui annonce le printemps. Luca affirme avoir traversé des bois, la mer, des rues où il y a quelqu'un qui l'attend. Dans ce texte, sont présents plusieurs thèmes liés à la poétique de l'écoute et au projet de *Un re in ascolto* de 1979 dans la version du livret. En particulier, outre l'importance de l'oreille, nous signalons : la révolte du peuple, la présence du chant, le prisonnier.

---

[75] *Cf.* FALCETTO (Bruno), *Cantare mentre tutto il resto non canta*. In *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a c. M. Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1991, p. 250-251.

[76] Je tends l'oreille et un chant me parvient. [Nous traduisons]

[77] Il y a un nuage derrière les barreaux
et derrière le nuage le soleil
et derrière le soleil l'espace sans limites,
Ici l'ombre les chaînes la rancœur. [Nous traduisons]

À ce chant fait suite la *Terza Festa*. La troisième fête se situe à un autre moment dramatique de l'action, l'arrestation de Luca, le chef des rebelles qui a blessé Ivo, après un corps à corps à cause d'une femme, Leonora. La foule envahit à nouveau la scène et se déchaîne en une rébellion violente. Les vers du chœur insistent sur l'explosion de la foule qui sort à découvert et manifeste un sentiment d'offense, de rancœur et de colère. Dans cette troisième fête, l'action de protestation de la foule atteint un niveau de tension extrême. La foule réagit à l'arrestation de Luca avec une action violente, mais qui fait alterner élans et attentes, ce qui donne la possibilité aux gendarmes de disperser les manifestants. (*Didascalie n.12*) La fête se transforme en lutte désespérée. Dans le texte les vers insistent sur la foule qui s'approprie l'espace extérieur, le dehors. « Il fuori è il nostro fuori ». C'est une proclamation de liberté soulignée avec l'insistance, dans le texte, du mot "dehors" qui implique l'identification du peuple :

Adesso tutto è fuori (v.3)
Ciò che noi siamo è fuori (5)
Il nostro spazio è fuori (7)
Il fuori è il nostro fuori (13)[78]

Après la troisième fête, suit la *Ballata VI* qui annonce, après la défaite de la révolte de la foule, la fin de la fête.

Il Sacrificio (13). Il s'agit d'une pièce pour quatuor que chantent Ivo, Leonora, Ada et Luca. Les quatre strophes sont constituées de vers brefs dont chaque mot est mis en évidence. Le sacrifice de Luca suscite en chaque personnage des sentiments différents : Ivo voit tout l'aspect négatif de celui qui tient dans ses mains le pouvoir, Leonora sent que le désert envahit le monde, Ada lance une sorte de prière pour Luca qui, d'autre part, est le seul à exprimer un message d'espoir. En effet, le dernier chant de Luca rappelle le printemps qui constitue un renvoi métaphorique évident à une possibilité de renouvellement général du monde.

Sento
il vento di Marzo
che apre i fiori

---

78 Maintenant tout est dehors (v. 3)
Ce que nous sommes est dehors (5)
Notre espace est dehors (7)
L'extérieur est notre dehors (13) [Nous traduisons]

dei mandorli.
Vedo
come nel quarzo
destini d'aria
limpida.[79]

La quatrième fête (*Quarta Festa*) reprend les vers des fêtes précédentes, surtout ceux de la troisième. La foule envahit à nouveau la scène, mais cette fois les gestes comme les mots représentent une citation d'actions et de phrases précédentes. L'échec final, avec la condamnation probable de Luca, est marqué aussi par la disposition de la foule à l'immobilité tandis que les lumières s'éteignent et que la scène se vide. Encore une fois la réaction violente du peuple n'a pas réussi à réaliser le changement social, à concrétiser le rêve de la fête. Pour quelle raison ? Il est possible de considérer deux hypothèses : ou le peuple n'est pas encore prêt à réaliser le changement, ou la révolution ne représente pas la véritable réalisation de la fête qui aura lieu quand les malheurs auront pris fin, comme le dira le chant final de Ada.

Il Ricordo (15). Cette scène suit la quatrième fête (14). Ada reste seule sur la scène, c'est à elle qu'est confiée la tâche de formuler le dernier message de cette première partie de l'action musicale.

Forse di là dei secoli
il male si cancella
ma per ora ricordalo
in ogni particella
di sudore e di lacrime
di sangue e di pietà.
Forse di là dei secoli
un bene si prepara
che basterà a rifonderci
della pena più amara
ma non farà rivivere
quello che tu non hai più.[80]

---

79 Je sens
le vent de Mars
ouvrir les fleurs
des amandiers.
Je vois
comme dans le quartz
des destins d'air
limpide. [Nous traduisons]

C'est un appel à la mémoire mais aussi à l'espoir de temps meilleurs. Le temps aide à oublier le mal, à effacer le souvenir. Pour donner un sens à l'histoire, même la plus terrible, il faut ainsi que l'homme s'efforce de maintenir vivante la mémoire.

Il est important de souligner que dans *La vera Storia* l'idée de la fête est associée à celle de la révolution. C'est une idée sur laquelle Calvino insiste encore pour le livret de 1979 destinée à l'action de *Un re in ascolto*. Dans le deuxième acte du livret, *La città in festa* (*La ville en fête*), le roi entend, derrière les mots des deux chœurs, le chœur de la noce (*Il coro di baldoria*) et le chœur des rebelles (*Il coro di ribelli*), un message contraire. Le premier chœur chante une chanson de fête, mais le roi perçoit une charge de violence ; de même, le deuxième chœur chante un hymne interdit, mais leur chant attire le roi qui entend dans ses notes une promesse d'amour. Le chant devient donc un élément constant dans ces dernières œuvres de Calvino, qui tend à exprimer la volonté ou le désir de pouvoir toucher un public le plus vaste possible (la possibilité de considérer la voix et l'oreille dans un même espace), mais il est aussi pensé comme sublimation du processus d'écriture. Effectivement, le texte qui se transforme en chant sur la scène par la voix des chanteurs représente peut-être le rêve le plus ambitieux de Calvino, du moins dans les dernières années de son activité, comme cela apparaît surtout dans la dernière phase de la collaboration avec Luciano Berio.

---

[80] Peut-être au-delà des siècles
le mal s'efface-t-il,
mais pour l'heure souviens-t'en
en chaque particule
de sueur et de larmes
de sang et de pitié.
Peut-être au-delà des siècles
un bien se prépare-t-il
qui suffira à payer de retour
notre peine la plus amère
mais cela ne fera pas revivre
ce que tu ne possèdes plus. [Nous traduisons]

E) Introduction à *Un re in ascolto* (1977-1984)

Un re in ascolto, on l'a dit, naît de la collaboration entre l'écrivain et le musicien Berio pour réaliser l'action musicale sur le sujet de l'écoute. Même si le musicien a toujours souligné le rôle fondamental joué par Calvino dans l'élaboration de l'action musicale, représentée à Salzbourg en 1984, (dans le livret on lit « Texte d'Italo Calvino/ Musique de Luciano Berio »), il reste que la participation de Calvino a été subordonnée aux choix du musicien. La difficulté de trouver un point de convergence dans l'élaboration de l'action musicale et le retard de Calvino dans la rédaction des pages poussent cependant Berio à terminer le travail sans solliciter davantage l'intervention de l'écrivain. Or c'est pendant les années 1977 – 1984 que Calvino travaille sur ce sujet de l'écoute, comme le montrent les différents textes dédiés à l'action musicale. La décision de Berio de continuer le travail sans consulter son ami, pousse l'écrivain à écrire en quelques mois un récit pour préciser sans détour comment était son « roi à l'écoute ». Dans les pages suivantes, nous analyserons les étapes qui ont conduit à la réalisation de l'action musicale de *Un re in ascolto* et la genèse du dernier récit de Calvino pour le recueil inachevé de *Sotto il sole giaguaro*.

Un re in ascolto : dialogue entre un écrivain et un musicien

Comme nous l'avons rappelé ailleurs la réalisation de cette pièce n'a pas été facile à cause des désaccords entre le musicien et l'écrivain. Le premier livret que Calvino propose à Berio est « un véritable livret d'opéra genre XVIIIe siècle », ce qui, bien évidemment, ne pouvait pas être accepté par le musicien. En effet Berio et Calvino ne partageaient pas les mêmes idées sur les conventions théâtrales. On analysera dans le paragraphe suivant les différentes étapes qui ont conduit à la version finale de *Un re in ascolto.* Ce qu'il faut souligner c'est que, même si Berio décide d'utiliser seulement « quelques textes » de Calvino, *Un re in ascolto* est le résultat d'un « dialogue » continuel entre le musicien et l'écrivain.

> In realtà, come Berio ha avuto occasione di dichiarare in colloqui e interviste, *Un re in ascolto* è il risultato di un continuo dialogo, nel segno della fantasia fra un musicista di straordinarie possibilità espressive e virtuosistiche, nonché di profondo impegno intellettuale, ed uno scrittore che ha saputo più di altri testimoniare le ansie e i drammi del nostro tempo ricorrendo ad una poetica dell'assurdo, dell'irreale, del grottesco.[81]

De fait, ce dialogue entre le musicien et l'écrivain transparaît dans l'œuvre : le texte du *Duetto II* entre le régisseur et Prospero est une véritable transposition de certains passages des lettres entre Calvino et Berio [82].

---

[81] *Cf.* CD *Un re in ascolto*, Wiener Philharmoniker, *cit.* « En réalité, comme Berio a eu l'occasion de le déclarer durant les entretiens et les interviews, *Un re in ascolto* est le résultat d'un dialogue continuel sous le signe de l'imagination, entre un musicien doté d'extraordinaires possibilités expressives et de virtuosité, ainsi que d'un profond engagement intellectuel, et un écrivain qui a su plus que d'autres témoigner des angoisses et des drames de notre temps en ayant recours à une poétique de l'absurde, de l'irréel, du grotesque. ». [Nous traduisons]

[82] Je veux remercier Luciano Berio pour m'avoir rappelé, à l'occasion de notre interview, les deux lettres de Calvino et aussi pour m'avoir indiqué les passages de ces lettres dans le livret de *Un re in ascolto*.

R . Dove siamo adesso ? Tu dicevi che tutto comincia all'improvviso e che c'è subito tanta agitazione.
P. No no ! Io pensavo a un silenzio come fosse un'attesa. L'attesa del suono, del canto.
R. No, tu dicevi che il silenzio è riempito dalla voce come se dentro alla musica ci fosse un silenzio che vuol farsi udire !
P. Forse, ma udire e ascoltare non sono la stessa cosa. Io vorrei che questo teatro potesse contenere l'ascolto in tutte le sue forme.
R. Solo il desiderio d'udire apre l'orecchio e tu cercavi una voce di donna che canta un'aria su una scena ch'è come un labirinto. E lo spettacolo è la storia di un re che tende l'orecchio, è come un'isola deserta, come un teatro vuoto, teme una congiura, tende l'orecchio ad ogni rumore.
P. E' un re che ascolta con le orecchie degli altri ; quando ascolta coi propri orecchi cogliendo l'eco del palazzo nulla lo rassicura, non ha orecchi per un lamento che viene dalla prigione ; ode, ma non ascolta.
R. Tu dicevi che i servitori informano il re che la regina lo tradisce e che il suo regno è in pericolo.
P. Si. Non so. Forse non è un sogno e i fatti son sottili come soffi.
R. Ma tu dicevi anche di un coinvolgimento generale come fosse una tempesta.
P. Forse una tempesta o una rivoluzione, ma pacifica , come in un sogno, non so…[83]

Pour la représentation de Salzbourg cette partie a été traduite en allemand, afin que les auditeurs puissent comprendre tout le texte, ce qui montre l'importance que le musicien lui conférait.

[83] BERIO (Luciano), *Un re in ascolto*, CD World Premiere Recording. Nous reproduisons la version française de ce dialogue entre le Metteur en scène et Prospero extrait du livret de l'Opéra. Le Metteur en scène : « Alors, où en sommes-nous? Tu disais que l'action devait commencer à l'improviste et que ce serait une agitation soudaine. » Prospero : « Non, je pensais à un silence qui serait une attente. L'attente du chant. » Le Metteur en scène : « Et puis, tu disais que le silence serait rempli de voix, comme si dans la musique il y avait un silence qui veut se faire entendre. » Prospero : « Peut-être l'ai-je dit, mais entendre et écouter ne sont pas la même chose. Je voudrais que ce théâtre puisse contenir l'écoute sous toutes ses formes. » Le Metteur en scène : « Seul le désir d'entendre ouvre l'oreille. Et tu cherchais la voix d'une femme chantant un air sur une scène qui serait comme un labyrinthe. Et le spectacle est l'histoire d'un roi qui tend l'oreille. Comme une île déserte, comme un théâtre vide. Il appréhende un complot, il tend l'oreille à chaque bruit. » Prospero : « C'est un roi qui écoute avec les oreilles des autres. Quand il écoute avec ses propres oreilles, recueillant les échos du palais, rien peut le rassurer. Il est sourd aux plaintes qui montent des prisons. Il entend mais il n'écoute pas. [Il est seul, tu te rappelles ? » Le Metteur en scène : « Tu disais que le roi ne se confiait qu'à un serviteur, un être comme un animal : laid et sourd. » Le Metteur en scène : « Peut-être, mais c'est aussi un être immatériel et invisible, que l'imagination du roi lui a suggéré, et qui chante. Une voix parmi tant d'autres et que lui seul écoute. » Le Metteur en scène : « Pas tout seul.] Tu disais que les serviteurs ont appris au roi que la reine le trahit, que son trône est en péril. » Prospero : « Peut-être que ce n'est pas un rêve, les événements sont légers comme des souffles. J'entends des pas ! » Le Metteur en scène : « Mais tu parlais aussi d'un soulèvement général, comme une tempête. » Prospero : « Peut-être une tempête ou une révolution, mais pacifique, comme en rêve. Je ne sais. » *Cf. Un roi à l'écoute*, Opéra, Paris, saison 1989-1990, p. 72-73.

Une remarque d'un critique explicite cette vocation métalittéraire et théorique :

> Le *Duetto II* de Prospero et le Régisseur est la première rencontre de Prospero avec son collaborateur et peut-être la seule scène dans *Un re in ascolto* qui se joue entièrement en dehors du théâtre des écoutes de Prospero. Le dialogue entre les deux met en évidence l'impossibilité de communication au cas où l'écoute comporte une seule signification, la plus immédiate et la plus pauvre. La description du nouveau théâtre dans le dialogue de Prospero et le Régisseur est une des modalités, très originales, de la stratégie de distanciation à l'intérieur de *Un re in ascolto*. […] La vocalisation très nette et la texture orchestrale très transparente rendent le message esthétique de ce *Duetto II* parfaitement audible.[84]

Pour résumer, les textes de Calvino utilisés par le musicien pour l'action musicale de *Un re in ascolto* sont représentés soit par les « arie » de Prospero, soit par certains passages de lettres de l'écrivain. Ainsi Berio rappelle quelques moments significatifs de la collaboration avec l'écrivain pour la réalisation de cette pièce :

> Poi abbiamo avuto parecchi incontri, mi ricordo uno a Venezia, dicevo sempre « facciamo da conto che tu sei Da Ponte e io Mozart e tu mi scrivi, oppure tu sei Francesco Maria Piave ed io Verdi e tu mi scrivi, vediamo un pò cosa succede ». Calvino mi ha scritto due lunghissime lettere, bellissime, un pò ironiche : « ma tu dicevi, e io invece dicevo così ». Così ho avuto in mano questi testi, poeticamente molto belli, letterariamente molto belli di questa persona sola che medita e queste lettere e da lì ho proseguito io. Questa idea del teatro mi ha suggerito riferimenti alla *Tempesta* di Shakespeare, ma in senso metaforico. […] Quindi c'è una congerie di riferimenti. E poi ho usato queste due lettere di Calvino. A un certo punto questo direttore di teatro ha delle discussioni che non finiscono più con il regista e allora si dicono : « ma tu dicevi e io dicevo », così come le avevo estratte dalle lettere. Quindi ho finito il lavoro senza neanche più consultarlo, il lavoro era musicalmente molto complesso, non avevo più tempo di ascoltare quello che aveva da dire Italo. Dovevo finire il lavoro e poi è stato eseguito a Salisburgo. Lui dopo questa esperienza ha fatto un racconto, *Un re in ascolto*, che è bruttissimo. A me non piace, lo trovo artificiale, anche perché so la genesi.

[84] STOIANOVA (Ivanka), *Chemins en musique*, *cit.*, p. 362-363.

> Scrivendo *Un re in ascolto* Calvino ha voluto mettere le cose in chiaro : *Un re in ascolto* é questo e questo…[85]

Cette référence, suggérée par Berio, à d'autres collaborations du passé afin d'organiser le travail pour l'action musicale en demandant à Calvino de lui écrire des lettres à la manière des librettistes comme Maria Piave pour Mozart et Da Ponte pour Verdi, vise à souligner (nous semble-t-il) que le rôle de l'écrivain doit se limiter à fournir les mots sous la supervision directe du musicien. Mais nous croyons aussi que le rapport épistolaire devait servir pour donner le temps à l'écrivain de réfléchir sur son travail et sur les modalités de composition du livret : le résultat, ce sont les deux belles lettres citées par Berio.

[85] MINATO (Luana), *Intervista con Luciano Berio*, *cit.* « Puis nous nous sommes rencontrés plusieurs fois, je me souviens une fois à Venise, je lui disais toujours « supposons que tu sois Da Ponte et moi Mozart et que tu m'écrives, ou bien que tu es Francesco Maria Piave et moi Verdi et que tu m'écrives, voyons un peu ce qui se passe ». Calvino m'a écrit deux très longues lettres, magnifiques, un peu ironiques : « mais toi tu disais comme ci et moi au contraire je disais comme ça ». C'est comme ça que j'ai eu ces textes, très beaux sur le plan poétique, et sur le plan littéraire de cette seule personne qui réfléchit, et ces lettres et à partir de là j'ai continué. Cette idée du théâtre m'a fait penser à des allusions à la *Tempête* de Shakespeare, mais dans un sens métaphorique ; […] Il y a donc toute une série de références. Et puis j'ai utilisé ces deux lettres de Calvino. À un moment donné, le directeur du théâtre a des discussions qui n'en finissent pas avec le metteur en scène et ils se disent : « mais toi, tu disais, et moi je disais », comme ce que j'avais tiré des lettres. Et puis j'ai fini le travail sans même le consulter, le travail était très complexe sur le plan musical, je n'avais plus le temps d'écouter ce que Calvino voulait dire. Il fallait que je finisse ce travail et puis cela a été joué à Salzbourg. Après, lui il a écrit un récit, *Un roi à l'écoute*, qui est affreux. Moi, je ne l'aime pas, je le trouve artificiel, en partie parce que je sais comment il est né. Quand il a écrit *Un roi à l'écoute*, Calvino a voulu mettre les choses au point : *Un roi à l'écoute*, c'est ça et ça… » [Nous traduisons]

Les versions de *Un re in ascolto*

Nous rappelons ici les étapes principales de cette collaboration entre l'écrivain et le musicien que les critiques, d'ailleurs, ont reconstruite sur la base des documents et des témoignages qui leur sont parvenus [86].

Tout d'abord il faut rappeler encore une fois la lecture de l'entrée « écoute » de l'"Encyclopédie Einaudi" de Barthes et Havas, en 1977, suscitant un grand enthousiasme chez l'écrivain qui en parle à Berio. L'idée plaît à Berio qui demande à Calvino d'écrire un livret pour la représentation à Salzbourg. Calvino écrit un sujet de cinq pages, mais Berio est en train de terminer l'action musicale de *La Vera Storia* et il demande à l'écrivain de l'aider à écrire le livret.

En 1979 l'écrivain présente un livret, *Un re in ascolto*, de style XVIIIe siècle, refusé par le musicien qui pense à un personnage contemporain et surtout à l'élaboration d'un texte écrit avec un autre langage.

> Calvino all'inizio aveva fatto un vero libretto d'opera, sembrava una parodia di Metastasio con nomi strani, da opera del primo Settecento. C'era una voce di donna che evocava chissà che cosa nella mente del re circondata da spie, in pericolo. Era un involucro di storia arcaica, antiquata così come la visione. Non mi sentivo a mio agio con quel testo. Io proposi allora un re più moderno, una specie di Diaghilev. [87]

[86] *Cf.* "Note e notizie sui testi", *RR*, III, p. 1292-1295.

[87] Minato (Luana), *Intervista con Berio*, *cit.* « Au début, Calvino avait réalisé un véritable livret d'opéra, qui semblait une parodie de Metastase avec des noms bizarres typiques de l'opéra du début du XVIIIe siècle. Il y avait une voix de femme qui évoquait on ne sait quoi dans l'esprit du roi entouré d'espions, en danger. Cela enveloppait une histoire archaïque, démodée ainsi que la vision. Je ne me sentais pas à l'aise avec ce texte. Je proposai, alors, un roi plus moderne, une espèce de Diaghilev. » [Nous traduisons]

L'année suivante, en février 1980, Calvino prépare un nouveau sujet, appelé par les critiques le *Trattamento 1980* [88] qui comprend trois actes dont chacun doit se dérouler sur trois niveaux en même temps, comme nous le verrons. Les spécialistes ont aussi expliqué que l'écrivain y avait adjoint un index articulé en trente-six points : quatre points pour chaque niveau et ce pour les trois actes (les manuscrits sont constituées d'une page autographe et de trois pages dactylographiées). Calvino – nous continuons à rappeler l'état des données critiques – a donc adapté pour le théâtre le niveau A du premier acte, et successivement le niveau A de tous les actes, puis les niveaux B et C du premier acte (pour un total de dix-neuf pages dactylographiées, précédées d'un index partiel : récitatifs, dialogues à deux et à trois voix, airs…). Un texte a été tiré de ce scénario, publié dans la revue "Il Caffè", en juin 1981 [89] ; il s'agit de *Un coro di congiurati* (reproduit dans l'édition "I Meridiani" [90]).

