

Farfalla farfelue : à propos d'un soldat papillon d'Italo Calvino

Vincent d'Orlando, Sarah Amrani

▶ **To cite this version:**

Vincent d'Orlando, Sarah Amrani. Farfalla farfelue : à propos d'un soldat papillon d'Italo Calvino. Colloque international : Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (XXe et XXIe siècles) des pays européens de langues romanes, Oct 2014, Caen, France. pp.269-281. hal-02279438

HAL Id: hal-02279438

https://normandie-univ.hal.science/hal-02279438

Submitted on 5 Sep 2019

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

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

Vincent d'Orlando, Sarah Amrani

FARFALLA FARFELUE: A PROPOS D'UN SOLDAT PAPILLON D'ITALO CALVINO

(article publié in *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (XXe et XXIe siècles) des pays européens de langues romanes,* Actes du colloque international de Caen, octobre 2014, Edizioni Sinestesie », Anno XII, 2016, pp.269-281)

Dans l'article, sous forme d'«éloge», qu'il consacre au personnage farfelu[1], Epifanio Ajello propose un voyage parmi quelques héros littéraires pour le moins insolites et bizarres mais néanmoins, ou peut-être justement pour cela même, éminemment sympathiques et attachants. Parmi eux se trouvent deux curieux arpenteurs des paysages urbains et de la cartographie mentale qui figurent parmi les créations les plus célèbres de leur auteur Italo Calvino: Marcovaldo et Monsieur Palomar[2]. Le premier est nommé par Ajello «lo strambo per eccellenza[3]» tandis que son cadet de vingt ans a droit au qualificatif dithyrambique de «straordinario strambo[4]».

Délaissant sciemment ces deux archétypes de l'extravagance et pour éviter d'inutiles redites, nous nous proposons d'emprunter une voie plus modeste, mais tout aussi riche d'enseignements, un chemin de traverse qui explore à sa façon la question de la représentation et de la fonction du farfelu dans l'œuvre de l'écrivain ligure. Nous nous intéressons pour cela à un personnage mineur choisi d'abord pour des questions de pertinence onomastique mais aussi, et surtout, parce qu'il illustre le rôle particulier qu'incarne le personnage farfelu dans le système de l'écriture comique de Calvino[5].

Avant de présenter Agrippa Papillon et d'étudier un passage emblématique qui le voit objet de l'observation attentive de Cosimo Piovasco di Rondò, plus connu sous son appellation de «barone rampante[6]», il convient d'indiquer succinctement ce qui permet, selon nous, de relier ponctuellement la notion de «comique» et le territoire plus restreint où évolue le *strambo*.

La tradition des études théoriques, philosophiques et sémiotiques consacrées au comique aborde généralement la question du lien existant entre le rire et les vertus transgressives qu'il véhicule. Sous cet angle, nous considérons que le farfelu donne corps par son attitude décalée et souvent incomprise à une certaine force de subversion qui, dans une lignée carnavalesque désormais bien connue depuis les travaux de Bakhtine[7], s'apparente à une contestation des normes sociales et comportementales dominantes. Une remise en cause inoffensive car provisoire et tolérée, sujette éventuellement à des débordements – c'est-à-

---

[1] E. AJELLO *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*, «Studi novecenteschi», n° 81, gennaio-giugno 2011.

[2] Protagonistes de *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Einaudi, Torino 1963 et de *Palomar*, Einaudi, Torino 1983.

3 AJELLO, *Elogio del personaggio strambo*, cit., p. 189 («le farfelu par excellence»). Toutes les traductions sont de nous.

[4] *Ibidem* («farfelu extraordinaire»).

[5] Sur la question du comique chez Calvino, cfr. la thèse de doctorat de Sarah Amrani: *Analyse des formes et des fonctions du comique dans le discours narratif calvinien*, soutenue le 4 décembre 2004.

[6] I. CALVINO, *Il barone rampante*, Einaudi, Torino 1957 (littéralement «Le baron rampant» mais la traduction officielle est *Le baron perché* , ce qui ne manque pas de poser un problème dans le cadre de notre analyse dans la mesure où le titre italien a l'avantage de mettre l'accent sur l'idée d'un déplacement qu'on pourrait être tenté d'associer à l'idée du farfelu papillonnant. Nous verrons dans notre étude, néanmoins, que cette association entre mouvement et extravagance n'est pas toujours pertinente).