Un infléchissement apparaît dans une autre version, celle de 1981, dont on a quelques indications : un homme qui marche dans la rue et qui parle à une femme qui n'entend rien à cause du baladeur qu'elle écoute. De cette version Calvino a laissé trois pages rédigées.

Ensuite, en 1982 "RadioUno" transmet *Duo*, un travail radiophonique, écrit par Calvino et mis en musique par Berio, qui a pour protagoniste un directeur de théâtre qui se parle à lui-même. À cette occasion, l'écrivain utilise cinq airs des scénarios du *Trattamento 1980* (niveau A, Acte premier), qui sont distribués dans un autre ordre dans le livret imprimé de *Un re in ascolto*, et deviennent le *Arie di Prospero*. Ainsi Berio a-t-il rappelé l'expérience de *Duo* à l'occasion de notre interview à Rome :

> Proposi a Calvino di scrivere un testo per il premio Italia per la Rai, così ci dava un pretesto per cominciare a lavorare, a preparare un testo. Allora ho fatto un lavoro, il titolo è *Duo* con testo di Italo Calvino, con l'orchestra sinfonica, strumenti, che tra l'altro ha vinto il premio

[88] *Cf.* "Note e notizie sui testi", III, p. 1293.
[89] *Ibid.*, p. 1294.
[90] CALVINO (Italo), *Per Un re in ascolto di Berio : coro di congiurati*, *RR*, III, p. 758.

Italia. Calvino ha scritto dei testi bellissimi di quest'uomo solo che medita, esplora se stesso, molto bello. E io l'ho messo in musica.[91]

Actuellement, parmi ces textes de Calvino pour l'action musicale *Un re in ascolto*, nous disposons du livret 1979 et du *Trattamento 1980*, ainsi que des airs de Prospero et du morceau *Un coro di congiurati* (publié pour la première fois dans la revue littéraire "Il Caffé" en juin 1981), et tous reproduits ensuite dans la collection "I Meridiani" [92].

L'analyse doit dès lors tenir compte de tous ces éléments du corpus et des conditions effectives du dialogue entre le musicien et l'écrivain.

[91] MINATO (Luana), *Intervista con Berio*, *cit*. « Je proposai à Calvino d'écrire un texte pour le prix Italie pour la RAI, pour avoir ainsi un prétexte pour commencer à travailler, à préparer un texte. Alors, j'ai produit quelque chose : le titre est *Duo* avec un texte d'Italo Calvino, pour orchestre symphonique et instruments, et, qui a d'ailleurs, gagné le prix Italie. Calvino a écrit des textes très beaux sur cet homme seul qui médite, s'explore lui-même, c'est très beau. Et moi, j'ai mis cela en musique.». [Nous traduisons]
[92] *Cf*., I.C., III, p. 730-761.

Les lettres : un témoignage fondamental du dialogue entre l'écrivain et le musicien

La publication des lettres [93] que Calvino a envoyées à Berio à l'époque de leur collaboration pour l'action musicale de *Un re in ascolto* constitue un témoignage fondamental de ce dialogue entre l'écrivain et le musicien. Berio rappelle que, après plusieurs rencontres avec Calvino pour discuter de leur projet pour le Festival de Salzbourg, dont une à Venise, il avait demandé à l'écrivain de lui écrire une lettre, de simuler un rapport épistolaire comme celui de Da Ponte et Mozart ou Francesco Maria Piave et Verdi [94]. En guise de réponse, Calvino lui a envoyé les deux très belles lettres qu'évoque Berio, l'une datée du 10 décembre 1981 et l'autre du mois d'avril 1982 [?].

Calvino reproduit dans les lettres les moments principaux de ces rencontres avec son ami musicien. Les deux points de vue sont mis en évidence grâce à l'utilisation de la modalité littéraire du dialogue direct, « je disais » et « tu disais » qui révèlent les positions différentes, celle de l'écrivain et l'autre du musicien, quant au traitement du sujet. Or Berio apprécie à tel point ces lettres (comme nous l'avons déjà signalé) qu'il décide de les utiliser dans l'action musicale (cette confidence nous a été faite par le musicien à l'occasion de l'interview de Rome).

Pour l'analyse des lettres, l'alternance entre « je disais » et « tu disais» nous a incitée à diviser chaque unité de ce dialogue en séquences disposées sur deux colonnes, l'une correspondant aux interventions de Calvino et l'autre à celles de Berio. Nous avons placé chaque unité l'une à côté de l'autre pour mieux visualiser les deux points de vue. Nous indiquons avec les signes suivants : L1C = première lettre, point de vue de Calvino,

[93] *Cf.* AAVV, *Berio*, a c. Renzo Restagno, EDT,1995. Les lettres ont été publiées aussi dans l'édition "I Meridiani".
[94] *Cf.* MINATO (Luana), *Interview à Luciano Berio*, *cit.*

L2C = deuxième lettre point de vue de Calvino et L1B = première lettre, point de vue de Berio et L2B = deuxième lettre, point de vue de Berio.

L1C	L1B
1. L'écrivain pense à un silence, un effet-silence qui comprend aussi la voix, l'orchestre et même les deux orchestres comme le suggère le musicien. L'effet doit être l'attente, l'attente du son, comme lorsque quelqu'un chante : mais que chante-t-il ? L'attente du chant, c'est-à-dire l'absence.	1. Berio pense à un début sans prélude, on dirait en termes littéraires *in medias res*, une voix qui commence à chanter, une voix qui chante, très fort comme une explosion. On doit entendre l'orchestre après, mais comme s'il jouait depuis un certain temps ; ou bien il y a deux orchestres, l'un sur la scène, l'autre dans la fosse, et il doit y avoir beaucoup d'agitation, plusieurs choses qui se produisent en même temps.
2. Citation de l'entrée « écoute » de Barthes : l'écoute peut être définie par son objet ou objectif. Il y a trois types d'écoutes…	2. Le silence doit être perçu en négatif étant donné que tout est rempli par la voix et la musique, comme si dans la musique il y avait le silence. Il pense que la scène doit naître de la scène, à l'intérieur de la scène.
	3. Berio pense au théâtre comme lieu privilégié de l'écoute ; le théâtre peut contenir l'écoute dans toutes ses formes.

3. Calvino reprend la définition de Barthes sur le premier type d'écoute (*indices*). Proposition pour le livret :

> Una voce di donna canta un'aria. La scena è un labirinto. Figure di uomini cercano di raggiungere la donna che canta e non ci riescono.

Encore Barthes :

> l'udito è essenzialmente connesso alla valutazione spazio-temporale […]

Citation du journal de Kafka, 5 novembre 1911. Sur la base de ces donnés Calvino propose une idée pour le livret :

> Un re che tende l'orecchio in una reggia deserta. Teme una congiura. Tende l'orecchio ai passi delle sentinelle, agli squilli di tromba… Ogni rumore insolito potrebb'essere la minaccia dei nemici.
> Il re : – Un re è abituato ad ascoltare con gli orecchi degli altri… Quando deve usare i propri orecchi cogliendo gli echi del palazzo-orecchio nulla lo rassicura…
> Coro: – I fatti sono sottili come soffi… possono insinuarsi infiltrarsi farsi strada… sussurri, sibili, indiscrezioni, indizi…

Le roi se confie seulement à son vieil écuyer qui est sourd.

> Scudiero: – gli informatori insinuano, però…
> Il re: – Cosa ? regina… Ci sono indiscrezioni, indizi, voci
> Scudiero: – Non so….Sento che parlavano della regina Non ho inteso bene….
> Il re : Doralice ?
> Coro : – tu la credi fedele…tu la credi… fedele come moglie …
> come regina… Ci sono indiscrezioni, indizi, voci…
> Voce di donna che appare scompare nel labirinto, inseguita da uomini
> Il re: – Sento i suoi passi…. Sembravano avvicinarsi…. Ora s'allontanano…. Dove va ?

4. Citation du journal de Kafka, 9 novembre 1911.

> L'ho sognato l'altroieri. Tutto era teatro ; io stavo ora su in alto, nel loggione, ora sulla scena. […] Rappresentavano una festa imperiale e una rivoluzione […]

5. les rêves se répètent

6. Le directeur du théatre a fait un rêve.

> Il direttore del teatro : Ho sognato un teatro, un altro teatro, esiste un altro teatro oltre il mio teatro (pezzo già scritto)

Le roi rêve de rejoindre une femme qui n'est rien d'autre que le fantôme d'une voix.

> Voce di donna: - C'è una voce nascosta tra le voci (pezzo già scritto)

7. Un teatro in cui cova il malcontento contro il direttore. Gli ingranaggi del grande meccanismo che s'inceppano. Si scorgono i segni minacciosi della disgregazione. (action)

4. Pour le musicien l'idée de Calvino doit être transposée dans un autre lieu et avec un autre langage. Le musicien pense à une image du pouvoir contemporain, comme le régisseur d'un théâtre. Toute l'action doit se dérouler dans un théâtre.

5. La proposition de Calvino de la fête et de la révolution dans la pièce ne plaît pas à Berio car cela a été déjà fait dans *La vera storia*

6. Le musicien pense à un rêve au théâtre.

7. L'idée est acceptable mais il faut de l'action, ce qui se passe derrière les coulisses, le soir d'une première.

8. À ce moment de l'action Calvino prévoit un roi qui écoute une voix provenant de sous la terre. Le roi retient prissonnier son prédécesseur dans les souterrains. Non, c'est son écuyer, sourd, qui entend cette voix. Le roi n'a pas d'oreilles pour le gémissement qui vient de la cellule.

9. Direttore : – C'è una porta, la porta degli artisti… la porta che dà direttamente dove ? C'è un passaggio (pezzo già scritto) Voce di donna : – (duetto già scritto)

10. Citation du deuxième type d'écoute :

"decifrazione" : Ciò che è acoltato non è più il *possibile* (minaccia, desiderio) ma il *segreto*, ciò che sta sepolto… il mondo occulto degli dèi. Il re : – Lo spazio del palazzo è descritto dai suoni, e anche il tempo, le ore calme e le ore ansiose.
Il direttore : – Dov'è il mioposto ? Scusino il disturbo… (pezzo già scritto)

8. et en même temps l'œuvre qui est représenté sur la scène dans laquelle apparaît le pouvoir comme chez les Boyards de *Boris* et les Grands d'Espagne dans *Don Carlos*.

9. Le musicien préfère le rêve du directeur de théâtre.

11. Citation du troisième type d'écoute:

> « il terzo tipo d'ascolto, ha luogo in uno spazio intersoggettivo, dove "io ascolto" vuol dire anche "ascoltami", "una significanza" rilanciata all'infinito, nell'inconscio…»

Proposition pour la fin du premier acte :

> Il re : – Tendo l'orecchio al brusio che sale dalla città : arrivano rumori frantumati, indecifrabili ; ascoltarli è riposante. Se tendo l'orecchio forse potrò cogliere un richiamo, un presagio, come dalla bocca d'un oracolo.
> Voce di donna (canta un'aria)

10. Refus du musicien de considérer ces propositions de l'écrivain comme la fin du premier acte.

L2C

1. Calvino propose pour le second acte de reprendre le thème du personnage qui suit un chant qui est pour lui comme le chant des Sirènes.

2. Citation de l'*Odyssée*, livre XII, vers 184 et suivants.

3. Le chant des Sirènes n'est pas tranquille, comme l'explique Homère aux vers 44 et suivants.

4. Pour Calvino il est nécessaire de décider quel point de vue adopter pour considérer le chant : celui des compagnons d'Ulysse qui participent à l'expérience du Héros, les oreilles fermées, ou celui d'Ulysse lui-même qui essaie de se rappeler le chant mais qui n'arrive plus à le moduler.

5. Calvino propose alors d'insérer ce thème dans l'histoire. Le directeur du théâtre veut rentrer dans le théâtre de son rêve, entendre l'exécution parfaite de l'air du soprano. Pour cela il doit renoncer à tout ce qu'il est devenu.

6. Calvino rappelle au musicien une page rédigée, la page A.2.1. qui commence ainsi :

> C'è una porta, la porta degli artisti ? La porta che dà direttamente,
> dove ?, c'è un passaggio…

L2B

1. Idée acceptable, celle des Sirènes et d'Ulysse, à traiter à côté des autres thématiques. Le second acte peut s'ouvrir avec le chant des Sirènes.

2. De cette citation, le musicien suggère de retenir quelques phrases : "ferma la nave", "suono di miele", "tutto sappiamo".

3. D'autres phrases plaisent à Berio : "la riva di scheletri", "sedute sul prato". Berio insiste sur ces deux moments qui se passent en même temps.

4. Berio insiste sur le fait que le personnage est un homme contemporain, un Ulysse d'aujourd'hui qui a entendu ce chant seulement en rêve. Cependant, c'est ce chant qui lui permet de continuer à vivre, un chant du futur.

5. Cette idée plaît à Berio, mais il a besoin ou d'une proposition pour la scène ou de mots à chanter.

6. Il est d'accord quant à la possibilité d'utiliser cette page, mais il insiste sur la nécessité qu'il faut représenter dans ce théâtre une œuvre identique à la scène qui se passe en dehors du théâtre (référence encore à *Don Carlos*). Tout cela jusqu'à l'implication musicale générale comme une tempête.

7. Calvino rappelle à son ami l'histoire déjà élaborée du roi, qui marche vers la ville avec son écuyer sourd en se mêlant à la foule. L'écrivain propose d'insérer des chœurs de la foule qui s'amuse mais en même temps avec la sensation d'une menace, une violence qui grandit. Et d'autres chœurs de vengeance et de destruction qui en même temps vibrent comme des chants d'amour.	7. Berio préfère l'idée du concours de chant.
8. Pages rédigées : Pour retrouver la femme qu'il a entendu chanter dans le premier acte, le roi invite au palais des musiciens, des chanteurs et des chanteuses pour une compétition. Mais la voix du désir ne peut pas être la même que celle qui chante devant le roi. Tout doit se terminer par un complot et une révolution.	8. Tout cela plaît à Berio mais il voudrait que cette situation soit vue à l'intérieur de la scène, pour montrer tout l'énervement qui se passe derrière les coulisses. Une impatience, une agitation générale qui sert de contrepoint à la tension dramatique irréelle. Il faut montrer que les choses vont de travers.
9. Première proposition : le soprano reste sans voix.	9. Idée refusée par Berio qui propose les vêtements.
10. L'idée de Berio ne plaît pas à Calvino qui propose alors les pompiers.	10. Le musicien rappelle que le thème central est l'écoute.
11. Calvino rappelle le texte de Barthes sur l'écoute et il propose le bruissement des chênes de Dodona comme final du deuxième acte.	11. Le musicien refuse l'idée des chênes de Dodona, il veut qu'on reprenne le chant des Sirènes.

12. Pour Calvino le bruissement des chênes de Dodona et celui du chant des Sirènes sont la même chose et il cite Blanchot :

> C'era qualcosa di meraviglioso in quel canto reale, comune, segreto, canto semplice e quotidiano, che tutto a un tratto si dava da riconoscere… canto dell'abisso : che, inteso una volta, apriva in ogni parola un abisso e invitava con forza a sparirvi dentro.

C'est avec cette citation que l'écrivain termine sa lettre

Quelques considérations sur les lettres de Calvino à Berio

La présence de ces lettres est donc très importante car elles révèlent les options différentes de l'écrivain et du musicien sur le sujet. L'analyse des unités (disposées par nos soins dans les deux colonnes) entraîne différentes remarques. D'abord, le rôle fondamental, que nous avons rappelé maintes fois, que la lecture de l'entrée « écoute » de Barthes a eu dans le projet de Calvino pour le livret de *Un re in ascolto*. L'histoire de *Un re in ascolto*, dans la version théâtrale et dans celle du récit, est construite en suivant les indications de Barthes sur les trois types d'écoute. À ce propos l'écrivain cite plusieurs passages de ce texte dans les lettres. Cela nous donne aussi la possibilité de situer les trois types d'écoute dans la structure des textes calviniens sur l'écoute, le livret et le récit.

L'interprétation de la lecture de Barthes sur l'entrée « écoute » représente d'emblée un premier élément de différentiation entre le point de vue du musicien et celui de l'écrivain. En effet, pour le musicien, la musique a une place importante dans l'action musicale, la plus importante, dirions-nous, alors que cela n'intéresse pas l'écrivainPar conséquent, dans l'action musicale la musique joue un rôle fondamental pour l'interprétation de l'histoire dramaturgique, comme nous l'avons constaté à partir des déclarations de Berio. Cela explique les difficultés de Calvino à se plier aux requêtes de son ami. Les oppositions naissent non seulement de la difficulté de Calvino à adapter le langage littéraire aux exigences strictes de l'action musicale, mais elles concernent aussi le contenu même du livret et la structure de l'action musicale.

Le « roi » de Berio doit être un personnage contemporain, un directeur de théâtre et l'action doit se dérouler dans un théâtre, lieu privilégié de l'écoute. Calvino, au contraire, préfère l'image d'un roi qui craint une conjuration dans son palais : c'est l'idée que l'écrivain développe dans le livret de 1979. Cependant il est important de rappeler que

l'image du théâtre comme lieu privilégié de l'écoute est une idée que Calvino avait déjà utilisée dans ses propres textes, par exemple *Dall'opaco* (1971) :

> e occorrerebbe precisare ugualmente che cos'è un teatro in rapporto coi suoni, come luogo della massima capacità dell'udito, grande orecchio che racchiude in se stesso tutte le vibrazioni e le note, orecchio che ascolta se stesso, orecchio e insieme conchiglia posata all'orecchio ; [95]

et aussi dans les deux récits sur le chant d'Orphée *Il cielo di pietra* et *L'altra Euridice* (1980).

Dans les lettres, l'alternance de ces deux personnages, le roi et le directeur du théâtre semble évidente : le premier est le protagoniste du livret de 1979 (et ensuite du récit de Calvino) et l'autre celui de la version de 1980 (et ensuite de l'action musicale de Berio).

Pour en revenir au roi de Calvino, l'écrivain propose dans la première lettre l'idée d'un roi qui prête l'oreille aux bruits dans un palais désert – l'écoute est liée à l'évaluation de l'espace et du temps – : il craint une conjuration dans laquelle est aussi impliquée la reine Doralice (premier type d'écoute selon Barthes : les « indices »). Son seul confident est son écuyer sourd qui arrive à entendre et à déchiffrer les bruits qui montent des prisons souterraines, dans lesquelles se trouve emprisonné le prédécesseur du roi. Le roi cherche à déchiffrer les sons : ce que son oreille intercepte ce sont des signes, sur la base de certains codes (deuxième type d'écoute : le « déchiffrement »). Le roi tend l'oreille aux bruits qui arrivent de la ville, il pense intercepter un appel, un présage. Parmi les sons de la ville, le roi entend une voix de femme qui chante (troisième type d'écoute : « j'écoute veut dire aussi écoute-moi »).

L'écrivain propose au musicien ces pages, que nous avons résumées, comme premier acte du livret. Cette proposition est inacceptable pour Berio qui ne reconnaît pas cette histoire dramaturgique comme un acte posible pour une action musicale.

---

[95] CALVINO (Italo), *Dall'opaco*, *RR*, III, p. 95. « Il faudrait également préciser ce qu'est un théâtre quant aux rapports avec les sons, comme lieu de la capacité maximale de l'ouïe, une grande oreille qui contient en elle-même toutes les vibrations et notes, une oreille qui s'écoute elle-même, une oreille et en même temps une coquille posée contre l'oreille ». [Nous traduisons]

Dans sa deuxième lettre, Calvino reprend alors l'idée d'un personnage qui suit un chant qui est pour lui comme le chant des Sirènes. Entre la première et la deuxième lettre six mois environ se sont écoulés ; à cette époque Calvino avait déjà rédigé la version de 1980. Par ce dernier texte Calvino réalise un projet théâtral très proche des remarques du musicien. C'est du moins ce que nous pouvons supposer sur la base de la confrontation des unités des lettres avec le texte.

Dans la deuxième lettre le point de vue de Berio est plus net que dans la première. Le musicien insiste sur la nécessité de développer le sujet à différents niveaux en même temps. Il est important à ce propos de rappeler l'essai de Calvino sur les différents niveaux en littérature, *I livelli in letteratura*, qui doit avoir contribué à enrichir le dialogue des deux créateurs car, dans ce texte, l'écrivain cite un épisode de l'*Odyssée*, celui d'Ulysse qui écoute le chant des Sirènes, que nous retrouvons dans la deuxième lettre. Ce qui importe est ce chant qui doit représenter pour Berio un chant du futur. Il est intéressant aussi de souligner le rôle fondamental joué dans la formation du musicien par l'*Ulysse* de Joyce, en particulier le chapitre XI, celui des Sirènes, qui est associé à la musique [96].

Dans la version de 1980, Calvino, suivant les indications du musicien, développe l'action sur trois niveaux : A) dans l'esprit du directeur de théâtre, B) sur la scène avec l'exécution d'une œuvre traditionnelle, C) derrière la scène sur laquelle on assiste à un va-et-vient des choristes, chanteurs et figurants.