[7] M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris 1970.

dire étymologiquement à un franchissement des limites – mais qui ne remet pas en cause l'équilibre général de la structure qui la tolère et peut même la promouvoir. La figure du retournement, propre au carnaval, conduit naturellement à celle du renversement des normes, qu'illustre selon nous le personnage farfelu. La différence est que pour lui la mise à distance des règles communes ne suit aucun calendrier préétabli de la contestation. Ajoutons que le farfelu n'est pas le seul à mettre ses habits à l'envers et à afficher une attitude excentrique, au sens le plus fort de ce mot, qui renvoie la société à la rigueur de ses lois. Le fripon, le bouffon et le sot, pour reprendre la terminologie bakhtinienne[8], peuvent endosser ce rôle protestataire. Le fou aussi, naturellement, avec lequel le farfelu est si souvent confondu. Ne partagent-ils pas le fait de subir le regard excluant du groupe dominant qui, faute de pouvoir les ingérer et les soumettre, les ostracisent et les enferment, réellement ou symboliquement? N'ont-ils pas en commun un usage non réflexif du terme qui les définit puisque se dire fou, ou farfelu, c'est précisément signifier qu'on ne l'est pas? Ces deux termes sont toujours des marqueurs de ségrégation mais à des degrés différents et c'est précisément la raison qui empêche toute identification. Le fou, dans la tradition sociale et dans le miroir que la littérature lui tend, est celui qui inquiète et suscite un malaise pouvant se traduire par la décision de l'éloignement et de l'enfermement car, comme l'écrit Foucault, le fou est «autre – au sens de l'exception – parmi les autres – au sens de l'universel[9]». Le farfelu, l'extravagant, l'excentrique suscitent des réactions moins virulentes qui oscillent entre agacement, surprise et amusement. Ils ne remettent pas en cause la totalité de ce que Foucault appelle «l'universel». Ils n'induisent pas l'obligation de définir ce qu'est la normalité, considérée ici comme l'ensemble des valeurs et des comportements constitués par le groupe et par lui partagés, autrement dit les «normes». Tout juste peuvent-ils, par leur positionnement dans les marges, rappeler à ceux qui occupent le centre que ce qu'ils prennent pour l'ordre habituel des choses peut être déréglé par une force d'insoumission et que, ponctuellement, le dispositif normatif peut avoir du jeu[10].

Depuis Aristote et jusqu'à Bergson ou Pirandello[11], le comique, ou le rire qui en est la manifestation classique, est associé à des traits récurrents tels que l'insensibilité nécessaire du rieur, la suspension momentanée de son émotion ou, dans une interprétation plus traditionnelle et négative, le fait que le rire nous rattache à des instincts primaires et à la trivialité du corps. Notons qu'une approche plus contemporaine ouvre la définition du comique sur des notions pour nous précieuses car permettant de mieux saisir le rapport entre comique et extravagance. La réflexion précise alors la nature du lien qui relie le comique et l'excentricité vue comme éloignement du centre (sens étymologique) et comme écart par rapport à une norme. A la lecture historique proposée par Bakhtine s'ajoute une dimension anthropologique et idéologique.

C'est le cas, par exemple, des travaux de Jean Émelina pour qui le comique est un «écart» par rapport à une règle que l'on peut identifier à l'usage:

> La norme est ce qui est *considéré comme l'usage*, le comportement attendu et prévisible dans un lieu, un milieu et un temps particuliers, dans des circonstances

[8] ID., *les formes du temps et du chronotope dans le roman*, in *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris 1978.

[9] M. FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972, p. 236.

[10] Dans la double acception du mot «jeu », ludique (le farfelu amuse) et mécanique. Car si le farfelu (pensons au Palomar calvinien) n'est pas forcément comique au sens où il ne génère pas la réaction physiologique du corps à travers le rire, il indique toujours les ratés de la norme ou l'exception à la règle.