Il faut souligner que dans l'action musicale de Berio, le musicien reprend cette idée générale de la version de 1980. Ainsi Berio raconte en deux mots la trame de l'action musicale :

> Tratta di un direttore di teatro che è solo nel suo ufficio mentre sul palcoscenico accanto si sta provando un nuovo spettacolo musicale. Ci sono molte difficoltà e c'è un pò di confusione. Il direttore sogna un altro teatro. Viene colto da malore e nel delirio è assalito

[96] Voir à ce propos Enzo Restagno, *Ritratto dell'artista da giovane*, IN AA.VV, *Berio*, Torino, EDT, p. 18-21.

dai ricordi. Muore, solo, su un palcoscenico vuoto.[97]

Toutefois, même dans la deuxième lettre, Calvino n'hésite pas à proposer, pour le niveau B de l'action musicale, d'autres passages relatifs à son roi, celui du livret de 1979. Cela apparaît évident dans les unités 7 et 8 de L2C.

L'impossibilité de trouver une solution aux divergences conceptuelles et stylistiques est donc la raison principale de la réalisation de ces deux rois à l'écoute. Toutefois il est important de souligner que le directeur de théâtre de l'action musicale qui médite tout seul dans son bureau est encore une idée de Calvino, comme le musicien l'a toujours rappelé.

[97] BERIO (Luciano), *Un re in ascolto (1981-1983*), *Azione musicale in due parti* (Testo di Calvino), CD, Lorin Maazel, Wiener Philarmoniker, World Premier Recording, p. 4. « C'est l'histoire d'un directeur de théâtre qui est seul dans son bureau tandis que sur la scène, à côté, on répète un nouveau spectacle musical. Il y a pas mal de problèmes et un peu de bruit. Le directeur rêve d'un autre théâtre. Il a un malaise et dans son délire il est assailli par les souvenirs. Il meurt, seul, sur une scène vide. ». [Nous traduisons]

Synthèse de *Un re in ascolto* : le livret de 1979

Dans ces pages, nous avons synthétisé le contenu de chaque séquence afin d'analyser plus en détail le texte spécifique [à ce propos, nous signalons que le résumé de chaque séquence ne doit pas être considéré comme une traduction littérale, mais plutôt comme une synthèse du contenu].

La division en séquences est également utile pour l'analyse des relations entre les différents textes liés au projet *Un re in ascolto.*

Pour les citations nous avons utilisé les mêmes caractères conventionnels que dans toute la thèse.

Les conventions adoptées : **t1, 2, 3**, … correspondent donc aux séquences du livret.

Premier Acte:

t1. IL PALAZZO-ORECCHIO (LE PALAIS-OREILLE)

Introduction du personnage-chœur Echo qui décrit le palais-oreille.

t2. DIALOGO DI SPIE (DIALOGUE D'ESPIONS)

Les deux espions parlent entre eux du système d'espionnage du palais. Chaque espion du roi est surveillé par d'autres espions, même par ceux qui croient le trahir.

t3. IL DOMINIO DEL RE (LE DOMAINE DU ROI)

Le roi prête l'oreille aux bruits du palais : derrière chaque son connu semble s'insinuer le danger d'un complot. D'ailleurs, le pouvoir du roi est soutenu par la méfiance et le soupçon. Geremia, l'écuyer sourd, s'aperçoit du désastre qui menace à partir de sous la terre.

t4. LE SPIE CONFABULANO, LE SPIE INSINUANO (LES ESPIONS COMPLOTENT, LES ESPIONS INSINUENT)

Les espions visent à insinuer dans l'esprit du roi le soupçon d'un complot de la reine, Doralice. Pour l'écuyer, les grimaces des espions révèlent que leurs paroles sont celles d'ennemis.

Le roi se sent seul.

t5. IL RE È IN ALLARME (LE ROI EST ALARMÉ)

L'écho intercepte des sons qui peuvent être des signes de danger.

Le roi tend l'oreille : chaque son, chaque bruit est une confirmation de la stabilité de son pouvoir, mais il peut être aussi le contraire : chaque bruit peut être un signal d'alarme, chaque silence une menace.

Si même le temps se confond dans l'esprit du roi, alors tout se déforme.

t6. IL CANTO SOTTERRANEO (LE CHANT SOUTERRAIN)

Geremia entend le chant du prisonnier qui vient de sous terre.

IL CANTO SOTTERRANEO :…. Che nessuno dimentichi…

…. Il ricordo sepolto….

Le roi n'entend pas le chant du prisonnier, il ne connaît pas cette voix.

t7. L'ATTESA (L'ATTENTE)

Le roi entend le son de trompette qui annonce le retour de la reine. Le roi suit le parcours de la reine par les bruits que son oreille intercepte et s'efforce de l'interpréter. Le son de la trompette maintenant s'éloigne. Le roi ne sait plus où se trouve la reine Doralice.
Geremia entend le gémissement du prisonnier. Mais, pour le roi, ce que son écuyer entend est un vrombissement.

t8. LA CITTÀ-CONCHIGLIA (LA VILLE-COQUILLE)

Le roi se rend compte qu'il vaut mieux pour lui prêter l'oreille aux bruits de la ville. Le roi veut savoir l'origine de chaque bruit qu'il décrit à son écuyer. L'écuyer, qui est sourd, reconnaît chaque bruit et le situe dans l'univers des choses. Le roi pense qu'en tendant l'oreille il peut reconnaître la voix de son destin. De la poussière sonore qui arrive de la ville, le roi entend une voix qui chante, c'est une voix de femme. Le roi est troublé par cette voix.

t9. IL RE SI TRAVESTE (LE ROI SE TRAVESTIT).

Le roi et Geremia se déguisent pour se mêler à la foule de la ville. Le roi entend encore la voix qui chante.

Deuxième Acte

t10. LA CITTÀ IN FESTA (LA VILLE EN FÊTE).

Un Chœur de fête chante une chanson.

> CORO DI BALDORIA
> – Canta e balla ! Canta e balla !
> Non c'è notte senza stelle !
> Chi non nuota non sta a galla !
> Canta e balla ! Canta e balla !
> […][98]

Le roi voudrait s'unir à la foule en fête, mais il a un pressentiment, il s'aperçoit que derrière la gaieté se cache une charge de violence. Geremia entend seulement la voix de sous la terre qui se mêle aux chansons.

t11. FERMENTI DI RIVOLTA (FERMENTS DE RÉVOLTE).

L'écho révèle que dans la ville s'insinue une menace de révolte. La foule chante un hymne interdit.

> CORO DI RIBELLI
> – Crolli il frontone, crolli l'archivolto
> e sgombro il cielo appaia tra le travi.
> Si svella l'inferriata, il muro si schianti
> e in mezzo alle macerie passi il vento !
> […][99]

Le roi est attiré par ce chant de mort et de destruction. Derrière ce chant il entend des notes qui parlent d'amour. Geremia reconnaît la voix du prisonnier qui exulte en attendant sa revanche.

t12. INSEGUENDO UNA VOCE (À LA POURSUITE D'UNE VOIX).

---

98 CHŒUR DE FETE
Chante et danse ! chante et danse !
Il n'y a pas de nuit sans étoiles !
Sans nager, on ne flotte pas !
Chante et danse ! Chante et danse ! [Nous traduisons]

99 CHŒUR DES REBELLES
Que s'écroule le fronton, que s'écroule l'archivolte
et que le ciel paraisse entre les poutres.
Arrachez les barreaux, et que le mur s'effondre
Afin que le vent passe au milieu des ruines ! [Nous traduisons]

ECO : – Appena il coro tace, la notte s'apre, attraversata da altri canti : grilli, ubriachi, serenate. Brandelli di note fluttuano nell'aria. [100]

Le roi entend la voix qu'il cherchait dans toute la ville. Il voudrait entrer dans la chanson. Le roi cherche à chanter cette chanson.

La didascalie explique que le roi rejoint la femme qui chante dans un jardin : elle porte un masque et ils sont séparés par une grille.

t13. LA DONNA MASCHERATA (LA FEMME MASQUÉE).

Le roi avoue à la femme masquée qu'il a suivi sa voix dans toute la ville. Pour la femme, la ville est redevenue un lieu de jeu comme dans son enfance. Le roi voudrait voir le visage de cette femme masquée, mais elle refuse de se révéler : l'harmonie que leurs voix ont retrouvée, en chantant ensemble, est suffisante. Le roi ne révèle pas son identité, il dit être un étudiant, du nom d'Alfeo. La femme masquée dit s'appeler Arminia et être une chanteuse de théâtre. Le roi et Arminia reprennent leur chant à deux voix, mais tout de suite arrivent Geremia et les deux jeunes gens, amis de la femme, qui les séparent.

t14. RITORNO AL PALAZZO (LE RETOUR AU PALAIS).

Les deux espions du roi cherchent encore une fois à insinuer le soupçon d'un complot de la reine, mais cette fois le roi ne pense à rien d'autre qu'à organiser un concours de chant avec un prix pour la voix la plus belle. Les deux espions partent chez les chefs de la conjuration pour les prévenir que le moment convenu est arrivé.

t15. IL CONCORSO DI CANTO (LE CONCOURS DE CHANT).

Légende : les chanteurs font irruption dans le palais tandis que le maître de musique cherche en vain à les arrêter.

Le maître de musique écoute chaque chanteur, jusqu'à l'arrivée de la femme masquée. Le roi s'approche pour écouter la voix de la femme masquée, mais le chant qu'il écoute maintenant ne lui semble plus le même que celui qu'il avait entendu dans la ville. Le roi se rend compte qu'il est impossible pour lui en tant que roi de retrouver ce chant tel qu'il

[100] « Dès que le chœur se tait, s'ouvre la nuit traversée par d'autres chants : des grillons, des ivrognes, des sérénades. Des lambeaux de notes flottent dans l'air. » [Nous traduisons]

l'avait entendu dans le jardin. Le roi pense alors qu'il peut chanter la chanson pour se faire reconnaître si la femme masquée est bien Arminia.
Tous les chanteurs et le maître de musique sont surpris lorsque le roi se met à chanter. Mais le roi se rend compte que, comme roi, il ne peut pas exprimer ce qu'il voudrait dans le chant.

t16. RIVOLTA DI PALAZZO (RÉVOLTE DE PALAIS).

Les deux espions crient que le palais est aux mains des conjurés. Le chœur des conjurés sort désormais de l'obscurité et chante très fort l'hymne interdit. Dans tout le palais éclate le désordre. Les conjurés cherchent le roi, mais ils trouvent seulement ses vêtements. Les espions trouvent le vieil écuyer qui refuse de révéler où se trouve le roi : il est alors tué.

Troisième Acte

t17. NOTTE IN FIAMME (NUIT DE FLAMMES).

Dans la nuit on entend les voix de la foule qui cherche à échapper à la bataille. Dans le noir de la nuit, même le roi ne distingue pas ses amis de ses ennemis. Il crie lui aussi.

t18. I SUONI DEL SILENZIO (LES SONS DU SILENCE).

> ECO : – La città è esplosa in fiamme e in grida. La notte è esplosa, rovesciata dentro se stessa. […] [101]

Le roi marche dans le noir de la nuit au milieu de la campagne. Il ne sait plus où il est. Il tend l'oreille et il entend quelqu'un qui halète comme lui.

L'écho: la nuit est tout un souffle.

Le roi ne sait plus quel est son souffle parmi tous les souffles qu'il entend. Il ne sait plus entendre. Il n'écoute pas.

L'écho: il n'y a plus personne qui écoute, seule la nuit s'écoute elle-même.

t19. IL SOTTERRANEO (LE SOUTERRAIN).

Le roi se retrouve dans un souterrain. Pendant plusieurs années, il a fait creuser des galeries sous le palais, avec des bifurcations qui portent vers la campagne. Il ne sait pas s'il se trouve à l'abri de sa propre tanière ou s'il est tombé dans son propre piège. Une voix chante, le roi semble reconnaître cette voix.

Le prisonnier du souterrain entend des pas et il demande qui c'est : il veut savoir si c'est un libérateur ou un gardien de prison. Le roi se rappelle que le souterrain communique avec les cellules de la prison. Le roi reconnaît la voix de son prédécesseur qu'il avait fait emprisonner : c'est Elfrido. Le prisonnier reconnaît l'usurpateur, le roi Sigisberto. Le roi avoue au prisonnier qu'il a toujours chanté cette chanson et qu'il a toujours eu la sensation d'être enfermé dans ces murs. Le prisonnier dit qu'en chantant il lui arrivait de se sentir roi, comme si rien de sa condition n'avait changé.

---

[101] « Écho : – La ville n'est qu'explosion, flammes et cris. La nuit n'est qu'explosion, renversée en elle-même. ». [Nous traduisons]

t20. LA SALVEZZA (LE SALUT).

Une voix chante, c'est Arminia. Le roi la reconnaît. Le prisonnier entend lui aussi la voix, il croit que c'est une femme perdue dans la nuit. Le roi chante la chanson pour la guider par le chant. Arminia révèle son identité, elle a dû se cacher pour ne pas révéler sa fidélité au roi déposé Elfrido. Les deux voix, celle du roi et celle du prisonnier, se confondent.

Xc t21. L'ALBA (L'AUBE).

Le roi est à nouveau en plein air. Les choses reprennent leur place dans le monde. Le roi tend l'oreille, il sait maintenant qu'il est là, parmi les bruits qui s'élèvent de partout.

Synthèse de *Un re in ascolto* : le récit de 1984

Nous reprenons maintenant le récit de *Un re in ascolto* [102] pour le diviser en séquences afin de pouvoir l'analyser en fonction des relations qu'il entretient avec les autres textes (les lettres, le livret de 1979, la version de 1980). Les conventions adoptées pour indiquer chaque séquence sont les numéros en caractère romain : I, II, III,…

I. Il n'est pas prévu que le roi abandonne son trône, tout est prévu pour qu'il reste à sa place, même en termes d'exigences matérielles. Un roi, c'est quelqu'un qui a un trône, un sceptre et qui porte une couronne. La vie n'est rien d'autre qu'une attente : l'attente de devenir roi, puis l'attente de régner et enfin l'attente de la déposition.

II. Le roi, assis sur son trône, prête l'oreille au temps qui passe, il a appris à reconnaître chaque bruit du palais et à le placer dans l'espace-temps. Le palais est une horloge, une grande oreille, l'oreille du roi.

III. Les espions du roi sont placés dans tous les coins. Les agents qui travaillent pour le roi travaillent aussi pour les conjurés. Le roi sait qu'il sera détrôné par ses propres ministres. Il voudrait lire, derrière les codes que les agents respectent, son propre destin.

IV. Le palais est devenu étranger au roi, dès son couronnement. Car il n'est pas conforme aux règles que le roi se déplace.

V. Pour connaître le palais, le roi doit prêter l'oreille aux bruits. Il doit laisser les sons suggérer les images. Le palais est le corps du roi. Le corps envoie des messages qui ne sont pas rassurants.

VI. Le palais est un entrelacs de sons réguliers, toujours les mêmes, d'où se détachent d'autres sons discordants, imprévus. Le roi essaie de savoir s'il y a un sens derrière les sons, s'il y a une histoire qui le concerne. Le doute s'installe dans l'esprit du roi, celui-ci ne sait plus d'où vient la menace.

[102] CALVINO (Italo), *Un re in ascolto*, *RR*, III, p. 149-173.

VII. Le roi se reprend : il sait bien que rien ne se passe dans le palais sans la volonté du roi. Tout a été pensé par le roi avant de devenir audible à son oreille. C'est cependant au moment du triomphe que le pouvoir devient le plus fragile.

VIII. D'un angle du mur, à côté du trône, le roi entend venir parfois une sorte de grondement. Derrière ces coups qui arrivent de loin, le roi semble déchiffrer un message contre lui.

IX. Le roi passe toutes les nuits à écouter le tam-tam souterrain et à tenter inutilement de déchiffrer ces messages. Mais c'est de l'intérieur de lui-même que les bruits arrivent, non de l'extérieur. Le doute reste.

X. Pour ne pas rester pris au piège des bruits du palais, le roi tend l'oreille vers la ville. La ville, au fond de l'oreille, est un vrombissement lointain, un chuchotement de voix, un bourdonnement de roues. Le roi ne sait plus écouter la musique pour le seul plaisir d'entrer dans le dessein des notes.

XI. Parmi les sons de la ville, le roi interceptait, de temps en temps une voix, une chanson d'amour. Il comprend que c'est cette voix qu'il attend maintenant, en tendant l'oreille. Cette voix l'attire en tant que voix, telle qu'elle s'offre dans le chant.

XII. Le roi voudrait que la voix entende son écoute, il voudrait être lui aussi, une voix, qu'elle l'écoute, comme il l'entend.

XIII. Le roi veut trouver cette voix, il pense organiser un concours de chant. Mais il n'est pas sûr que cette voix soit la même dans le palais, devant le roi. La seule possibilité de la pousser à se révéler c'est sa rencontre avec sa vraie voix. Mais il reste le roi et personne ne peut l'entendre d'une autre manière.

XIV. Le roi n'est plus en mesure de discerner les clameurs qui viennent de l'extérieur et de l'intérieur du palais. La ville a explosé, le roi a réussi à échapper aux conjurés en passant par l'escalier secret. Dans le noir de la nuit, le roi ne sait plus où il est.

XV. Le roi s'est retrouvé dans une grotte. Le palais est plein de souterrains avec des ramifications qui mènent en pleine campagne. Le roi entend des coups, c'est l'appel du prisonnier qu'il avait tenu incarcéré pendant tant d'années. Maintenant, roi et prisonnier ne savent plus quelle est leur condition. Les vrombissements et les bruissements qui arrivent à l'oreille du roi composent une seule musique et il les entend sans anxiété. Cette musique est la voix de la femme qui module le même

motif. Le prisonnier répond et le roi reconnaît sa propre voix ou celle qu'il croyait être la sienne. Les deux voix vont à la rencontre l'une de l'autre.

XVI. Le roi se retrouve à nouveau à l'air libre, le jour pointe et il est au milieu des bruits. Puis un vrombissement occupe tout l'espace…

Les relations entre les lettres et la version de 1980

Nous reproduisons, traduit en français par nos soins, le texte de Calvino dans la version de 1980, d'après la publication qui se trouve dans le troisième volume de l'édition "I Meridiani" [103]. Après chaque citation-traduction, nous rappelons les unités des lettres correspondantes, en mettant en évidence les deux points de vue, ceux de l'écrivain et du musicien, pour montrer le jeu de correspondance entre les textes considérés. Nous indiquons les unités des deux lettres en suivant le schéma que nous avons proposé :

L^1B1,2, 3, …. = première lettre, Berio, numéro de l'unité correspondante
L^1C1, 2, 3, ….= première lettre Calvino, numéro de l'unité correspondante
L^2B1, 2, 3, …= deuxième lettre Berio, numéro de l'unité correspondante
L^2C1,2,3 ,… = deuxième lettre Calvino, numéro de l'unité correspondante.

[103] CALVINO (Italo), *Per Un re in ascolto : trattamento 1980*, *RR*, III, p. 755-757.

Pour Un roi à l'écoute de Berio

Version 1980

« Chaque acte se déroule sur trois niveaux en même temps : A, B, C.
A) Le propriétaire de la musique. Le « lieu » de l'action du niveau A se situe dans l'esprit du directeur d'un grand théâtre lyrique, tandis qu'il est en proie à une angoissante crise intérieure, pendant une soirée de gala.
B) L'opéra sur la scène. L'exécution d'une œuvre traditionnelle, vue du côté de la scène et non de la salle, pendant cette soirée de gala.
C) Derrière la scène. Tout ce qui se passe derrière les coulisses et derrière la toile de fond pendant la mise en scène d'un opéra : électriciens, costumiers, pompiers, avertisseurs, accessoiristes, va-et-vient des choristes, chanteurs et figurants. »[104]

[104] *Ibid*., p. 755. [Nous traduisons]

Acte I

A.1.

> « Le directeur de théâtre a fait un rêve. Il existe un autre théâtre, dirigé par quelqu'un d'autre qu'il connaît, mais il ne se rappelle plus qui c'est. Il comprend que ce directeur de théâtre est lui-même, la projection de lui-même quand il était jeune, un autre lui-même qu'il aurait pu devenir, mais tout à fait différent de ce qu'il est devenu présentement. Et c'est dans ce théâtre inaccessible et non dans le sien que l'œuvre devient celle qu'il a toujours rêvée. C'est là qu'il rêve de rejoindre le fantôme d'une femme qui a une voix unique. » [105]

L^1B, 6 : L'idée du théâtre comme lieu privilégié de l'écoute vient de Berio qui pense à un rêve dans le théâtre.

L^1C, 6 : Calvino propose pour ce sujet les deux morceaux : *Il direttore del teatro : Ho sognato un teatro [...]* et celui de la voix de la femme *Voce di donna : C'è una voce nascosta fra le voci* […], que le musicien utilise dans le livret de *Un re in ascolto*.

Ce sujet est repris dans L^2C, 5. Calvino, sur la base de la suggestion de Berio, qui insiste pour un personnage contemporain (L^2B, 4), reprend le thème du directeur de théâtre.

L'idée de la femme qui a une voix unique est présente dans L^1C,6, mais le personnage que Calvino propose est le roi.

[105] *Ibid.*

B.1.

> « L'opéra sur la scène représente le conflit du pouvoir et de l'amour. Le monde des puissants est menacé de l'intérieur par la jalousie et le soupçon et à l'extérieur par une conjuration. Le désir d'harmonie et de félicité apparaît comme un mirage impossible. » [106]

L^2B, 1 : L'idée de développer le sujet sur des niveaux différents qui se passent en même temps est de Berio.

L^1C,3 : Calvino propose l'idée d'un roi qui est menacé à l'intérieur par la jalousie (la reine Doralice) et à l'extérieur par une conjuration.