[11] Trilogie non exhaustive mais représentative d'une définition classique et relativement stable du comique. Cfr. ARISTOTE, *Poétique*, Gallimard, Paris 1996; H. BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], P.U.F., Paris 1997 [1e éd. 1940]; L. PIRANDELLO, *L'umorismo* [1908], Garzanti, Milano 1995.

particulières et chez des sujets particuliers, en fonction de leurs habitudes morales et mentales[12].

Cette impression d'un écart peut prendre la forme fulgurante de ce que Pirandello appelle, d'une formule devenue célèbre, l' «avvertimento del contrario[13]». Ce dernier, mécaniquement[14], génère le rire. Selon Umberto Eco, d'autre part, la violation d'une règle implicite et considérée, même inconsciemment, comme une convention que l'on ne peut transgresser, est ce qui distingue fondamentalement la comédie (et la catégorie du comique) de la tragédie (et de la catégorie du tragique) dans laquelle le chœur se charge d'énoncer les codes sociaux et religieux qui ont été violés:

> Il tragico giustifica la violazione (in termini di destino, passione o altro) ma non elimina la regola. Per questo è universale: perché spiega sempre perché l'atto tragico deve incuterci timore e pietà. […] La controprova di queste proposte teoriche starebbe nel mostrare che le opere comiche danno la regola per scontata, e non si preoccupano di ribadirla. […] Che il tacere la normalità violata sia tipica delle figure di pensiero, appare evidente nell'ironia. La quale, consistendo nell'asserire il contrario (di cosa? di ciò che è o di ciò che socialmente si crede), muore quando il contrario venga reso esplicito[15].

Les définitions du comique fournies par J. Émelina, L. Pirandello et U. Eco, qui prennent toutes en compte le concept de norme (seule notion par rapport à laquelle il est possible de parler de «monde à l'envers», d'«extravagance», d'«excentricité» ou de «comportement farfelu[16]»), soulignent la nature nécessairement historique et sociale de l'essence de toute forme comique, c'est-à-dire son appartenance à un contexte socio-historique et socioculturel précis. Les notions d'«usage», de «contraire» et de «règle» correspondent toutes à des catégories sociales et à des codes qui trouvent leur définition dans la culture et les mœurs du plus grand nombre, à une époque donnée et dans un lieu donné.

Ces quelques remarques liminaires étaient nécessaires pour aborder la question de la représentation du farfelu calvinien, comme élément d'un comique particulier. Nous le ferons à travers l'analyse d'une scène du *Barone rampante* où un deutéragoniste pour le moins surprenant peut être qualifié de «farfelu» par antonomase. Le vivier des énergumènes décalés, en dehors des vedettes de l'étrangeté que sont Marcovaldo et Monsieur Palomar, est riche dans l'œuvre de Calvino. D'une manière générale, l'écrivain témoigne sinon d'une certaine tendresse, du moins d'un intérêt indéniable pour les figures excentriques et les originaux de tout poil capables de bouleverser l'ordre établi et les idées reçues. Ce sont, à l'image de Marcovaldo, des marginaux, des aventuriers de la vie quotidienne qui vivent et raisonnent en

---

[12] J. ÉMELINA, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Sédes, Paris 1991 , p. 46. C'est l'auteur qui souligne.

[13] PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 173 («perception du contraire»).

[14] Cfr. l'expression «du mécanique plaqué sur du vivant», BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, cit., p. 29.

[15] U. ECO, Umberto, *Il comico e la regola* (*Le comique et la règle)*, «Alfabeta», n. 21, febbraio 1981, p. 5 («Le tragique justifie la violation (en termes de destin, passion ou autre), mais il n'élimine pas la règle. C'est pourquoi il est universel : parce qu'il explique *toujours* la raison pour laquelle le tragique doit nous inspirer crainte et pitié. […] La contre-preuve de ces propositions théoriques consisterait à montrer que les œuvres comiques donnent la règle pour évidente et qu'elles ne se soucient pas de les répéter. […] Que le fait de taire la normalité violée soit typique des figures de pensée apparaît évident dans l'ironie. Cette dernière, qui consiste à affirmer le contraire (de quoi? de ce qui est ou de ce que l'on croit socialement), meurt si le contraire est rendu explicite»). C'est l'auteur qui souligne.