L^1B, 7-8 ; L^2B, 7-8 : Berio prévoit la représentation d'un opéra sur le pouvoir, style *Don Carlos* de Giuseppe Verdi.

[106] *Ibid.*, p. 755-756.

C.1.

> « Derrière la scène, le grand théâtre fonctionne comme une machine. Cependant, il arrive que quelques engrenages se bloquent. On peut apercevoir les signes d'une désagrégation. Le mécontentement envers le directeur du théâtre couve, on attend un changement et un renouvellement. » [107]

L^2C, 7 : Après la proposition de Berio de créer une situation pour la scène, Calvino propose l'idée de C.1.

[107] *Ibid.*, p. 756.

Acte II

A.2.

> « Le directeur de théâtre voudrait entrer dans le théâtre dont il a rêvé, assister à cette exécution parfaite, mais pour cela il doit s'identifier à l'esprit de cette musique, de cette interprétation, de ces voix, de ce théâtre idéal ; il doit renoncer à tout ce qu'il est devenu, il doit retrouver cet aspect de lui-même qu'il a perdu et rejoindre la voix de son désir. » [108]

L^2C,1 : Dans la deuxième lettre, Calvino propose de reprendre le thème du personnage qui suit un chant qui est pour lui comme le chant des Sirènes.

L^2B, 4 : Le musicien insiste sur le fait que le personnage est un homme contemporain qui a entendu ce chant dans le rêve. Il s'agit d'un chant du futur.

L^2C, 5 : Calvino propose alors à Berio la citation-traduction telle qu'elle se présente dans A.2.

[108] *Ibid.*

B.2.

> « L'œuvre sur la scène, à travers une intrigue faite de travestissements et de tromperies, atteint le sommet de sa tension dramatique. Puis un chœur d'hommes d'armes occupe la scène. Une tempête éclate. » [109]

L'idée des différents niveaux qui se passent en même temps et l'idée finale de la tempête sont du musicien (L^2B, 6).

[109] *Ibid.*

C.2.

> « Derrière les coulisses, la nervosité, qui s'ajoute à celle du public dans la salle, grandit. Les pompiers interviennent à cause d'un risque d'incendie. Il y a des soupçons rampants de sabotage. Rien ne va plus comme cela devrait. » [110]

L^2B 8 : Dans la deuxième lettre Berio propose que l'opéra représenté soit vu de l'intérieur, pour montrer toute la nervosité de derrière les coulisses : une impatience, une agitation générale, qui servent de contrepoint à la tension dramatique irréelle. Le musicien demande à Calvino de montrer que les choses vont de travers.

Pour cela Calvino propose : 1) l'idée du soprano qui reste sans voix (L^2C, 9), idée qui ne plaît pas à Berio ; 2) l'intervention des pompiers comme dans C.2. (L^2C, 10).

[110] *Ibid.*

Acte III

A.3.

« Le directeur plonge dans la caverne des sons, mémoire musicale de toute une époque. À ce moment, il trouve son double, le prisonnier qu'il a maintenu enchaîné dans l'obscurité, dans le sous-sol de son âme, pour l'empêcher d'entraver sa conquête du succès et du pouvoir. Maintenant lui aussi se sent prisonnier, comme son double. Ensemble ils attendent la voix libératrice qui les guidera hors du labyrinthe. Mais cette femme fantasmatique aime son double et non lui. Tandis que les deux amants partent ensemble, lui demeure dans l'obscurité et il voudrait se dissoudre dans les échos musicaux qui flottent dans les volutes de la caverne-coquille. » [111]

L^1C, 8 : Calvino avait pensé à l'idée du prisonnier qui se trouve dans le sous-sol du palais du roi.

L^1B, 9 : Berio réaffirme qu'il préfère l'idée du rêve du directeur de théâtre.

L'idée du labyrinthe est de Calvino (L^1C, 3).

[111] *Ibid.*, p. 756-757.

B.3.

« Après le grand finale de l'opéra, le rideau tombe, les chanteurs se présentent au public sur le devant de la scène pour les applaudissements. On cherche le directeur, la soprano lui tend la main pour le conduire sur l'avant-scène, mais où est-il ? Il a disparu. C'est le moment où la salle se vide et où les interprètes éprouvent cette sensation de vide qui survient après chaque représentation. » [112]

Aucune correspondance avec le contenu des lettres.

[112] *Ibid.*, p. 757.

C.3.

> « La grande machine du théâtre continue toute seule. Tout le monde cherche le directeur de théâtre, mais on ne le trouve pas. Peut-être est-ce la fin du monde, mais les hommes ne s'en sont pas rendu compte et ils continuent comme si rien ne s'était passé. L'une après l'autre les lumières s'éteignent. » [113]

Aucune correspondance avec le contenu des lettres.

[113] *Ibid.*

La confrontation entre les lettres, le livret de 1979 et le récit sur l'écoute

Le récit sur le sens de l'écoute du recueil *Sotto il sole giaguaro* [114], que Calvino écrit, enfin, en quelques mois, à la suite du choix de Berio de représenter à Salzbourg le 7 août 1984 l'action musicale, est donc une sorte de déclaration sur sa conception du sujet – cela a été confirmé par le musicien lors de notre rencontre à Rome –. Ce texte est très proche du livret de 1979.

La confrontation de ces deux textes révèle dans quelle mesure Calvino réutilise les pages rédigées pour le livret et combien il reste lié à ce premier projet. Les lettres envoyées à Berio dans lesquelles, comme nous l'avons constaté, l'écrivain reproduit les moments fondamentaux de son travail avec son ami musicien sont aussi très utiles.

Le passage d'un genre littéraire, l'action musicale, à un autre, le récit, comporte, forcément, des changements structurels et stylistiques qui, néanmoins, ne modifient pas le concept principal que les textes développent et qui représente aussi le fil conducteur de l'histoire, c'est-à-dire l'écoute ou bien les trois types d'écoute selon la définition de Roland Barthes. Examinons, plus en détail, la structure des textes.

Le livret de *Un re in ascolto* de 1979 [115] se présente divisé en trois actes. Chaque acte est composé de parties qui présentent des titres résumant le contenu de chaque action. Le récit, lui, se présente divisé par des espaces typographiques qui regroupent les paragraphes en des sous-ensembles ou segments narratifs différents. Dans les passages à la rédaction du récit, Calvino suit, en général, l'ordre de la disposition des différentes parties du livret.

---

[114] CALVINO (Italo), *Un re in ascolto*, *Racconti per « I cinque sensi »*, *RR*, III, p. 149-173.
[115] CALVINO (Italo), *Per* Un re in ascolto *di Berio : libretto originale 1979*, *RR*, III ; p. 730-754.

En ce qui concerne les personnages, l'action musicale prévoit (nous traduisons en suivant aussi le caractère typographique de l'édition "I Meridiani") :

L'écho (*une voix féminine. C'est le personnage-chœur. Il reste sur un côté de la scène, sans participer à l'action. Sa fonction est celle de définir le carré de l'espace et du temps dans l'action dramatique. Il pourrait s'appeler aussi "L'espace" ou "La nuit"*).
Le roi.
Geremia (*le vieil écuyer du roi, sourd*).
Le prisonnier (*Dans le premier acte : voix souterraine. Dans le troisième acte la voix se confond avec celle du roi*).
Arminia. (*Une chanteuse. Elle chante la même chanson qu'Arminia avec une voix – ou pose – un peu différente. Mais ce pourrait être la même interprète*).
Premier espion, (*deux hommes ou un homme et une femme ou même deux femmes*)
Deuxième espion
Un maître de chant.
Chanteurs participant à un concours (*hommes et femmes*).
Gens en fuite.
Conspirateurs.
Conjurés.
Troupes.

Dans le récit le seul personnage à avoir un rôle dans la narration est le roi. En effet, le roi reste seul avec sa propre conscience qui lui parle. Les autres personnages apparaissent comme des personnages de second plan qui ne participent pas à l'action. Le personnage de l'écuyer sourd, Geremia, le confident du roi, qui a un rôle important dans le livret (il est comme la conscience du roi), n'est plus nécessaire, il disparaît dans le récit. Arminia, la femme masquée dans le livret, devient dans le récit une voix sans corps, sans identité, un fantôme de femme. La même chose se passe avec le prisonnier des souterrains. Enfin les personnages des espions demeurent dans le récit comme des figures génériques, comme des personnages en toile de fond. Même le roi est un personnage différent de celui du livret. Le roi de *Sotto il sole giaguaro* est un personnage solitaire et méditatif, plus

proche de l'autre roi à l'écoute, Prospero, le directeur de théâtre. D'ailleurs comme celui-ci, le roi du récit est un roi plus moderne.

Si le roi du livret de 1979 n'a pas besoin d'oreilles parce qu'il écoute avec les oreilles des autres (*cf. IL PALAZZO-ORECCHIO*, acte premier), le roi du récit, contraint de rester enfermé dans la salle du trône, avec sa couronne et son sceptre (seule condition qui lui garantisse le statut de souverain), ne dispose d'autres moyens pour entrer en contact avec la réalité extérieure que le sens de l'ouïe. Le récit, d'ailleurs, reste cohérent par rapport à la structure générale du recueil, dans lequel chaque personnage se caractérise pour avoir un sens plus développé. En outre, le caractère méditatif du roi implique un choix au niveau du style : le narrateur à la première personne qui caractérise les autres récits du recueil passe à la deuxième personne, la voix narrative s'adresse directement au roi. Les dialogues sont donc abolis, la seule voix que le lecteur entend est celle du narrateur, c'est la voix de sa propre conscience qui parle. Le résultat est une narration introspective, une sorte d'auto-analyse conduite sur le fil de la perception et de l'interprétation des sons qui arrivent à l'oreille du roi.

Ces aspects que nous avons remarqués constituent les différences les plus évidentes entre les deux textes, même si Calvino dans le passage à la rédaction du récit réutilise la structure générale du livret de 1979 et plusieurs pages rédigées. En particulier l'écrivain transfère dans le récit les pages qu'il avait écrites pour le personnage de l'écho (nous mettons en évidence les mots ou phrases utilisés par Calvino d'un texte à l'autre au moyen d'un soulignement).

La confrontation entre les deux textes révèle donc les points de convergence et la façon dont l'auteur utilise le livret.
Pour l'analyse nous avons utilisé la division en séquences des deux textes pour les confronter. Nous avons utilisé comme texte de référence le récit. Pour indiquer les séquences du récit, nous avons adopté les conventions suivantes : R1, 2, 3…. ; tandis que pour les séquences du livret de 1979 nous avons adopté celles-ci : t1, 2, 3, …

Les numéros en caractères romains correspondent aux segments narratifs du récit qui sont au nombre de seize. En ce qui concerne les deux lettres de Calvino à Berio, nous avons maintenu les caractères conventionnels utilisés ailleurs.

I

Cette séquence avec les règles que le roi doit respecter pour être considéré comme un véritable roi n'est présente ni dans la lettre et ni dans la pièce. Dans le récit, elle a une fonction d'introduction, de présentation du protagoniste, le roi. La voix narrative qui parle au roi souligne la nécessité pour le roi de rester à sa place, le trône : « Un roi, c'est quelqu'un qui a un trône, qui porte une couronne et le sceptre. »

Dans le récit donc, l'auteur insiste sur cet aspect de la sédentarité et de la solitude du roi, forcé d'entrer en contact avec la réalité extérieure par la seule oreille. Le roi du livret, par contre, écoute avec les oreilles des autres.

Cette séquence représente donc, en général, une nouveauté par rapport aux textes de référence (les lettres, le livret de 1979). Cependant il faut rappeler que dans L[1] Calvino parle de l'attente du chant (dans le récit nous retrouvons cet élément dans la séquence XI), présente dans cette séquence avec une fonction existentielle. Dans la pièce de théâtre, l'attente devient le titre du morceau t7, *L'ATTESA*, dans laquelle le roi est tout oreilles en attendant la reine.

II.

Dans cette séquence, l'écrivain reprend certains passages fondamentaux du premier acte de t1, *IL PALAZZO-ORECCHIO*. Calvino développe le concept de Barthes sur le premier type d'écoute (*les indices*) et sur l'espace-temps, cité dans la lettre L^1C, 3. Le titre même du premier acte de la pièce de théâtre est un mot-clé qui revient dans cette séquence du récit. Même si dans le récit « L'écho » disparaît comme personnage, Calvino transfère dans ce texte plusieurs morceaux, les plus poétiques et les plus beaux (nous semble-t-il, même s'il ne nous appartient pas de juger). Nous reproduisons le morceau de t1 afin de montrer de quelle façon l'écrivain le réutilise dans le récit (comme nous l'avons dit, les mots ou phrases qui reviennent d'un texte à l'autre sont soulignés).

t1 :

IL PALAZZO-ORECCHIO :

Eco : Colonne di basalto, scale di granito, gallerie di porfido : questo è il palazzo del re.
Padiglioni volute timpani chiocciole labirinti : il palazzo è l'orecchio del re
Qui i muri hanno orecchi.
Qui tutti i muri insieme formano un enorme orecchio.
Tendaggi porte segrete spiragli cunicoli trabocchetti :
Il palazzo del re è fatto per nascondersi e spiare.
Il re non ha bisogno di orecchi. Il re ascolta con gli orecchi altrui.

R2 :

[…] Il palazzo è tutto volute, tutto lobi, è un grande orecchio in cui anatomia e architettura si scambiano nomi e funzioni : padiglioni, trombe, timpani, chiocciole, labirinti ; tu sei appiattato in fondo, nella zona più interna del palazzo-orecchio ; il palazzo è l'orecchio del re.

III.

La citation « Qui i muri hanno orecchi » de t1 revient dans le récit dans cette séquence, juste après « il palazzo è l'orecchio del re », avec la seule variante du genre du substantif : « Qui le mura hanno orecchi ». Et aussi le mot « tendaggi » de ce morceau qui est réutilisé dans le récit dans cette séquence :

> Le spie sono appostate dietro tutti i *tendaggi*, le cortine, gli arazzi.

Cette troisième séquence qui est centrée sur le système d'espionnage du palais du roi concentre en gros les unités : t2 *CONVERSAZIONE TRA DUE SPIE*, t3 *IL DOMINIO DEL RE* et t4 *LE SPIE COMPLOTTANO, LE SPIE INSINUANO.*

IV-V.

Ces deux séquences ne sont pas présentes dans le livret dans lequel le roi n'est pas obligé de rester dans la salle du trône. Dans cette séquence, donc, le narrateur reprend la réflexion sur le rapport du roi avec son palais, devenu étranger, et sur la nécessité de rester à l'écoute pour reconnaître les sons qui arrivent à son oreille. Le rapport du roi avec son palais est donc auditif. Dans la séquence qui suit, le roi à l'écoute cherche à donner une forme au vide dans lequel les bruits se propagent. Le palais est devenu le corps du roi. Comme le palais, le corps envoie des messages mystérieux que le roi accueille avec peur. Cet aspect est développé dans la séquence suivante.

VI.

Calvino reprend le deuxième type d'écoute de Barthes, cité dans L[1]C,10 : « Ciò che è ascoltato non è più il *possibile* (minaccia, desiderio) ma il *segreto*, ciò che sta sepolto….Il mondo occulto degli dèi ».

Ainsi dans le livret, le morceau t5 :

IL RE È IN ALLARME :

> Re : Ora tendo l'orecchio : ogni rumore può essere un allarme, ogni silenzio una minaccia.
> Eco : […] E anche il tempo : le ore calme, le ore dell'angoscia. Un cavallo. Sta uscendo dal cortile : gli zoccoli risuonano sul lastricato : Forse qualcuno ha portato un messaggio, e ora riparte.

R6 :

> A chi sta in ansia, ogni segno che rompe la norma appare come una minaccia. Ogni minimo evento sonoro ti sembra che annunci l'avverarsi dei tuoi timori. […] Prigioniero d'una gabbia di ripetizioni cicliche, tendi l'orecchio con speranza a ogni nota che sconvolga il ritmo soffocante, a ogni annuncio d'una sorpresa che si prepara, un aprirsi delle sbarre, uno spezzarsi della catena.

L'inquiétude qui s'empare du roi en écoutant les sons du palais suscite une série de questions. L'état d'anxiété du roi dans le livret est accentué par l'écho qui se fait l'interprète de son esprit. D'un texte à l'autre l'écrivain a essayé de transmettre cet effet d'étrangeté, de danger que le roi ressent derrière chaque son :

> Re : Senti il galoppo ? Non è un cavallo solo, è uno squadrone che avanza… La cavalleria manovra per accerchiarmi ?
> Eco : Perché sbatte quella finestra ? Perchè ringhia quel cane ? perchè la campana non batte più le ore ?

R6 :

Da quante ore non senti il cambio delle sentinelle ? E se il drappello delle guardie a te fedeli fosse stato catturato dai congiurati ? Perchè dalle cucine non si sente più il solito sbatacchiare di pentole ? Forse i cuochi fidati sono stati sostituiti da una squadra di sicari, abituati a fasciare di silenzio tutti i loro gesti, avvelenatori che ora stanno silenziosamente imbevendo di cianuro le pietanze…

VII

Cette séquence n'est pas présente dans le livret. Dans t7, *L'ATTESA*, Calvino revient sur l'aspect du palais-oreille. Le roi entend un bruit, le son de trompette qui annonce le retour de la reine Doralice. C'est là toute une partie que l'écrivain a éliminée dans le récit.

VIII

Dans le livret c'est l'écuyer sourd qui entend le grondement qui vient de sous la terre (t3) puis le chant du prisonnier (t6). Le roi du livret n'entend pas avec ses propres oreilles, le personnage de l'écuyer est en effet un personnage-clé dans l'action. Dans L^1C8, Calvino, dans un premier moment, propose l'idée du roi qui entend une voix provenant de sous terre, mais tout de suite il refuse cette idée qui n'apparaît pas cohérente avec ce roi qui n'écoute pas avec ses propres oreilles.

IX.

Cette séquence reprend en partie le morceau t8 :

LA CITTÀ-CONCHIGLIA

> Eco : L'orecchio. La conchiglia. Il labirinto. La vertigine. Il palazzo del re è una conchiglia all'orecchio in cui i silenzi si dilatano e gli echi s'avvolgono a spirale. Fuori dal palazzo s'apre un'altra conchiglia, che nasconde nelle sue volute un rumore asciutto d'onde.

R9 :7

> La città trattiene il rombo d'un oceano come nelle volute della conchiglia, o dell'orecchio : se ti concentri ad ascoltarne le onde non sai più cos'è il palazzo, cos'è città, orecchio, conchiglia.

Au moment de la rédaction du récit, Calvino demeure attacché à l'image de ce roi à l'écoute assis sur son trône. Cela explique certains changements dans le passage du livret au récit, comme dans le cas suivant, dans lequel le roi est appuyé au balcon (t8) pour entendre les bruits de la ville, tandis que dans le récit il reste à sa place, la salle du trône.

t8 :

> Re : Vorrei passare le mie sere affacciato a questa balaustra, voltando le spalle al palazzo. Meglio tendere l'orecchio al brusìo che sale dalla città, tanto più che sul balcone questa sera non ci sono zanzare, e l'aria è dolce.

R9 :

> Ad affacciarti al balcone è meglio che ci rinunci : non guadagneresti altro che di farti mordere dalle zanzare e non impareresti nulla che non sia già contenuto in questo rombo come di conchiglia all'orecchio.

XI.

Parmi les sons de la ville, le roi intercepte, de temps en temps une voix, une chanson d'amour. Il comprend que c'est cette voix qu'il attend maintenant, en tendant l'oreille. Cette voix l'attire en tant que voix, telle qu'elle s'offre dans le chant. Dans le livret la séquence t8 *La città-conchiglia*, le roi entend, parmi les bruits de la ville, une voix qui chante une chanson. Dans la séquence suivante le roi et l'écuyer se déguisent pour aller chercher la voix dans la ville.

XII.

Le roi voudrait que son écoute soit entendue d'elle, il voudrait être lui aussi, une voix, écoutée par elle comme lui l'entend.

t11 :

> Eco : […] L'intesa tra due voci avviene quando ascoltare ed essere ascoltato diventano una cosa sola.

R :

> C'è una parte di te stesso che sta correndo incontro alla voce sconosciuta. Contagiato dal suo piacere di farsi udire, vorresti essere anche tu una voce, udita da lei come tu la odi.

XIII.

Le concours de chant, que Berio appréciait comme idée (L^2B,7), est présent dans le livret (t13-t14). Encore une fois Calvino utilise le contenu du livret pour le récit en changeant les modalités narratives.

t14 :

IL CONCORSO DI CANTO :

Re : No, più t'ascolto più sono preso da dubbi… È lei o un'altra ? Il canto che ora ascolto come re non mi sembra più lo stesso che ascoltavo come uno sconosciuto nella notte… È la voce che è cambiata ? O sono io che qui, adesso, faccio cambiare qualsiasi voce ? Un canto che sa d'essere ascoltato dal re non sarà mai quello che io voglio ritrovare…
Occorre che al mio posto ci sia lo sconosciuto che cantava l'altra notte… Se questa è Arminia, se mi sente cantare, mi riconoscerà… Tutto ritornerà come la notte nel giardino…
Re : Che succede ? Come potrò farmi riconoscere ? È questa la mia voce ? Riuscirò ancora a mettere nel canto quel che voglio esprimere ? Se la mia voce viene ascoltata come i sudditi ascoltano la voce del re, il confronto è impossibile !

R :

Ma sei sicuro che qui, davanti ai gradini del trono, sarebbe la stessa voce ? Che non cercherebbe d'imitare l'impostazione delle cantatrici di corte ? Che non si confonderebbe con le tante voci che ti sei abituato ad ascoltare approvando con degnazione e seguendo il volo d'una mosca ?

XIV-XV-XVI.

Calvino reprend presque entièrement les trois morceaux de la fin du livret *I SUONI DEL SILENZIO* (t17), *IL SOTTERRANEO* (t18) *L'ALBA* (t19). Nous avons mis entre parenthèses les parties ajoutées et les variations présentes dans le récit. Les phrases en italique indiquent qu'il s'agit de parties présentes dans le livret mais dans un autre contexte. Ci-après quelques citations :

T17 :

I SUONI DEL SILENZIO

Eco : La città è esplosa in fiamme e in grida. La notte è esplosa, rovesciata dentro sè stessa. Buio e silenzio precipitano dentro sè stessi e gettano fuori il loro rovescio di fuoco e d'urla. La città s'accartoccia come un foglio ardente. [Corri, senza corona, senza scettro, nessuno può capire che sei il re. *Non c'è notte più buia che una notte d'incendi. Non c'è uomo più solo di chi corre in una folla urlante*]

La notte nella campagna veglia sugli spasimi della città. Un allarme si propaga con le strida degli uccelli notturni, ma più s'allontana dalle mura più si perde tra i fruscii notturni di sempre,[:] il vento tra le foglie, lo scorrere dei torrenti, il gracidare delle rane. Lo spazio si dilata nell'immenso silenzio sonoro della notte, [nel silenzio sonoro della notte,] in cui gli eventi sono punti di fragore improvviso che s'accendono e si spengono : lo schianto d'un ramo che si apezza, lo squittio di un ghiro quando nella tana entra una serpe, due gatti in amore che s'azzuffano, una frana di sassi sotto il passo d'un fuggiasco…

Re : Ansimo, ansimo [Ansimi, ansimi], sotto il cielo mi pare non si senta che il mio ansimare, [sotto il cielo buio pare si senta solo il tuo ansimare] il crepitìo delle foglie sotto il mio passo [i tuoi passi che incespicano]. Perchè le rane adesso stanno zitte ? No, ora [ecco che] riprendono. Abbaia un cane…Mi fermo. [Fermati] I cani si rispondono di lontano. Da tanto tempo [stai camminando] ho perso [hai perso] ogni idea di dove sono [puoi trovarti]. Tendo [tendi] l'orecchio […]

T18 :

IL SOTTERRANEO

I miei [tuoi] passi rimbombano. Non vedo più il cielo [Sopra la tua testa non c'è più il cielo]. […]

L'analyse et la confrontation des textes considérés dans ces pages (le livret de 1979, les lettres, et le récit) montrent la volonté de Calvino de rester cohérent avec son idée initiale sur le sujet de l'écoute. Au moment de la rédaction de son récit, face aussi à la nécessité de terminer rapidement, Calvino reprend le texte du livret de 1979. La correspondance entre les séquences de la pièce de théâtre et les segments narratifs du récit indique clairement la volonté de l'écrivain de rester lié à son premier texte, même en tenant compte des découpages nécessaires en passant d'un genre littéraire à l'autre. Ce choix répond à la nécessité pour l'écrivain de montrer à Berio et à son public de lecteurs ce qui lui appartient de *Un re in ascolto*, ce qui dans ce projet est son idée à lui. Calvino semble refuser de se reconnaître dans l'action musicale même si Berio a voulu mettre le nom de son ami dans le livret. Par conséquent, la publication de son récit représente la déclaration de la distanciation de l'écrivain face à ce travail commencé avec le musicien et terminé avec ces deux œuvres distinctes, l'action musicale et le récit. La façon différente de concevoir le travail et aussi les différents points de vue quant à la fonction de l'écoute déterminent ce résultat. Pour Calvino la lecture de l'entrée sur l'écoute de Barthes, représente le point de référence essentiel de son idée de la fonction de l'écoute : l'analyse des œuvres de l'écrivain dans la première partie de la thèse l'ont démontré. Ainsi, au moment de la rédaction de son texte, même si cinq ans se sont écoulés, Calvino reprend sans hésitation son livret et le transforme en récit, sans modifier l'essentiel de son texte de référence. La fonction de la conscience qui parle au roi dans le récit est une transposition presque identique des vers du personnage de l'Écho du livret, que nous avons défini comme les pages les plus poétiques et les plus belles du livret. Cet aspect méditatif du personnage est à lier aussi à la troisième typologie d'écoute de Barthes qui, nous le rappelons, n'exclut pas les deux premières typologies (les *indices* et les *signes*), présentes aussi dans les deux textes. Ainsi Calvino réalise avec le roi de *Un re in ascolto*, le personnage à l'écoute qui rassemble tous les personnages rencontrés dans son œuvre. Mais le parcours auditif du roi, qui le conduit d'un espace intérieur (le palais et les souterrains) à un espace extérieur, à l'air libre, à la recherche de la voix unique, lui est fatal car un vrombissement remplit tout l'espace. Cette fonction destructrice du bruit, qui prive l'homme de son humanité renvoie aux textes déjà évoqués, qui ont comme thématique principale le chant : *Il cielo di pietra* (juin 1968), trois textes brefs destinés à Luciano

Berio, *Prière* (octobre 1968), différentes pièces pour l'action musicale *Un re in ascolto* (1977-1982), *L'altra Euridice* (1980). Dans tous ces textes, le parcours qui conduit le personnage à l'écoute (Qfwfq/Pluton/le roi à l'écoute) depuis un espace intérieur jusqu'à un espace extérieur comporte la perte de la perception sonore car le monde est devenu inécoutable pour l'homme qui veut écouter. Il nous semble que le projet de *Un re in ascolto* explicite finalement cette image du monde contemporain absorbé par les bruits où il n'est plus possible de trouver le silence ou le chant, symbole de l'harmonie de l'homme dans la nature mais aussi avec soi-même.

Il est difficile de comprendre les raisons qui ont poussé Calvino à imaginer ce final apocalyptique pour son récit, mais un changement global est évident dans l'attitude de l'écrivain dans les dernières années de sa vie : soit une attitude plus méditative face à une société devenue trop bruyante et superficielle. Calvino, comme son roi à l'écoute, est arrivé à un moment de sa vie où d'autres bruits semblent s'insinuer dans son écoute, des messages qui renvoient à lui-même, à un homme d'un certain âge qui a eu un très grand succès et qui commence à penser à l'image de la mort et donc au silence. Dès lors, nous pouvons considérer le récit de *Un re in ascolto* comme le texte de l'écrivain qui résume le mieux son parcours poétique et littéraire sur le sens de l'ouïe, selon les trois étapes principales de son œuvre ; et le « roi », protagoniste du récit, représente ce personnage qui tend l'oreille que nous avons si souvent rencontré au fil des textes de l'auteur.

Les airs de Prospero

Berio a déclaré à plusieurs reprises que l'idée centrale de *Un re in ascolto* est de Calvino et la lecture du livret le montre très clairement, mais dans la pièce musicale ce qui reste surtout de l'écrivain ce sont les airs de Prospero. Ces textes ont été publiés pour la première fois dans l'édition "I Meridiani" [116] et leur composition doit être placée entre 1981 et 1982. C'est en effet en 1982 que "RadioUno" transmet un travail radiophonique de Berio, *Duo,* centré sur la figure solitaire d'un directeur de théâtre qui se parle à lui-même et dont le texte a été écrit par Calvino. Comme nous l'avons dit, les spécialistes expliquent que pour cette occasion, Calvino a transposé des scénarios du niveau A, premier acte de la "version 1980" de *Un re in ascolto*, les cinq airs qui, distribués dans un autre ordre dans les livrets imprimés de l'action, deviennent les airs de Prospero [117]. En réalité, dans l'analyse de ces textes, quelques précisions apparaissent nécessaires pour expliquer le passage des scénarios aux airs.

Ces textes, composés pour une pièce radiophonique, *Duo* (qui a obtenu le prix "Italia"), mais exigés par Berio comme point de départ pour la composition de *Un re in ascolto*) et adaptés successivement par le musicien pour l'action musicale, représentent le point de convergence le plus proche dans ce dialogue entre le musicien et l'écrivain que nous avons mis en évidence par l'analyse des lettres. La réaction de Calvino à la représentation de *Un re in ascolto* – l'écrivain écrit en quelques mois et publie le récit – s'explique par la décision de Berio de terminer le projet en ne consultant plus l'écrivain. L'idée de Calvino et son point de vue sur le sujet de l' « écoute » étaient tellement différents de ceux du musicien (nous rappelons que ce projet commence en 1977) que la possibilité de continuer ensemble n'existait plus, surtout au vu des exigences de Berio pour terminer son œuvre. Cependant Berio a voulu souligner sa dette envers l'écrivain pour

[116] *Per Un re in ascolto di Berio : arie di Prospero*, *RR*, III, "I Meridiani", *cit*., p.759.
[117] "Note e notizie sui testi", RR, III, *cit*., p. 1294.

cette pièce et l'édition du livret l'indique très clairement : « Testo di Italo Calvino / Musica di Luciano Berio ».

Les airs de Prospero sont placés dans l'action dans l'ordre suivant : le premier morceau correspond à l'Aria I (03 : 48) qui ouvre l'action musicale ; le deuxième correspond à l'Aria II, section 8 (02 : 02) de la I Partie ; le morceau suivant se trouve dans la deuxième partie et correspond à l'Aria V, section 4 (03 : 03). Seuls les deux morceaux finals qui commencent par « C'è una voce nascosta fra le voci » ont été placés en suivant un autre ordre : l'avant-dernier en conclusion de l'action musicale, Aria VI section 7 (05 : 09) et le dernier, qui annonce la mort de Prospero, en conclusion de la première partie, Aria III section 11 (04 : 06) [118].

Pour revenir aux textes de Calvino, le premier air qui présente le protagoniste, le directeur de théâtre seul sur la scène et dans un état confus, est la transposition en vers du premier acte (A.1.) de la version 1980 de *Un re in ascolto* [119], sauf pour le dernier point qui introduit le fantôme d'une femme qui a une voix unique (« Là egli sogna di raggiungere un fantasma di donna dalla voce al di là d'ogni voce » [120]) :

> Ho sognato un teatro, un altro teatro, esiste
> un altro teatro oltre il mio teatro,
> un teatro non mio, che pure io
> conosco, io ricordo, ossia ricordo
> d'aver dimenticato, solo questo,
> un teatro dove un io che non conosco canta
> la musica che non ricordo, e che io adesso
> vorrei cantare. Non ricordo cosa ho sognato
> ma solo il vuoto che quel sogno
> mi ha lasciato, il vuoto in me, quel vuoto
> da cui vengono i suoni e che ora tace.[121]

---

[118] *Cf.* CD Luciano Berio, *Un re in ascolto*, Azione musicale in due parti, Wiener Philharmoniker, World Premire Recording

[119] CALVINO (Italo), *Per Un re in ascolto di Berio : trattamento 1980*, *cit*., p. 755.

[120] *Ibid.*

[121] *Ibid.* « J'ai rêvé un théâtre, un autre théâtre, / ailleurs existe un autre théâtre, / autre que mon théâtre, / un théâtre, pas le mien, que pourtant je connais / je me souviens, /ou plutôt je me souviens que j'ai oublié / seulement ceci un théâtre où chante un moi que je ne connais pas / chante la musique dont je ne me souviens pas / et que je voudrais maintenant chanter / je ne me souviens pas / Je ne me souviens plus de ce que j'ai rêvé, / mais seulement du vide que mon rêve a laissé en moi, / le vide en moi, ce vide d'où viennent les sons ! et qui à présent se tait.». *Un roi à l'écoute*, Paris, publication de l'Opéra de Paris, saison 1989-1990, *cit*., p. 65.

Ce fragment nous l'avons déjà trouvé cité dans les lettres et donc sa rédaction doit être considérée comme antérieure à 1981 ou contemporaine de cette date qui est celle de la première lettre.

Le texte montre l'adaptation que l'écrivain apporte à son projet pour satisfaire les demandes précises du musicien quant au lieu de l'action, au personnage principal et au langage (nous rappelons à ce propos la citation de Berio dans L^1B4). L'idée de l'absence, l'absence du chant, est de Calvino (voir L^1C1). Dans le texte, effectivement la seule sensation que Prospero rappelle est le « vide » (répété trois fois), le vide d'où proviennent les sons et donc l'absence. Comprendre ce vide, arriver à toucher le point d'où les sons partent est bien le but que Prospero tente dans ces derniers instants de vie.

Ce texte se compose de 15 vers qui se caractérisent encore une fois par la présence de mots-clé qui visent à caractériser l'expérience acoustique de Prospero et qui sont au centre du dialogue entre les amis (comme cela résulte des lettres). Voilà les quatre premiers vers :

> I suoni arrivano al porto, al teatro, all'orecchio,
> al grande porto del teatro orecchio.
> Io sto nel punto da cui i suoni s'irradiano
> per raggiungere l'orecchio del teatro il porto[122].

Prospero est au centre de l'univers sonore représenté par le théâtre, le lieu privilégié de l'écoute, d'où les sons partent et reviennent à l'oreille pour être capturés. L'expérience acoustique détermine la prise de conscience du sujet écouteur par rapport aux sons qui arrivent à l'oreille/port/théâtre. Le rapport du sujet écouteur avec les sons n'est pas unidirectionnel : une fois que les sons sont interceptés, ils entrent dans l'expérience de l'auditeur : ce sont les sons avec (en plus) l'écoute des sons. L'intériorisation de l'écoute comporte aussi la nécessité de connaître le message caché derrière les sons dont Prospero ne sait pas s'il doit l'écouter avec désir ou peur (deuxième type d'écoute).

[122] *Ibid.*, v. 1- 4. « Les sons arrivent au port, au théâtre, à l'oreille, / au grand port du théâtre de l'oreille. / Je me tiens en ce point d'où les sons rayonnent / pour atteindre le port. […] ». *Ibid.*, p. 79.

C'est dans l'air suivant, placé en conclusion de la première partie, que Prospero entend une voix, la voix qui lui révèle la raison de ses peurs. Ce morceau est cité dans la lettre de 1981 (L^1C6). La présence de cette voix ne correspond pas à celle de la femme fantôme recherchée par le personnage du « roi » du livret. Nous rappelons que, dans l'action musicale, l'ordre suivi par Berio dans la distribution des textes de Calvino est différent. La première partie se termine en effet par le dernier air de Calvino selon la distribution donnée dans l'édition "I Meridiani" :

> C'è una voce nascosta fra le voci
> che appare e che scompare ; io la sento
> alle volte nettissima, poi si perde.[…] [123]

La peur de Prospero n'est pas extérieure. La voix que Prospero entend est sa propre voix, elle est dans l'écoute, c'est la voix qui lui rappelle le moment de sa propre mort. Nous pouvons alors comprendre le choix de Berio de substituer, pour le final de l'action, ce texte par l'Aria IV de Calvino dans lequel est présente l'idée d'une promesse future, donc un message positif.

Dans la deuxième partie de *Un re in ascolto*, le troisième air de Calvino, est l'Aria IV, section 4. Ce morceau commence par l'idée que les sons ont leur revers.

> Dietro i suoni. I suoni hanno un rovescio.
> Mi trovo dietro il suono, perchè
> sono io che lo spingo : vola ! sollèvati
> onda ! nuvola passa ! scorri, fiume ! […][124]

La position du personnage au centre de l'univers acoustique (la scène du théâtre) et sa disposition à l'écoute, l'oreille tendue, sont les conditions indispensables pour capter les sons et les déchiffrer. Mais le royaume sonore de Prospero est celui de la musique, comme celui de Berio.

---

[123] CALVINO (Italo), *Per Un re in ascolto di Berio, arie di Prospero*, p. 761. « Il y a une voix cachée parmi les voix / qui apparaît et disparaît. / Chaque fois je l'entends très clairement, / et puis je la perds. […] ». *Ibid*., p. 83.

[124] *Ibid.*, v. 1- 4, p. 760. « Derrière les sons. Les sons ont un envers. / Je suis à l'intérieur du son parce que je suis celui qui le fait surgir. / Vole, soulève-toi onde, passe nuage, cours fleuve : […] ». *Ibid*., p. 95.

Il mio regno non è un territorio che si vede e si tocca,
non le tavole di questo palcoscenico da cui s'alzano
granelli di polvere sospesi nel cono di luce bianca,
non le pieghe dell'orecchio conchiglia dei ricordi.
Il mio regno è una distesa mobile impalpabile,
è il ponte, è il fiume, è il ponte-fiume di musica che vola,
il mare di musica quando si stacca dalle rive,
dalle corde che vibrano, quando approda e fa vibrare[125].

Calvino a composé ces vers en suivant quelques passages de la version 1980, troisième acte, niveau A qui correspond au moment où le directeur du théâtre plonge dans la caverne des sons :

> Il direttore sprofonda nella caverna dei suoni, memoria musicale di tutta un'epoca.

Et encore le point suivant :

> […] egli resta nel buio e vorrebbe dissolversi negli echi di musica che aleggiano nelle volute di quella caverna-conchiglia.

L'idée de la « caverne-coquille » extraite de cette citation sera reprise dans le récit de Calvino. Dans l'air de Prospero l'oreille est une « coquille de souvenirs » mais, même ici, nous pouvons constater une certaine proximité entre les deux versions, surtout dans cette image de Prospero qui rêve de s'annuler dans les échos de musique. L'homme-oreille peut arriver alors à toucher l'univers intangible des sons, parcourir les voies secrètes des notes. À la réalité, à la matérialité du corps, Prospero oppose la puissance de l'esprit, l'immatérialité de la musique qui peut donner des sensations ultra-terrestres.

En conclusion de l'action musicale, Berio a placé l'Aria VI. Le premier vers est identique au premier vers de l'Aria III, section 11, acte I, mais en français le mot « cacher » est remplacé par « enfouir ».

> C'è una voce nascosta fra le voci[126]

---

[125] *Ibid.*, v.10-13. « Mon royaume ne se voit ni ne se palpe, / il n'est pas les planches de cette scène, / ni la poussière en suspension dans le cône de lumière blanche / ou les plis de l'oreille, conque de mémoire. / Mon royaume est un espace qui ne se laisse pas mesurer, / il est le pont-fleuve de musique qui vole, / la mer de musique quand il s'éloigne des rives / des cordes vibrantes, quand il aborde et fait entendre ses vibrations. ». *Ibid.*, p. 95.
[126] « Il y a une voix enfouie parmi les voix ». *Ibid.*, p. 99.

La voix que le personnage cherche même dans le silence reste inconnue, mais peut-être cette voix se trouve-t-elle à l'intérieur du silence, elle habite le silence et sa présence est perceptible seulement pour celui qui sait écouter ce silence. En réalité il est important de dire que le silence, entendu comme absence absolue de sons, n'existe pas. C'est une expérience que l'homme n'a jamais éprouvée ainsi que l'expérience contraire, celle d'un vrombissement qui absorbe tous les bruits (comme dans l'Apocalypse) [127] mais que Calvino, au contraire, place en conclusion du livret de 1979 et dans le récit.
La recherche de la voix, une voix qui est cachée parmi les voix, une voix qui doit avoir une promesse, représente pour Prospero la raison même de son état d'âme troublé car elle représente l'attente de la mort, la voix qui lui dit « tu meurs » et donc le silence.

En conclusion de ces pages sur les différentes étapes qui ont conduit à la réalisation des textes pour *Un re in ascolto*, dans la version du livret et du récit, quelques précisions se rendent nécessaires. Tout d'abord, il nous semble important de souligner encore une fois que ce dernier travail de Calvino est strictement lié à la lecture de l'entrée sur l'« écoute » de Barthes. La définition du critique doit avoir suggéré à l'écrivain l'idée d'un personnage qui se dispose à tendre l'oreille pour capter les différents sons et pour cela Calvino pense à réaliser, au début, un texte pour le théâtre musical, le lieu privilégié de l'écoute « oreille qui écoute soi-même » (*Dall'Opaco*). La possibilité de travailler avec le musicien Berio représente pour Calvino l'occasion de faire quelque chose d'important dans le monde du spectacle, mais dès le début, il est évident que les positions sont différentes quant à la notion de l'écoute et à la manière de réaliser ce projet. Calvino reprend Barthes presque à la lettre car dans la définition de l'écoute donnée par le critique, il trouve une correspondance significative avec sa production littéraire dans laquelle l'ouïe a une place si importante.

Si la collaboration avec le musicien Berio se termine par les deux directions différentes suivies par les deux créateurs, cependant il est incontestable que le rôle joué par Calvino est fondamental dans l'élaboration de l'action musicale, au niveau du projet et surtout pour la création de Prospero. Berio a utilisé tout le matériel de son ami qui lui semblait utile pour l'action musicale, y compris les très belles lettres. De cette façon

[127] *Cf.* MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi Unicopoli, 1985 (1977), p. 47.