[16] Ce que l'italien peut rendre plus économiquement par le substantif *stramberia*.

marge des sentiers battus du bon sens et des conformismes les plus élémentaires, ceux que Calvino a pu rencontrer dans la vie réelle et qu'il taxe affectueusement de «tipi strani[17]» caractérisés par leur propension à raconter des «storie eccezionali[18]».

Nous proposons de définir l'extravagance qui distingue fondamentalement les personnages des textes comiques de Calvino comme un ensemble de traits – touchant à l'activité et à la gestuelle comme à la parole – caractérisés globalement par l'excentricité et par une certaine opiniâtreté dans l'originalité. Ces dernières déterminent, en fait, la *stramberia* de ces personnages. L'absence de « sens commun[19]» engendre le comique dans la stricte mesure où cette absence coïncide avec un éloignement par rapport au centre (c'est-à-dire à la norme) et dans la stricte mesure encore où elle s'inscrit dans une attitude limitée à quelques tics précis régulièrement répétés, et donc attendus. En résumé, donc, l'originalité des personnages comiques calviniens correspond à l'expression factuelle ou verbale d'une excentricité qui place les personnages systématiquement en marge d'une société et d'une culture déterminées et elle est aussi l'expression, au sens classique, d'un caractère ou d'une humeur souvent uniques. Ici, par conséquent, l'extravagance est à la fois marginalité et permanence des attributs ou récurrence d'un nombre restreint d'habitudes, voire de manies. Mais ni l'inadaptation de ces personnages au milieu socioculturel environnant, ni leur ligne de conduite quasi unidirectionnelle (en tout cas obsessionnelle et obstinée) ne les désignent comme fous dans l'acception clinique du terme. Du moins, si les personnages comiques calviniens peuvent frôler la folie, c'est en toute innocuité et en toute légèreté, comme des papillons voletant de fleur en fleur. En effet, une véritable folie aurait fortement compromis, voire annulé, tout effet comique.

Il est temps de vérifier la pertinence de ces quelques réflexions à l'aune d'un court passage, choisi pour la valeur emblématique du portrait de farfelu qui nous est proposé. L'extrait provient du chapitre XXVII du *Barone rampante*[20]. Le deuxième volet de la trilogie des *Antenati* a été défini par Calvino lui-même un «*pastiche* storico[21]», «un repertorio d'immagini settecentesche, suffragato di date e correlazioni con avvenimenti e personaggi famosi[22]». Le lieutenant Agrippa Papillon, le protagoniste du passage en question, est bien un personnage inventé mais, on le verra, sa potentialité iconique est forte et il est en lien, comme le suggère Calvino, avec un illustre et historique général, un certain Bonaparte. Face à lui, et pour une fois, *hapax* du roman, narrateur homodiégétique[23], se trouve Cosimo qui traverse à

---

[17] *Nota 1960*, aujourd'hui postface de la trilogie *I nostri antenati* (*Nos ancêtres*) dans l'édition des *Romanzi e racconti*, Mondadori, « I Meridiani », Milano 1991, 3 vol., vol. 1, p. 1209 («des types bizarres»).

[18] *Ibidem.*

[19] La définition que le *Nouveau Petit Robert* donne du mot «extravagance» est la suivante: «État d'une personne qui n'a pas le sens commun». Dans le cas où le mot se rapporte à une chose et non à une personne (comme à un comportement), le terme est mis en relation avec les notions d'« absurdité » et de « bizarrerie ».

[20] CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. 1, cit., pp. 760-761.

[21] ID., *Nota 1960*, cit., p. 1215 («*pastiche* historique), c'est l'auteur qui souligne. Le terme est ici employé par Calvino dans le sens qu'il peut avoir en italien, dans le domaine du théâtre ou de la musique: un mélange composé d'éléments (thématiques ou stylistiques) hétérogènes typiques du dix-huitième siècle.

[22] *Ibidem* («un répertoire d'images du dix-huitième siècle, appuyé par des dates et des corrélations avec des événements et des personnages célèbres»).