Calvino entre dans l'action musicale, étant donné que Berio a voulu transposer les passages les plus significatifs de la première lettre dans le morceau *Duo II* (première partie). Il s'agit d'un moment important de l'action musicale et à ce propos Ivanka Stoianova explique que le *Duetto II* de Prospero et du Metteur en scène représente la première rencontre de Prospero avec son collaborateur : et il s'agit, peut-être, de la seule scène dans *Un re in ascolto* qui se joue entièrement en dehors du théâtre des écoutes de Prospero. Le dialogue entre les deux personnages renvoie donc explicitement aux deux point de vue tels que nous les avons lus dans les lettres. Ainsi, dans le dialogue de *Duetto II* (*Duo* en français) Calvino peut bien être identifié avec le Metteur en scène, tandis que Berio est représenté par Prospero. Dans *Duetto III*, toujours dans la première partie, le personnage de Vendredi et le Mime singent les parties essentielles de ce dialogue, en répétant « Tu disais » / « Je pensais ». Ce choix du musicien de placer le dialogue dans l'action peut aussi renvoyer à une idée de métathéâtre, mais aussi à ce dialogue entre un musicien et un librettiste auquel Berio faisait référence en demandant à Calvino de lui écrire les lettres. Ce qui est aussi intéressant, c'est le titre choisi par Berio pour le morceau de *Duetto*, qui renvoie à ce travail radiophonique, texte de Calvino et musique de Berio, réalisé en 1982, pour "RaioUno" et appelé *Duo*. Mais le livret de *Un re in ascolto* montre d'autres éléments qui renvoient explicitement à l'élaboration de ce travail, comme, par exemple, la recherche de la voix unique que Prospero ne peut pas écouter en dehors de lui car elle est en lui. « J'écoute » ou « écoute-moi », selon la troisième typologie d'écoute de Barthes, le roi se détourne vers lui-même, vers l'écoute de la voix qui lui rappelle le *memento mori*, mais dans le livret c'est le final du premier acte. Effectivement, il faut le rappeler, Berio insiste auprès de Calvino pour donner un final d'espoir, un chant du futur et le deuxième acte se termine avec l'Air de Prospero sur ces mots « ricordo al futuro » (« un souvenir à venir ») avant que le directeur de théâtre se taise pour toujours. Inutile de souligner la beauté de ces vers de Prospero qui représentent, nous le rappelons encore une fois, la convergence maximale dans ce dialogue entre le musicien et l'écrivain. Il nous est impossible d'imaginer quelle serait devenue l'action musicale de *Un re in ascolto* si la collaboration ne s'était pas interrompue, mais, certes, les airs de Prospero nous donnent la certitude que l'écrivain avait désormais affiné sa capacité de mettre en vers les mots. À ce propos, nous invitons tout lecteur de Calvino à lire le morceau jamais utilisé pour l'action musicale,

Coro di congiurati, qui dans la version de 1980 (*Trattamento 1980*) correspond au point B.1.3 que l'on peut lire dans le troisième volume de "I Meridiani".

CONCLUSIONS

Nous sommes arrivée à la fin de notre itinéraire dans l'univers sonore de l'écrivain Italo Calvino. Les traces que l'écrivain a laissées dans ses livres décrivent un monde riche de stimuli sensoriels et conceptuels. La forte ou faible efficacité de la capacité à percevoir, à sentir cet univers de sons, dépend aussi de la forte ou faible attention que le lecteur accorde au texte au moment de la lecture et, comme nous l'avons vu, Calvino était très conscient de cette fonction : il s'agit, si l'on peut dire en reprenant la définition de Barthes, d'un « jeu de transfert » qui opère d'une écoute (celle de l'écrivain) à l'autre (celle des lecteurs-auditeurs). Cela fonde l'importance que l'écrivain accorde à l'acte de l'écriture, comme moment décisif pour rendre vivable, pour lui-même et pour le lecteur, le monde réel : ce monde qui, sur la page, devient monde imaginaire mais qui redevient réel par l'opération de lecture, dans l'esprit de celui qui lit.

L'écriture et la lecture sont donc les deux espaces, visuel le premier et auditif le deuxième, qui représentent les coordonnées sur lesquelles Calvino construit son univers de signes : l'œil et l'oreille, le regard et l'écoute. Ce sont les deux fonctions, sensorielles et mentales, qui permettent la transmission d'un savoir, d'un message, même en l'absence de celui qui « parle ». C'est là la raison, pouvons-nous supposer, de l'importance que l'écrivain a accordée à la fonction de l'écoute, outre, évidemment, celle qu'il conférait à la vue. Mais, à la différence de la vue, l'écoute n'a jamais explicitement fait l'objet d'amples développements dans l'œuvre calvinienne et la critique s'est donc fort peu attachée à son étude, à l'exception de Frédéric Lefebvre qui, dans l'article déjà cité, a proposé la définition d'« un œil en écoute » pour remarquer la fonction fondamentale de l'oreille dans le processus d'imagination et de construction des histoires calviniennes et pour lier immédiatement le sens de la vue et le sens de l'ouie.

Dans notre analyse de la poétique de l'écoute dans l'œuvre d'Italo Calvino, nous avons donc essayé de montrer en quoi consiste la particularité de son oreille. Comme pour

la vue, Calvino applique pour l'ouïe une méthode personnelle de connaissance : car c'est toujours le sujet, le « moi » avec tous ses organes de perception qui nous permet de nous rapprocher du monde extérieur et de sonder notre esprit, notre état d'âme. Calvino a dès lors construit un univers de sons très particulier étant donné que cet univers sonore vient de son monde à lui, de sa propre expérience et surtout de sa façon d'entrer en relation avec le monde : or cela n'est jamais définitif, et même toujours problématique. C'est là la manière propre à celui qui refuse les dogmes et les écoles – on rappellera ici les rapports de Calvino avec le PCI et son interprétation toute personnelle du néo-réalisme – , qui sait bien qu'une seule réponse ou une seule vérité est impossible, mais qui ne peut s'empêcher de continuer à sonder l'univers réel ou fictionnel (celui de la vie comme celui de la page), même si au terme de sa recherche, le résultat est toujours le cercle vide, l'espace blanc de la page. Cela explique aussi les différentes modalités que la fonction de l'écoute a eues dans le parcours personnel et littéraire de Calvino. Il est désormais manifeste que la lecture sur l'entrée de l'écoute rédigée par Barthes a représenté une confirmation pour Calvino de sa méthode de recherche et d'enquête sur l'homme, sur la nature (ou monde) et sur l'histoire (ou art ou civilisation). Calvino avait toujours présents à l'esprit ces trois termes et c'est sur la variation des rapports entre ces trois éléments qu'il a construit sa poétique, sa manière à lui d'« écouter » : de cette variation, personnelle et historique, dépendent la nature des sons enregistrés et la façon dont la poétique de l'écoute fonde l'écriture. C'est donc de cette variation, dans sa chronologie et dans ses formes, que notre travail a reçu les règles de son organisation.

Sur la base de ces considérations, nous avons essayé, dans notre analyse, de distinguer les différentes sonorités dont résonne l'œuvre de l'écrivain et que nous pouvons résumer ainsi : le paysage sonore qui est celui de la nature mais aussi celui d'une ville industrielle ; les bruits de la bataille ; la voix humaine qui est une clé de lecture de l'intériorité de l'individu ; la voix du narrateur/personnage qui s'affirme dans la page pour se faire entendre ; les bruits autour desquels le narrateur/personnage construit ses histoires ; les signes de l'écriture que l'acte de la lecture rend audibles ; les silences aptes à donner voix à tout ce qui est sans parole.

Ces sonorités ne sont pas exclusives les unes des autres ; elles peuvent prendre plus ou moins d'importance dans telle ou telle œuvre ; elles s'articulent à d'autres éléments majeurs de la poétique de Calvino et correspondent à des phases d'évolution de l'écoute. Elles engendrent enfin la création d'instances de médiation différentes qui nous ont permis de reconnaître trois phases, celles que nous avons différenciées selon une chronologie souple.

La première qui couvre les années quarante et soixante correspond à la période de la littérature engagée et se caractérise par l'attention au monde extérieur. La nature, le souvenir de la guerre partisane, les problématiques du monde contemporain, les interrogations liées à l'écriture notamment dans sa destination aux lecteurs, sont au centre des intérêts de l'auteur à cette époque. Dans la deuxième phase, qui va des années soixante jusqu'à la fin des années soixante-dix, Calvino s'intéresse de plus en plus aux aspects métalittéraires, à la littérature comme système de signes, et comme activité artisanale. Enfin, dans la dernière phase, l'écrivain essaie de défier la limite du langage, de faire parler tout ce qui, dans le monde, est sans parole.

En suivant l'ordre de publication des œuvres calviniennes, à la première phase correspondent les œuvres publiées à partir de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) jusqu'à *La giornata di uno scrutatore* (1963). C'est l'époque où, en termes formels, alternent des récits réalistes et d'autres fantastiques, mais dans tous les cas, l'intérêt de l'écrivain dans ces années-là se porte vers la saisie des bruits et des sons du monde extérieur : le personnage tend l'oreille pour capter les sons, pour déchiffrer les bruits, les voix, les silences de l'espace qui l'entoure et c'est donc surtout la nuit le moment favorable pour l'écoute – cette importance de la nuit demeurera d'ailleurs dans des textes ultérieurs, par exemple dans l'essai *Dall'Opaco* en 1971, car elle continue d'offrir au personnage seul et tendu dans la perception un moment privilégié de concentration –. Il est logique que cette attention au monde extérieur ait lié les premiers récits de Calvino à l'histoire personnelle (le paysage de Sanremo, les voix familières) et à l'Histoire telle que l'écrivain l'a vécue (l'expérience de la guerre partisane relatée dans *Il sentiero dei nidi di ragno* en 1947 et dans *Ultimo viene il corvo* en 1949). Et de même, dans les années suivantes, quand l'expérience de Calvino s'effectue en d'autres lieux et que l'Italie se transforme, il est

inévitable que l'image de la nature et du paysage de Sanremo cède progressivement devant la ville industrielle avec ses bruits et la pollution et que la position du sujet à l'écoute, qui ne se trouve plus au milieu de la nature, soit de plus en plus reléguée dans des espaces limités, comme, par exemple, un parc public ou une chambre. On rappellera brièvement, parmi les personnages à l'écoute de cette époque et à titre d'exemple, les deux cas limites représentés en 1957 dans *Il baron rampante* (Cosimo, seul au milieu de la nature, apprend à connaître, en tendant son oreille dans le noir de la nuit, chaque bruit de l'enchevêtrement sonore) et en 1963 dans *Marcovaldo* (le protagoniste, qui vit dans une ville industrielle, tend l'oreille pour intercepter les sons de la nature, mais l'ouïe ne peut remplir sa fonction à cause de la pollution).

Ce genre d'attention auditive correspond donc aux deux premiers types d'écoute selon la définition donnée par Roland Barthes : interception des *indices* et déchiffrement du sens. La volonté de perception et de compréhension des images sonores s'applique certes au présent personnel et historique mais aussi à la récupération du passé. L'importance de l'écoute engendre ainsi la construction de nombreux récits à partir de souvenirs d'enfance et de jeunesse : Calvino revient d'ailleurs explicitement sur cette fonction de l'écoute dans les pages autobiographiques de *La strada di San Giovanni* (1962) et, ultérieurement, dans *Ricordo di una battaglia* (1974). En particulier, la grande richesse acoustique des pages que Calvino a consacrées à la guerre partisane correspond à la fonction, théorisée par Barthes, de l'écoute en tant que système de défense : le déchiffrement de l'objet (le son) vers lequel se tend l'oreille est la seule manière pour l'homme de connaître son destin. D'autres circonstances que la nuit, déjà évoquée, permettent en outre à la fonction de l'écoute de se manifester : un espace fermé pendant la journée (dans certains récits de *Marcovaldo*, *La nuvola di smog*, *Il cavaliere inesistente*, etc.), des conditions atmosphériques particulières comme la neige ou le brouillard (*Marcovaldo*). Et la tension sonore, qui s'applique d'abord à l'espace extérieur, se porte ensuite vers des espaces intérieurs où l'oreille peut saisir les mouvements intimes de l'être humain grâce à l'écoute de sa voix : *La nuvola di smog* constitue une analyse des différentes situations de ce type et l'attention pour la voix humaine est significativement poussée, dans ce récit, jusqu'à sa limite, quand voix et oreille se trouvent associées par le

moyen du téléphone. C'est *La giornata di uno scrutatore* en 1963 qui marque la fin de cette première phase et une certaine forme de renoncement à comprendre le monde.

Le passage d'une phase à une autre est évidemment lent, non linéaire et sans césure nette : c'est une évolution et non une rupture. Ainsi, dans *Il barone rampante* et surtout dans *Il cavaliere inesistente*, on peut lire une anticipation de ces problématiques de l'écriture qui deviennent ensuite, dans la deuxième phase, l'objet privilégié de l'attention de l'écrivain car, dans *Il cavaliere inesistente*, le narrateur fait d'importantes révélations sur l'importance de l'expérience acoustique dans la création littéraire. C'est évidemment l'auteur qui, derrière le masque du narrateur, déclare que les images acoustiques ont la faculté de suggérer les images visuelles : la voix du narrateur s'échappe en quelque sorte de la page, pour se faire entendre et pour révéler au lecteur-écouteur la stratégie de l'écriture. Dans la deuxième phase, qui comprend les récits à partir de *Cosmicomiche* (1965) jusqu'à *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), l'attention pour l'écoute se tourne donc vers la littérature entendue comme système de signes. L'écoute est alors considérée comme élément de la communication : l'espace et le temps sont ceux de l'écriture, du langage. C'est là la deuxième typologie selon la définition donnée par Roland Barthes : « j'écoute comme je lis, c'est-à-dire selon certains codes ». La fonction du personnage-narrateur, qui ne saurait donc plus être le personnage traditionnel, et les modes de narration imposent désormais des solutions formelles différentes. Ainsi dans les *Cosmicomiche*, le sujet cosmogonique de la plupart de ces récits, fondés sur des hypothèses et des théories difficilement démontrables, offre à l'écrivain la possibilité de donner libre cours à sa nature verbeuse et à sa veine fantastique, sans jamais oublier le lecteur, intégré dans le jeu littéraire grâce aux clins d'œil que le narrateur ne cesse de lui faire. Mais dans les années suivantes, avec la publication de *Il castello dei destini incrociati* (1973, sous sa forme définitive) et de *Le città invisibili* (1972), Calvino continue à rechercher de nouvelles formes d'invention littéraire à travers un système de signes plus complexe et hétérogène. Si la capacité affabulatrice de Qfwfq est son trait typique, pour les personnages des autres récits, la voix disparaît pour faire place à des solutions différentes. Dans le cas de *Il castello*, la narration articule au système verbal les images des tarots, tandis que dans *Le città invisibili*, l'impossibilité de communiquer au moyen de la parole pousse d'abord à prendre appui sur la pantomime mais, surtout, elle aboutit à situer le

dialogue entre Marco Polo et Kublai Kan au niveau mental du silence. Dans ce dernier récit, Calvino arrive même à déclarer que ce « qui commande au récit ce n'est pas la voix : c'est l'oreille ». « Je parle, parle… » dit le personnage de Polo, mais qu'il raconte des histoires ou qu'il dise la vérité, il faut qu'il y ait quelqu'un qui écoute, il faut supposer un auditeur, mieux encore, des auditeurs qui diffèrent par la langue, l'âge, la culture, la richesse… Calvino explicite de cette façon l'acte de la lecture, car la décodification des signes verbaux passe à travers l'oreille-esprit du lecteur, c'est-à-dire à travers un autre monde intérieur avec des expériences, une culture, un âge, un niveau social différents. La problématique liée à l'importance de la lecture et du lecteur devient alors le sujet du dernier livre de cette phase : *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, publié en 1979. Tout le livre a l'allure d'un texte de révélation, d'un texte qui veut envoyer des signaux, qui veut sortir de la page pour dire ce qu'il ne dit pas. Il est important de souligner l'insistance sur la disponibilité à l'écoute que le lecteur-auditeur doit garder pendant la lecture : l'expression « tendre l'oreille » revient d'ailleurs avec fréquence au fil des pages. Lorsque les titres des récits inachevés qui apparaissent dans le livre forment, quand ils sont lus ensemble, le début d'un récit qui s'achève par un dernier titre qui n'apparaît pas dans le sommaire et qui est donné par hasard par le Lecteur, le protagoniste de ce livre « demande » et veut « entendre »: « Chiede, ansioso d'ascoltare il racconto ». Calvino termine ainsi son livre en soulignant encore une fois l'importance du lecteur-auditeur dans le processus de création et de communication de l'œuvre littéraire : car c'est depuis la voix (du narrateur) jusqu'à l'oreille du lecteur que le récit prend une consistance presque "réelle".

Dans la dernière phase, les années quatre-vingts, Calvino essaie de défier la limite du langage, de lire le monde non-écrit, de façon à laisser s'exprimer ce qui n'a pas la parole. Comme l'explique Calvino, « lire » le monde non écrit, le monde qui échappe à la prise du langage veut dire faire parler le silence, obliger le silence à parler de lui-même. Le sujet à l'écoute se dispose donc à écouter, mais son écoute invite aussi à ce qu'on l'écoute : ce qui correspond au troisième type selon la définition de Barthes : « j'écoute ou écoute-moi ». Il s'agit d'un type d'écoute moderne qui ne remplace pas les deux premiers et se situe dans un espace intersubjectif, inconcevable en dehors de l'inconscient. Il est nécessaire de rappeler qu'à l'époque de la publication des derniers livres de l'écrivain, *Palomar* (1983)

et *Sotto il sole giaguaro* (œuvre de l'inachèvement), Calvino avait déjà lu l'article de Barthes sur l'écoute : son travail sur *Un re in ascolto* avec Luciano Berio témoigne de l'importance que l'écrivain avait accordée à cet aspect de sa poétique. Ainsi après avoir prêté l'oreille au paysage sonore avec ses bruits et ses voix, après avoir exploré l'espace de l'écriture et des signes, Calvino se tourne vers sa propre intériorité, s'attache à une analyse de lui-même. Si le baron Cosimo de *Il barone rampante* (1957) cherchait un rapport avec le monde direct, immédiat, concret, un rapport que la connaissance de chaque signe sonore devait lui garantir, « le roi à l'écoute », enfermé dans son palais, reste prisonnier de lui-même, de son anxiété, de ses fantômes.

Nous avons aussi montré que l'attention de Calvino à l'ouïe engendre une écriture qui résonne de sonorités grâce à des combinaisons formelles, au choix ces mots et à la disposition des mots à l'intérieur de la phrase. Pour obtenir un effet majeur de musicalité ou accentuer l'effet sonore, l'écrivain utilise des onomatopées, des langues étrangères ou encore des citations de chansons, surtout pour les œuvres de la première phase, dans lesquelles, comme nous l'avons vu, l'intention de l'écrivain s'applique à saisir le rapport du sujet avec la nature et le monde extérieur. Nous avons donné, en liaison avec notre problématique globale, quelques indications sur cet aspect de l'œuvre mais nous pensons qu'une analyse stylistique spécifique est possible et souhaitable. En revanche, dans la deuxième partie de la thèse, l'angle d'analyse choisi a exigé qu'une forte attention soit portée à une partie de l'œuvre de Calvino moins connue : les textes musicaux. Dès *Cantacronache* (dans les années cinquante et soixante) jusqu'à *Un re in ascolto* (1977-1984, dans la version du livret), Calvino montre un grand intérêt pour tout travail dans lequel il se met au service des musiciens : c'est une première raison de la prise en compte de ces textes. En outre, l'analyse de ces textes musicaux révèle une correspondance significative avec l'évolution suivie dans l'œuvre littéraire, surtout en relation avec la poétique de l'écoute, réaffirmant par là le carctère fortement unitaire de l'œuvre de l'auteur. Ainsi la collaboration avec le groupe de *Cantacronache* et Sergio Liberovici (le ballet *Lo spaventapasseri e il poeta* et le livret *La panchina*) se situe dans la première phase, celle qui correspond à l'époque de la littérature engagée et dans laquelle rentre aussi l'action mimique d'*Allez-hop* (1958-1968) réalisée en collaboration avec Luciano Berio. Dans tous ces textes, Calvino se montre sensible aux problématiques contemporaines

(l'aboulie, l'incommunicabilité, la solitude de l'homme moderne, mais aussi la pollution, la guerre, le pouvoir) même si on peut remarquer que ce sont les chansons écrites pour le groupe de *Cantacronache* qui portent la charge polémique la plus vive. Dans le cas de *La panchina*, nous avons analysé ce texte en relation aux deux versions sous forme de récit pour la série de *Marcovaldo*. Plus encore que dans les récits, dans le livret de *La panchina*, Calvino montre l'impossibilité pour l'homme moderne de retrouver une harmonie avec le monde devenu trop bruyant et frénétique. Cet aspect de la cuirasse de bruits qui a envahi le monde sera repris, dans les dernières années, par référence aussi à l'aspect du chant, entendu même comme poésie.

Les textes qui suivent, la contribution à la *Zaide* de Pollock (1979-1981) et les deux actions musicales *La Vera Storia* (1977-1982) et *Un re in ascolto* (1977-1984), en collaboration avec Luciano Berio, montrent un engagement majeur dans le théâtre musical, mais selon des perspectives littéraires et intellectuelles qui sont autres. Dans le cas de la *Zaide*, nous avons montré que ce travail se ressent de l'influence des œuvres de la deuxième phase, *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili* et *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Calvino dans ces années-là s'efforce de mettre en évidence les règles du jeu littéraire dans lesquelles est impliqué le lecteur-auditeur-spectateur. Le narrateur-acteur de la *Zaide* n'apporte pas de solution au texte lacunaire de Mozart, mais il propose des solutions possibles que les autres personnages-acteurs représentent sur la scène. La communication ne peut plus exister que sur la page, sur la scène, dans le théâtre, lieu privilégié de l'écoute. Et nous rappelons encore une fois l'importance de *L'altra Euridice* pour la problématique du chant et du théâtre. Pour Calvino, il s'agit aussi de jouer techniquement avec les possibilités qu'offre la représentation sur scène dans laquelle le mot s'associe à la musique, au chant, à la mimique.

En ce qui concerne les deux derniers textes pour Luciano Berio, nous avons montré le rôle joué par l'écrivain. Si pour *La Vera Storia*, la contribution de Calvino s'est bornée à fournir les mots, pour *Un re in ascolto*, en dépit des divergences surgies entre les deux amis, le rôle de l'écrivain a été fondamental, comme nous l'avons montré. C'est la raison, pouvons-nous imaginer, pour laquelle Berio a choisi d'utiliser, au sein même de l'action musicale, les lettres que Calvino lui avait envoyées. Mais le roi à l'écoute de Calvino n'est

pas le même que celui de Berio qui est lié indissolublement à la musique et au théâtre. Le roi de Calvino est un personnage de la littérature, de la fiction, un personnage qui peut être considéré comme l'emblème de tous les personnages à l'écoute que nous avons rencontrés dans les œuvres calviniennes. Nous ne pouvons pas affirmer dans quelle mesure la lecture de Barthes a influencé l'écrivain dans le changement de perspective des dernières années, mais il est évident que pour Calvino la lecture de ce texte a été très significative surtout comme confirmation de son travail et de sa recherche. La dernière typologie d'écoute selon la définition donnée par Barthes représente donc pour l'écrivain la référence immédiate pour la réalisation de son roi à l'écoute. « J'écoute ou écoute-moi ». Ainsi quand Calvino publie le récit de *Un re in ascolto*, il explicite toutes les fonctions de l'écoute que nous avons montrées en suivant l'évolution de son œuvre . C'est pour cette raison que notre analyse de la poétique de l'écoute chez l'écrivain se termine par l'examen de ce texte emblématique, qui opère la jonction entre les deux parties de notre thèse.

Il reste néanmoins à faire une observation importante. Comme l'a suggéré Lefebvre, nous avons essayé de montrer que la place de l'écoute (de l'oreille) n'est pas en concurrence avec celle de la vue (de l'œil), mais qu'elle doit être considérée « à côté de la vue » : l'oreille, comme l'œil, permettent chez Calvino d'entrer en contact avec le monde. En tant que point de vue particulier sur l'œuvre complexe de l'écrivain, sans vocation critique exclusive ni totalisante, pouvant donc s'articuler avec d'autres éclairages critiques, l'analyse de la poétique de l'écoute s'est révélée fructueuse. Mais, au sein même de la structuration de l'oeuvre, qu'en est-il des autres sens ? Certes Calvino, avec le projet sur les cinq sens, pensait rendre hommage à tous les sens ; mais il nous est impossible de déterminer dans quelle mesure aurait été attribuée au goût, à l'odorat et au toucher une importance comparable à celle de la vue et de l'écoute. À moins de considérer l'éventualité d'un projet littéraire de Calvino dans lequel le personnage aurait été réintégré dans son statut ontologique par le moyen des sens, étant donné que la connaissance de l'homme est tout d'abord sensorielle. Dans cette hypothèse, ne serait-il pas plausible de supposer qu'une harmonie aurait été possible avec le monde et avec soi-même, au moins sur la page ?

Remerciements

Je dois tout d'abord remercier mon directeur de thèse, Mme Dominique Budor qui au cours de ces années a suivi mon travail avec beaucoup de patience ; elle m'a soutenue et encouragée avec force et conviction jusqu'à la conclusion de ce long parcours. Elle a été une guide précieuse et fondamentale pour la thèse, mais elle a été aussi pour moi une amie qui n'a jamais cessé de me soutenir et de croire en moi, même dans les moments les plus difficiles de ce travail. Merci.

Je dois remercier Mr. Pascal Cordara, lecteur de français à la Faculté de langues étrangères de l'Université de Cagliari qui a été le premier lecteur de ma thèse et a, lui aussi, su croire à ce travail.

Merci aussi à l'Association "Folk Club" de Turin qui m'a permis de disposer de quantité de matériel inédit sur l'expérience de Calvino avec *Cantacronache*, et en particulier sur la collaboration avec le maestro Sergio Liberovici. Dans les archives du "Folk Club"les chercheurs peuvent encore trouver d'autres éléments utiles dans ce domaine. Un merci particulier à Mr Giovanni Straniero, neveu de Mr Michele Straniero, un des protagonistes fondamentaux du group turinois de *Cantacronache*, qui m'a donné cette possibilité d'accéder aux archives pour mes études.

Merci à Mr. Jean Guichard que j'ai eu le plaisir de rencontrer à l'Université de Lyon et qui m'a donné des indications intéressantes et aussi une partie du matériel bibliographique sur l'expérience de Calvino avec *Cantacronache*, très utiles pour mes travaux de recherche.

J'adresse des remerciements particuliers à un homme aussi spécial que génial, le Maestro Luciano Berio, que j'ai eu le plaisir de rencontrer à deux reprises, à Paris et à Rome. C'est à lui que je veux dédier cette thèse, lui qui aurait voulu la lire mais qui savait, en raison de sa santé, qu'il n'aurait jamais eu la possibilité d'attendre si longtemps. Merci.

Enfin un grand merci à ma famille, à Matteo et à mes enfants Melissa, Jacopo et Roberto qui sont une part fondamentale de cette thèse. Merci, merci à tous.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'Italo Calvino (textes et paratextes) :

Opera omnia

- *Romanzi e racconti*. I (ce volume comprend : *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Ultimo viene il corvo*, *Il visconte dimezzato*, *La formica argentina*, *L'entrata in guerra*, *Il barone rampante*, *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*, *Il cavaliere inesistente*, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*), sous la direction de Claudio Milanini, Milan, Mondadori ("I Meridiani"), 2001 (1991).
- *Romanzi e racconti*. II (ce volume comprend : *La giornata d'uno scrutatore*, *Le Cosmicomiche*, *Ti con zero*, *Le città invisibili*, *Il castello dei destini incrociati*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Palomar*, da *I racconti (Gli idilli difficili)*, da *Gli amori difficili*, da *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, da *Cosmicomiche vecchie e nuove*, sous la direction de Claudio Milanini, Milan, Mondadori ("I Meridani"), 1999 (1992).
- *Romanzi e racconti*. III (ce volume comprend : *Ricordi-racconti per « Passaggi obbligati »* ; *Altri ricordi, altre confessioni* ; *Racconti per «I cinque sensi »* ; *Capitoli per « Dialoghi storici »* ; *Racconti e apologhi sparsi* ; *Poesie e invenzioni opulipiennes* ; *Storie per bambini* ; *Guardando disegni e quadri* ; *Prose di teatro, trattamenti e sceneggiature* ; *Testi per musica* ; *Raccontini giovanili* ; *Racconti esclusi da « I racconti »* ; *Prove di romanzo* ; *Abbozzi, rifacimenti,*

traduzioni), sous la direction de Claudio Milanini, Milan, Mondadori ("I Meridiani"), 1994.

- *Saggi 1945-1985*, Milan, Mondadori ("I Meridiani"), 2 vol., 1999 (1995).
- *Lettere 1940-1985*, Milan, Mondadori ("I Meridiani"), 2000.
- *Fiabe italiane*, Milan, Mondadori ("I Meridiani"), 2001 (Torino, Einaudi, 1956).

Autres éditions :

- *I racconti*, Torino, Einaudi, 1958.
- *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino con una scelta del poema*, Torino, Einaudi, 1970.
- *Eremita a Parigi*, *Pagine autobiografiche*, (ce volume comprend : *Forestiero a Torino*, *Lo scrittore e la città*, *Questionario 1956*, *Diario americano 1959-1960*, *Il comunista dimezzato*, *Autobiografia politica giovanile*, *Una lettera in due versioni*, *Nota biografica obiettiva*, *Eremita a Parigi*, *Il mio 25 aprile 1945*, *Il dialetto*, *Situazione 1978*, *Sono stato stalinista anch'io ?, L'estate del '56*, *I ritratti del Duce*, *Dietro il successo*, *Vorrei essere Mercuzio…, La mia città è New York*), introduction d'Esther Calvino, Milan, Mondadori ("Oscar"), 1994. *Cf.* Italo CALVINO*, Saggi*. II, *cit*.

Notes, préfaces, postfaces d'auteur :

- *Nota* introduttiva 1954 al *Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti.* I, p. 1205-1207.
- Postfazione ai *Nostri Antenati* (*Nota 1960),* in *Romanzi e racconti.* I, p. 1208-1219.
- Introduzione inedita 1960 ai *Nostri antenati*, in *Romanzi e racconti.* I, p. 1220-1224.-1281.*Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno,* in *Romanzi e racconti.* I, p. 1185-1204.
- *Prefazione* 1965 all'edizione scolastica del *Barone rampante*, in *Romanzi e racconti.* I, p. 1225-1232.
- *Presentazione* 1966 all'edizione scolastica di *Marcovaldo*, in *Romanzi e racconti.* I, p. 1233-1239.
- *Nota* a *Il castello dei destini incrociati* (octobre 1973), in *Romanzi e racconti.* I, p. 1275-1281.
- *Premessa* 1968 a *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti.* II, p. 1300-1303.
- *Nota introduttiva* a *Gli amori difficili* (1970), in *Romanzi e racconti.* II, p. 1282-1299.
- *Postilla* 1975 a *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti.* II, p. 1304-1307.

Articles, interviews et autres témoignages :

- *Il solito distratto* (Illustration anonyme), in "Bertoldo (rubrique "Il Cestino"), V, 19, 10 mai 1940, p. 4.
- *La vignetta infame* (signée Jago), in Bertoldo (rubrique "Il Cestino"), V, 21, 24 mai 1940.
- *Vignetta radiofonica* (signée Jago), in "Bertoldo" (rubrique "Il Cestino"), V, 23, 7 juin 1940.
- *Una vignetta pazza* (signée Jago), in "Bertoldo" (rubrique "Il Cestino"), V, 30, 26 juillet 1940.
- *Italo Calvino abbandona il P.C.*, in "L'Unità", 34, 187, 7 août 1957, p. 7.
- *Tre domande ai giovani romanzieri,* Convegno letterario alle Baleari, in "Illustrazione italiana", 9.09.1959, p. 69-72.
- *Postfazione* in CORTÁZAR (Julio), *Bestiario*, Turin, Einaudi, 1965.
- *Il tempo della lettura*, in "Il contesto", n°s 4-5-6, Urbino, 1976.
- *Italo Calvino, arquetipo en la búsqueda*, entretien avec César Antonio Molina, in "Informaciones de la artes y las letras", 24 mars 1977.
- *Un altrove da cui guardare l'universo*, entretien avec Daniele Del Giudice, in "Paese sera", XXIX, 6, 7.01.1978, p. 3. *Cf. I.C.*, *Situazione 1978,* in *Saggi,* "I Meridiani" II, p. 2828-2834.
- *Sto scrivendo quindici libri e un libretto d'opera*, in "Tuttolibri", 30.9.1978.

- *Quatre fables d'Esope pour Valerio Adami (La main et la ligne. Les pieds et le dessin. La ligne horizontale et la couleur bleue. Le mot écrit, les couleurs et la voix*), in *Adami*, "Derrière le miroir", n° 239, mai 1980, p. 1-3, 6, 10, 15.
- *Italo Calvino : en la fantasia tiene que haber rigor*, entretien avec Marcelo Cohen, in "El viejo topo", 46, juillet 1980, p. 54-58.
- *La literatura revolucionaria siempre ha sido fantástica, satírica, utópica*, entretien avec Cesar Antonio Molina, in "El Pais Libros", II, 28 Septembre 1980, p. 1-2.
- *Prose et combinatoire*, in "Oulipo", *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris 1981 (14/VIII), p. 319-331.
- *Il tempo della lettura*, in "Il contesto", 4-5-6 (Tempo e racconto), Argalìa, Urbino, 1981, p. 3.
- *Piccola guida alla Piccola cosmogonia* (1978-1981), in QUENEAU (Raymond), *Piccola cosmogonia portatile*, Turin, Einaudi, 1982, p. 147-183.
- *Zaide ovvero il Serraglio*, in *Mozart e le turcherie*, Carnevale della Fenice, Teatro La Fenice, Venise, 1982, p. 45.
- *Ogni giorno la fine del mondo*, entretien avec Costanzo Costantini, in "Il Messaggero", 21.02.1982, p. 3.
- *Due brani de « La vera storia »* (Rivoluzione alla Scala con Berio, Calvino e Milva), *Il fantasma del Trovatore*, in "Tuttolibri", 116, 27.2.1982, (comprend aussi deux morceaux de *La vera storia*), p. 1.

– *Vi racconto la mia « vera storia »*, in "la Repubblica", 28 février-1er mars 1982, p. 20.
– *« La Storia è Vera per chi ci crede »,* in "L'Unità", 4 mars 1982.
– « *Anche per me sarà una sorpresa il secondo atto della 'Vera Storia' alla Scala»*, deux réponses à Franco Damerini, in "Corriere della sera", 107, 47, 6.3.1982, p. 25.
– *Il fantasma del Trovatore*, trois interviews à I.C., entretien avec Nico Orengo, in "Tuttolibri", 9 Mars 1982.
– *L'esattezza e il caso*, "Nota", in *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da I.C.*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 415-526.
– *Introduzione* a '*I racconti fantastici dell'Ottocento*', Milano, Mondadori, 1983, 2 vol., p. 5-14. *Cf. Saggi*. II, *cit*., p. 1654-1665.
– *Calvino, l'occhio e il silenzio*, entretien avec Lietta Tornabuoni, "La Stampa", 117, 279, 25.11.1983.
– *E l'occhio scruta il caos del mondo*, entretien avec Costanzo Costantini, in "Il Messaggero", 31.12.1983, p. 3.
– *Quella voce di notte* [arie I e IV (Prospero solo) di *Un re in ascolto*], in "L'Espresso", XXX, 29, 22.07.1984, p. 93.
– *Un re in ascolto* (I racconti dell'estate), in "la Repubblica", 9, 190, 12-13.08.1984, p. 18-19. In *RR*, III, p. 149-173.
– *15 domande a Italo Calvino*, entretien avec Costanzo Costantini, in "Playboy", XIII ; 8.08.1984, p. 94-96.
– *Sono un pò stanco di essere Calvino*, entretien avec Giulio Nascimbeni, in "Corriere della sera", 109, 284, 5.12.1984, p. 3.

– *Ma vorrei essere grasso*, *Italo Calvino/Io e la fantasia,* entretien avec Sandra Petrignani, in "Il Messaggero", 13.06.1985, p. 15-22.
– *Italo Calvino*, entretien avec Maria Corti, in "Autografo", II, 6.10.1985, p. 47-53. In *Saggi*, II, *cit.*, p. 2920- 2929.
– *La literatura fantastica y las letras italianas,* in *Literatua fantastica*, Madrid, Siruela, 1985, p. 39-55. Version italienne : in *Saggi*, II, *cit.*, p. 1672-1682.
– *In principio è l'immagine*, entretien avec Sandra Petrignani, in "Il Messaggero", 19.09. 1986, p. 5.

Traductions en français des ouvrages d'Italo Calvino :

– *Temps zéro*, Paris, Seuil ("Points"), 1970.
– *Le château des destins croisés*, Paris, Seuil, 1976.
– *Palomar*, Paris, Seuil, 1985.
– *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, 1989.
– *Le corbeau vient le dernier*, Paris, Julliard, 1990.
– *Marcovaldo ou les saisons en ville*, Paris, Julliard, 1990.
– *Sous le soleil jaguar*, Paris, Seuil, 1990.
– *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1993.
– *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil ("Points"), 1995.
– *Les villes invisibles*, Seuil ("Points"), 1996.
– *La journée d'un scrutateur,* Paris, Seuil ("Points"), 1997.
– *Nos Ancêtres*, Paris, Seuil, 2001.

- *Cosmicomics,* Paris, Seuil ("Points"), 2001.
- *Les sentiers des nids d'araignée*, Paris, Julliard, 2002.
- *Italo Calvino. Défis aux labyrinthes*, Paris, Seuil, I-II, 2003.
- *Italo Calvino, Romans, nouvelles et autres récits,* Paris, Seuil, I-II, 2006.

Textes musicaux de Calvino en collaboration avec "Cantacronache" et Sergio Liberovici :

- *Canzone triste*, musique de Sergio Liberovici, *Romanzi e racconti.* III, *cit*., p. 637, CD *Cantacronache*, *un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Torino, CREL&SCRIPTORIUM Paravia, 1995.
- *Dove vola l'avvoltoio* ?, musique de Sergio Liberovici, *Romanzi e racconti.* III, *cit*., p. 638, CD *Cantacronache*, *un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Torino, CREL&SCRIPTORIUM Paravia, 1995.
- *Oltre il ponte*, musique de Sergio Liberovici, *Romanzi e racconti.* III. *cit.*, p. 641, CD *Cantacronache*, *un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Torino, CREL&SCRIPTORIUM Paravia, 1995.
- *Il padrone del mondo*, musique de Sergio Liberovici, *Romanzi e racconti.* III, *cit*., p. 649, CD *Cantacronache*, *un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Torino, CREL&SCRIPTORIUM Paravia, 1995.
- *Sul verde fiume Po*, musique de Fiorenzo Carpi, *Romanzi e racconti.* III, p. 643, CD *Cantafavole* 2, EP 45/F/0005
- *Turin la nuit ou Rome by night*, musique de Piero Santi, *Romanzi e racconti.* III, p. 648.

- *Il padrone del mondo*, musique de Sergio Liberovici, *Romanzi e racconti.* III, p. 649, CD *Cantacronache*, *un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Torino, CREL&SCRIPTORIUM Paravia, 1995.
- *La tigre*, musique de Piero Peragallo, *Romanzi e racconti.* III, *cit.*, p. 650.
- *La panchina*, action musicale, musique de Sergio Liberovici, *Romanzi e racconti.* III, *cit*., p. 655.
- *Lo spaventapasseri e il poeta*, action musicale, musique de Sergio Liberovici, *Romanzi e racconti.* III, *cit*., p. 684.

Textes musicaux de Calvino écrits en collaboration avec Luciano Berio :

- *Allez-Hop,* (Racconto mimico di Italo Calvino. Musica di Luciano Berio), 1952-59, Suivini-Zerboni, Milan, 1971, (*cf.* CALVINO, *RR*, III, I Meridiani, Milan, Mondadori, 1994, p. 678-680).
- *Argomento* (pour la nouvelle représentation d'*Allez-Hop* 1968, dans le programme de la salle du Teatro comunale di Bologna, 8-11 Février 1968, qui comprend aussi *Canzone didascalica*, (*cf*., *RR,* III, *cit*, p. 680-683).
- *La vera storia,* Musique de Luciano Berio, Livret d'Italo Calvino et Luciano Berio, Paris, Gérard Billaudot, 1985 (*cf.*, *RR,* III, *cit.*, p. 690-706*)*
- *Un re in ascolto*, Livret original 1979, *cf. RR,* III, *cit.,* p. 730-754).
- Per *Un re in ascolto, Trattamento* 1980, (*cf. RR, cit.,* p. 755-757).
- Per *Un re in ascolto*, «Coro di congiurati», *Il Caffè*, juin 1981, (*Cf*., *RR, cit*., p.758).
- Per *Un re in ascolto arie di Prospero* (*cf., RR,*III, *cit*., p. 759-761).

– *Una voce di notte* (comprend deux airs di *Un re in ascolto* et une interview de Luciano Berio), 22 juillet 1984.
– *Un re in ascolto (Un roi à l'écoute)*, Action musicale en deux parties, Livret d'Italo Calvino et Luciano Berio, Musique de Luciano Berio, Paris, Publication de l'Opéra de Paris, Bastille, Saison 1989-1990.
– *Un re in ascolto* (2 CD), Wiener Philharmoniker, dir. Lorin Maazel, World Premier Recording, 1997 (1984).

Ouvrages et articles sur Italo Calvino et son œuvre :

Ouvrages individuels :

– AA.VV., *Italo Calvino, le défi ou le labyrinthe*, Presses Universitaires de Caen, 1998, p. 97-114.
– ASOR ROSA (Alberto), *Stile Calvino. Cinque Studi*, Turin, Einaudi, 2001.
– BARANELLI (Luca) et FERRERO (Ernesto), *Album Calvino*, Milan, Mondadori ("I Meridiani"), 1995.
– BARENGHI (Mario), *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologne, Il Mulino, 2007.
– BARONI (Giorgio), *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana*, Florence, Le Monnier, 1988.
– BELPOLITI (Marco), *L'occhio di Calvino*, Turin, Einaudi, 1996.

– BENUSSI (Cristina), *Introduzione a Italo Calvino*, Rome-Bari, Laterza, 1989.
– BONURA (Giuseppe*), Invito alla lettura di Italo Calvino*, Milan, Mursia, 1972.
– CERINA (Giovanna), *Cinque saggi nel fiabesco*, Cagliari, CUEC, 1992.
– CORTI (Maria), *Il viaggio testuale*, Turin, Einaudi, 1987.
– DI CARLO (Franco), *Come leggere i « Nostri Antenati »* di *Italo Calvino*, Milan, Mursia, 1978.
– FINCK (Guido), *Calvino e il cinema*, Lorenzo Pellizzari éd., Bergame, Lubina, 1990.
– FRASSON-MARIN (Aurore), *Italo Calvino : imaginaire et rationalité*, Genève, Slatkine, 1991.
– LAVAGETTO (Mario), *Dovuto a Calvino*, Turin, Bollati, Boringhieri, 2001.
– MANGANARO Jean-Paul, *Italo Calvino*, Paris, Seuil ("Les Contemporains"), 2000.
– MILANINI (Claudio), *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milan, Garzanti, 1990.
– PIACENTINI (Adriano), *Tra il cristallo e la fiamma. Le lezioni americane di Italo Calvino*, Florence, Atheneum, 2002.

Ouvrages collectifs et actes de colloques :

- BELPOLITI (Marco) éd., *Italo Calvino. Enciclopedia : arte, scienza e letteratura*, Milan, Marcos y Marcos, 1995.
- BERTONE (Giorgio) éd., *Italo Calvino : la letteratura, la scienza, la città.*, *Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo* (28-29.11.1986), Gênes, Marietti, 1986.
- BOSELLI (Mario) éd., *Italo Calvino 1*, "Nuova Corrente", n° 99, janvier-juin 1987, Gênes, Tilgher.
- BOSELLI (Mario) éd., *Italo Calvino 2*, "Nuova Corrente", n° 100, juillet-décembre 1987, Gênes, Tilgher.
- CANNAS Andrea, *Lo sguardo di Orfeo*. *Studio sulle varianti del mito*, Università degli Studi di Cagliari, Bulzoni Editore, 2004.
- CORTI (Maria) sous la direction de, *Suggestive voci di Pavese e Calvino nel fondo manoscritti*, "Autografo", XIV, n° 36, janvier-juin 1998.
- DI FAZIO (Margherita) éd., *Narrare : percorsi possibili*, Ravenne, Longo, 1989. (La sixième partie est entièrement consacrée à Calvino).
- FALASCHI (Giovanni) éd., *Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale*, Florence, Garzanti, 1987.
- GROSSI (Paolo) et FABRIZIO-COSTA (Silvia) éds., *Italo Calvino, le défi au labyrinthe*, Presses Universitaires de Caen, 1998.
- "Magazine Littéraire", *Italo Calvino,* n° 274, Paris, février 1990.

– "Nuova civiltà delle macchine", *Scritture della ragione*, an V, n° 1 (17), 1987.

Essais et articles :

– ALMANSI (Guido), *Il mondo binario di Italo Calvino*, in "Paragone-Letteratura", XXII, 258, août 1971, p. 95-110.
– BARENGHI (Mario), *Calvino et le spectacle. Le théâtre des éventails*, in "Europe", 815, mars 1997, p. 140-149.
– BAZZOCCHI (Marco Antonio), *Landolfi, Calvino e il rovescio della letteratura*, in ROELENS (Nathalie) et LANSLOTS (Inge) éds., *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrative italiana contemporanea*, Ravenne, Longo, 1993, p. 27-37.
– BELPOLITI (Marco), *La superficie inesauribile : lo sguardo di Calvino*, in "Il Verri", Modena, 1994, sept.-déc. 1994, 3-4, p. 145-166.
– BENEDETTI C., *Calvino e i segni dell'autore*, in ROELENS (Nathalie) et LANSLOTS (Inge) éds., *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, Ravenne, Longo, 1993.
– BREGOLI (R.), *La fenomenologia dei sensi in 'Sotto il sole giaguaro' di Italo Calvino*, in "Esperienze letterarie", 1990, p. 63-72.
– CORTI (Maria), *Nel laboratorio di Italo Calvino (da lettere inedite)*, in "Strumenti critici", n° 2, mai 1990.

– DAROS (Philippe), *L'image et le mode d'existence de l'objet littéraire dans l'oeuvre d'Italo Calvino*, in *Italo Calvino, le défi ou le labyrinthe*, Presses Universitaires de Caen, 1998, p. 97-114.
– DEL GIUDICE (Daniele), *Perchè Calvino ricominciava dai sensi*, in "Epoca", n° 1865, 4.07.1986, p. 108-111.
– DI BUCCI-FELICETTI (S.), *Il "mistero buffo" di Italo Calvino*, in FAZIO M. éd., *Narrare : Percorsi possibili*, Ravenne, Longo, 1989, p. 205-214.
– DI CARO (Roberto), *Disillusione in trecento lettere*, in "L'Espresso", 3.02.1995, p. 94-98.
– FALASCHI (Giovanni), *Italo Calvino*, in *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1976, p. 96-151.
– GATTA (Francesca), *Mozart, Calvino e la "Zaide"*, in "Autografo", n° 24, 1991, p. 3-21.
– LEFEBVRE Frédéric, *Un occhio in ascolto. Paesaggi sonori di Italo Calvino*, in "Musica/Realtà", n° 67, mars 2002, p. 101-118.
– MILA (Massimo), *Palomar dei suoni. La musica nell'ultimo Calvino*, in "La Stampa", 31.01.1984.
– NAVA (Giuseppe), *Calvino e il fantastico*, in "Paragone-Letteratura", 42, 1991, p. 49-64.
– PALMIERI (Pierre), *I sensi di uno scrittore*, in "Il Verri", mars-juin 1990, 1-2, p. 167-183.
– PAVESE (Cesare), *Il sentiero dei nidi di ragno*, in "L'Unità", Rome, 26.10.1947.

– PELLIZZI F, *Metafore della distanza in Borges e Calvino*, in "Strumenti critici ", Bologne, 1993, p. 171-188.

– RICCI (Franco), *Immagini in prosa, immagini in prosa : Un'arte a parte*, in "Il Veltro", Rome, mai-juin, 1996, p. 257-261.

– SCHIAZZANO (Daniela), *Signor Calvino, vuol dire come e perché descrive l'irreale?* (brève interview), in "Il Messaggero", 105, 57, 1.03.1983.

– STRANIERO (Michele), *In treno verso Roma. Un ricordo*, in "La Stampa", 28.9.1990.

– TREVISAN C., *Sotto il sole giaguaro di Italo Calvino*, in "Quaderni di Italianistica", Toronto ON, 1991, p. 55-70.

– TRILLING (Ossia), *Calvino in musica*, in "Sipario", XVII, 189, janvier 1962.

– TROTTA (Nicoletta), *Due inediti sulla 'Panchina' di Italo Calvino (una lettera e una scena)*, in CORTI (Maria) dir., *Suggestive voci di Pavese e Calvino nel fondo manoscritti*, "Autografo", XIV, n° 36, janvier-juin 1998, p. 109-113.

– VIVARELLI (Vivetta), *Identità e straniamento in Brecht, Benjamin e Bloch*, in *Identità, alterità e doppio nella letteratura moderna*, DOLFI (Anna) éd., Università degli Studi di Firenze, Florence, Bulzoni, 2001.

Bibliographie générale :

Pour une définition du contexte historique :

- BOCCA (Giorgio), *Partigiani della montagna*, Milan, Feltrinelli, 2004 (1945).
- DE BERNARDI (Alberto), GUARRACINO (Scipione), *Storia contemporanea*, Milan, Mondadori, 1987.
- DE FELICE (Renzo), *Rosso e Nero*, Milan, Baldini & Castoldi, 1995.
- DESIDERI (Antonio), *Storia e storiografia. Dall'illuminismo all'età dell'imperialismo*, II, Messine Florence, D'Anna, 1989 (2 vol.).
- *Il Novecento. 2, 1945-1990*, Milan, Electa, 1990.
- *L'Italia contemporanea (1945-1975),* in *Storia d'Italia*, Turin, Einaudi, 1976.

Histoire littéraire :

- ASOR ROSA (Alberto) dir., *Letteratura italiana*, Turin, Einaudi, 1986 (9 vol.).
- Cecchi (Emilio) et SAPEGNO (Natalino) dir., *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, in *Storia della letteratura italiana*, Milan, Garzanti, 2001.
- GUGLIELMINO (Salvatore), *Guida al Novecento*, Milan, Principato, 1988 (1971).

– LUTI (Giorgio) éd., *Il Novecento. II*, Padoue, Piccin Nuova Libreria, in *Storia letteraria d'Italia*, Milan, Vallardi, 1993, p. 658-1779.
– FERRONI (Giulio), *Dallo sperimentalismo a Calvino (1945-1968)*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2006, 379 p.
– FERRONI (Giulio), *La letteratura nell'epoca del post-moderno (1968-2005)*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano Mondadori, 2006, 377 p.

Théorie littéraire, philosophie :

– BARTHES (Roland), *Introduction à l'analyse structurale du récit*, "Communications", n° 8, 1966.
– BELTRAMI (Pietro G.), *La metrica italiana*, Bologne, Il Mulino, 1998.
– DELEUZE (Gilles*), Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.
– DORFLES (Gillo), *Itinerario estetico*, Pordenone, Studio tesi, 1987.
– DURCKEIM E. – MAUSS H., *Le origini dei poteri magici*, Turin, Einaudi, 1951.
– GOMBRICH E. H., *Freud e la psicologia dell'arte*, Turin, Einaudi, Nuovo Politecnico 14, 1967 (1977).
– GROSSER (Herman), *Narrativa*, Milan, Principato, 1997 (1985).
– MONICELLI (Mario), Lorenzo Modelli éd., *L'arte della commedia*, Bari, Dedalo, 1986.
– PROPP (Vladimir), *Morfologia della fiaba*, Turin, Einaudi, 1966 (1928).

– SEGRE (Cesare), *Intrecci di voci. La Polifonia nella letteratura del novecento*, Turin, Einaudi, 1991.
– SERRES (Michel), *Passaggio a Nord-Ovest*, Parme, Pratiche, 1984 (*Hermès V, Le passage du Nord-ouest*, Paris, Éditions de Minuit, 1980).
– VATTIMO (Gianni), *Estetica moderna*, Bologne, Il Mulino, 1977.

Ouvrages et contributions théoriques et générales sur les problématiques liées à l'espace sonore et à l'écoute :

– BARTHES (Roland), *Il brusio della lingua*, (*Le bruissement de la langue)*, Essais critiques IV), Turin, Gli Struzzi, 1988 (1984).
– BARTHES (Roland), *Ascolto*, "Enciclopedia Einaudi", I, Turin, Einaudi, 1977, p. 982-991. Version française : in *Œuvres complètes*, tome III (1974-1980), Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 727-736.
– BLUMBERG (Hans), *La leggibilità del mondo*, Bologne, Il Mulino, 1984 (1981).
– FAVARO (Roberto), *L'ascolto del romanzo. Mann, la musica, i Buddenbrook*, Milan, Le Sfere, 1993.
– FORTIER (Denis), *Les mondes sonores*, Paris, Presses Pocket, 1992.
– FROVA (Andrea), *Fisica nella musica*, Bologne, Zanichelli, 1999 ("Introduction").
– ONG (Walter), *La presenza della parola*, Bologne, Il Mulino, 1970.
– ONG (Walter), *Oralità e scrittura : le tecnologie della parola*, Bologne, Il Mulino, 2001.
– *L'oreille, la voix*, "Littérature", 127, Paris, Larousse, sept. 2002.

– MURRAY (Schafer R.), *Il paesaggio sonoro*, Milan, Edizioni Unicopoli, 1985, (*The Tuning of the world,* 1977).

Ouvrages en relation avec le travail de Calvino pour la musique

Bibliographie générale sur la chanson et sur le groupe de "Cantacronache"

– ARBORE (Renzo) dir., *Il Dizionario della canzone italiana*, Armando Curcio ed., 1990.
– BASSO (Alberto) dir., *Storia della musica*, Turin, UTET, 2004 (4 vol.).
– BASSO (Alberto) éd., *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti*, Turin, UTET, 1983.
– BERMANI (Cesare), *Una storia cantata*, publication de l'Istituto Ernesto de Martino, Milan, Jaca Book, 1997.
– BORGNA (Gianni), *Storia della canzone italiana*, Rome-Bari, Laterza, 1985.
– *Cantacronache* 1, couverture du disque, Cologno Monzese (Milan), Vedette Records.
– *Cantacronache* 2, couverture du disque, Cologno Monzese (Milan), Vedette Records.
– *Cantacronache* 3, couverture du disque, Cologno Monzese (Milan), Vedette Records.
– *Canti di protesta del popolo italiano*. *Canti della Resistenza*, couverture du disque, Cologno Monzese (Milan), Vedette Records.

– DAL MONTE (Rossana) éd., *Analisi e canzoni*, Università degli Studi di Trento, Trente, Labirinti 22, 12-14 Mai 1995, 1996.
– GUICHARD (Jean), *La chanson dans la culture italienne*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1999.
– *Il Novecento*, in *Enciclopedia della musica.* I, Turin, Einaudi, 2001.
– JONA (Emilio), STRANIERO (Michele), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Turin, CREL Paravia, 1996 (comprend aussi le CD).
– JONA E., STRANIERO M., LIBEROVICI S., DE MARIA G., *Le canzoni della cattiva coscienza. La musica leggera in Italia*, Milan, Bompiani, 1964.
– RAGNI (Sergio), *Sergio Liberovici, musicista di Cantacronache: documenti e testimonianze*, in "Annali dell'Università per stranieri di Perugia", Pérouse, Edizioni Guerra, nlle Série, an III, janvier-juin 1995, p. 195-226.
– *Regards sur la chanson italienne actuelle*, in "Franco-Italica", Série contemporaine, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, n° 12, 1997.
– SAVONA (Virgilio), STRANIERO (Michele), *Canti della Resistenza Italiana*, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 1985.
– STRANIERO (Michele), *La canzone politica anni cinquanta. Calvino e Fortini vecchi parolieri*, in "Corriere della Sera", 2.07.1986.

Sur l'histoire de l'opéra lyrique et sur le « théâtre musical » :

- ACCORSI (Maria Grazia), *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modène, Mucchi editore, 2001.
- AVERSANO (Mario), *Montale e il libretto d'opera*, Naples, Ferraro, 1984.
- BACHTIN (Mickhail), *Dostoïevski, Poetica e stilistica,* Turin, Einaudi, 1968.
- BALDACCI (Luigi), *Libretti d'opera e altri saggi,* Florence, Vallecchi, 1974.
- BALDACCI (Luigi), *Tutti i libretti di Verdi*, Turin, UTET, 1996.
- BASSO (Alberto) dir., *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti*, Turin, Einaudi, 1983, *cit.*
- BASSO (Alberto) dir., *L'avanguardia postseriale in Europa 1965-80*, in *Storia della musica*, Turin, UTET, IV, 2004, *cit.*
- BASSO (Alberto) dir., *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, Turin, UTET, 1996.
- BENJAMIN (Walter), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turin, Einaudi, 1974 (1936).
- BENJAMIN (Walter), *Qu'est-ce que le théâtre épique* ?, "Théâtre populaire", 26, sept. 1957, p. 10-11.
- BIANCONI (Lorenzo), *Il teatro d'opera in Italia*, Bologne, Il Mulino (Universale Paperbacks), 1993.
- BIANCONI (Lorenzo), *La drammaturgia musicale*, Bologne, Il Mulino, 1986.
- BIANCONI (Lorenzo), PESTELLI (Giorgio) éd., *Storia dell'opera italiana*, Turin, EDT Musica, 1988, 6 vol.
- BRECHT (Bertolt), *Ecrits sur le théâtre*, Paris, l'Arche, vol. 1-2, 1967 (1963).

– BRECHT (Bertolt), *Teatro,* “I Millenni”, Turin, Einaudi, vol.1, 1975.
– BROWN (Calvin-Smith), *Musica e letteratura: una comparazione delle arti*, Rome, Lithos,1996.
– COURT (Raymond), *Adorno et la nouvelle musique*, Paris, Klincksiek, 1981.
– DAPINO (Cesare) éd., *Il libretto del melodramma dell’Ottocento. II*, Turin, Einaudi, 1983.
– DESHOULIÈRES (Christophe), *L’Opéra, art de l’échec*, in "Le Monde", samedi 22 mai 1999, p. 33.
– ECO (Umberto), *L’œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
– ELAM (Keir), *Semiotica del teatro*, Bologne, Il Mulino, 1988 (1980).
– *Enciclopedia della musica*, in *Il Novecento*, Turin, Einaudi, 2001, I, (2 vol.), *cit.*
– LINDENBERGER (Herbert), *L’opera lirica*, Bologne, Il Mulino, 1987 (1984).
– MONTALE (Eugenio), *Prime alla Scala di Eugenio Montale*, Gianfranca Lavezzi éd., Milano, Mondadori, 1981, (nous signalons en particulier les comptes rendus : *Nell’orrida foresta l’orecchio è sedotto* pour la pièce de Luigi Nono *A floresta è joven e cheja de vida*, p. 136-138 et *Allez-hop di Berio e Calvino* pour l’action musicale d’*Allez-hop*, p. 97-98).
– PORTINARI (Folco), *Pari siamo ! Io la lingua, egli ha il pugnale (storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti)*, Turin, EDT, 1981.
– STOIANOVA (Ivanka), *Geste texte et musique*, UGE, 10/18, 1978.
– VERDI (Giuseppe), *Il trovatore* : dramma lirico in 4 parti, libretto di Salvatore Cammarano, Milan, Ricordi, 1982.

Écrits et interviews de Luciano Berio :

- BERIO (Luciano), *Aspetti di artigianato formale*, in "Incontri musicali : Quaderni internazionali di musica contemporanea", I, Milan, 1956, p. 55 *et sqq*.
- BERIO (Luciano), *Poesia e musica - un'esperienza*, in "Incontri musicali", *cit*., III, 1959, p. 98 *et sqq*.
- BERIO (Luciano), *Du geste et de la Piazza Carità*, in "Contrechamps", I, Lausanne, 1983, p. 41-45. (*La Musique et ses problèmes contemporaines*, in "Cahiers Renaud-Berrault", I Paris 1963).
- BERIO (Luciano), *Intervista sulla musica*, Bari, Laterza, 1981.
- BERIO (Luciano), *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, traduit et présenté par M. Kaltenecher, Paris, Lattès, 1983 (Bari, Laterza, 1981).
- BERIO (Luciano), *La musicalità di Calvino*, in *La letteratura, la scienza, la città*, a c. di Giorgio Bertone, San Remo 28.11.1986, p. 115-117.
- BERIO (Luciano), *Quella voce di notte di Italo Calvino*, "L'Espresso", 22.07.1984, p. 93.
- MINATO (Luana), *Intervista a Luciano Berio*, Accademia di Santa Cecilia, Rome, février 2000.

Ouvrages et articles sur Luciano Berio et ses œuvres :

- BENTIVOGLIO (Leonetta), *Luciano Berio.Un formidabile artista aperto a mille passioni*, in "La Repubblica", 28.5.2003, p. 50

– ECO (Umberto), *Il mio addio a Luciano Berio che musicò il nostro tempo*, in "La Repubblica", 28.5.2003, p. 1 et 50.
– OSMOND-SMITH (David), *Berio*, Oxford University Press, Oxford, N. Y., 1991.
– RESTAGNO Enzo (éd.), *Berio*, , Turin, E.D.T., 1995.
– STOIANOVA (Ivanka), *Luciano Berio (Chemins en musique)*, in "La revue musicale", Paris, Éditions Richard-Masse, 1985, numéro triple, 375/376/377.

RESUME :

L'écriture et la lecture sont les deux espaces, visuel le premier et auditif le deuxième, qui représentent les coordonnées sur lesquelles Calvino construit son univers de signes : l'œil et l'oreille. Ce sont les deux fonctions, sensorielles et mentales, qui permettent la transmission d'un savoir, d'un message, même en l'absence de celui qui « parle ». C'est là la raison, pouvons-nous supposer, de l'importance que l'écrivain a accordée à la fonction de l'écoute, outre, évidemment, celle qu'il conférait à la vue. Dans notre analyse de la poétique de l'écoute dans l'œuvre d'Italo Calvino, nous avons essayé de montrer en quoi consiste la particularité de son oreille. Comme pour la vue, Calvino applique pour l'ouïe une méthode personnelle de connaissance : car c'est toujours le sujet, le « moi » avec tous ses organes de perception qui nous permet de nous rapprocher du monde extérieur et de sonder notre esprit. Calvino a dès lors construit un univers de sons très particulier étant donné que cet univers sonore vient de son monde à lui, de sa propre expérience et surtout de sa façon d'entrer en relation avec le monde : or cela n'est jamais définitif, et même toujours problématique. C'est là la manière propre à celui qui refuse les dogmes et les écoles, qui sait bien qu'une seule réponse ou une seule vérité est impossible, mais qui ne peut s'empêcher de continuer à sonder l'univers réel ou fictionnel (celui de la vie comme celui de la page), même si au terme de sa recherche, le résultat est toujours le cercle vide, l'espace blanc de la page. Cela explique aussi les différentes modalités que la fonction de l'écoute a eues dans le parcours personnel et littéraire de Calvino.

TITLE :
La poétique de l'écoute dans l'œuvre d'Italo Calvino

MOTS-CLÉS :
Italo Calvino, L'écoute, La voix et l'oreille, Le paysage sonore.

SUMMARY :

Reading and writing are the two spaces, the former visual and the latter auditory, representing the co-ordinates on which Italo Calvino constructed his universe of signs: the eye and the ear. They are the two sensory and mental functions permitting the transmission of knowledge, of a message, even in absence of the one "speaking". We may assume that this is the reason why the writer has given such importance to the pretence of listening, obviously in addition to that attributed to sight. In our analysis of the poetics of listening in the work of Italo Calvino, we have attempted to show what made up the specificity of his ear. Just as for sight, Calvino applied a personal method of understanding to hearing: it is always the subject, the "I", with all his organs of perception, who allows us to approach the external world and probe our own mind. Thus Calvino constructed a universe of very special sounds, as that sound-universe derived from his personal world, from his personal experience, and above all from his way of relating to the external world: all this is never definitive and is also problematic as well. This is the specific method of one who rejects dogmas and schools, but cannot refrain from probing the real and fictional universe (both the one relating to life and that on the written page), even if at the end of the search, the result is always an empty circle, black space on a page. This also explains the various patterns that the listening function has taken on in the personal and literary journey of Italo Calvino.

TITLE :
The poetics of listening in the work of Italo Calvino

KEYWORDS :
Italo Calvino, The listening, The eye and the ear, Soundscape

AFFILIATION :
Études italiennes E.D. 122 Europe latine - Amérique latine Centre Censier 13, rue Santeuil 75005Paris.