[23] Voir à ce sujet la lettre de Calvino à Vittorini du 24-5-57: «volevo informarti che le tue osservazioni sul *Barone rampante* mi sono state molto utili, e credo d'aver trovato una formula abbastanza semplice per attenuare il divario stilistico degli ultimi capitoli dai primi. Cioè, per esempio, il capitolo sulla guerra delle armate francesi nel bosco l'ho messo in prima persona, come raccontato dal protagonista, come una delle tante avventure più inventate che vere che egli racconta» («je voulais t'informer que tes remarques à propos du *Baron perché* m'ont été très utiles, et je pense avoir trouvé une formule assez simple pour atténuer l'écart stylistique entre les derniers chapitres et les premiers. Ainsi, par exemple, j'ai mis à la première personne le chapitre sur la guerre des armées françaises dans la forêt, comme si elle était racontée par le protagoniste, une de ses nombreuses aventures plus inventées que réelles qu'il raconte»), ,*Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano 2000, p.487. On peut ajouter que

ce moment du récit, proche de l'épilogue, une phase délicate de son aventure végétale. Viola l'a quitté, le vieillissement se fait sentir, le rendant aigri et solitaire et les actions se réduisent au profit d'une dimension plus dialogique et essayiste. La dynamique s'inverse: la phase ascendante du roman, illustrée bien sûr par le parcours sur l'arbre mais aussi, symboliquement, par la curiosité et la soif de connaissance de Cosimo, laisse la place à un lent désenchantement, une sorte de renoncement du personnage qui avoisine la dépression et se traduit par la recherche de la solitude, une «perpetua fuga dal consorzio civile[24]». Certes, son incroyable pari de ne plus mettre pied à terre est tenu jusqu'au bout mais le dernier départ en montgolfière, par lequel se clôt le roman, s'apparente davantage à une fuite, à l'ultime voyage vers la mort, qu'à une nouvelle manifestation de la «légèreté» chère au personnage et à son auteur[25].

Notre passage du chapitre XXVII met en présence deux originaux. D'une part Papillon, le militaire poète, formule plaisamment contradictoire D'autre part Cosimo, étrange d'un genre particulier d'étrangeté puisque sa décision initiale de fuir le carcan familial prétextant un motif incongru, tout au moins dans ses conséquences (ne pas manger un plat d'escargots), génère ce que nous pourrions appeler une excentricité de longue durée, canalisée, paradoxalement, par la volonté rationnelle, et donc apparemment «anti-farfelue», de s'amarrer aux branches des arbres pour respecter un pacte absurde (ne jamais redescendre) mais éminemment contraignant. Pour dire les choses autrement: d'un côté, Cosimo, le farfelu qui soigne son originalité par le sérieux de son projet de société alternative dont les règles liées à la vérité de la nature illustrent *a contrario* la rigidité des normes familiales ou sociales, de l'autre Papillon, supposé incarnation de l'homme de l'ordre, les bottes militaires bien sur terre qui va, contre toute attente, se révéler aérien, attiré par la poésie, l'amour et la lune, en somme un dragon voulant devenir fidèle à son patronyme[26].

Nous citons le texte que nous allons examiner:

> V'ho detto che preferivo compiere i miei colpi da solo, o con quei pochi compagni d'Ombrosa rifugiatisi con me nei boschi dopo la vendemmia. Con l'Armata francese cercavo d'aver a che fare meno che potevo, perché gli eserciti si sa come sono, ogni volta che si muovono combinano disastri. Però m'ero affezionato all'avamposto del tenente Papillon, ed ero non poco preoccupato per la sua sorte. Infatti, al plotone comandato dal poeta, l'immobilità del fronte minacciava d'essere fatale. Muschi e licheni crescevano sulle divise dei soldati, e talvolta anche eriche e felci; in cima ai colbacchi facevano il nido gli scriccioli, o spuntavano e fiorivano piante di mughetto; gli stivali si saldavano col terriccio in uno zoccolo compatto: tutto il plotone stava per mettere radici. L'arrendevolezza verso la

---

ce choix a un avantage stratégique et renforce, *a contrario*, la position marginale d'Agrippa Papillon: décrire le monde, ce que fait Cosimo ici, c'est toujours se situer en son centre absolu (on est toujours au centre quand on regarde) et par conséquent, par un simple effet d'optique, l'étrange Papillon, observé par Cosimo, se trouve donc décentré, déporté, même s'il focalise un court instant la curiosité inépuisable de notre héros arboricole.

[24] CALVINO, *Il barone rampante*, cit., p. 747 («l'éternelle fuite de la compagnie des hommes»).

[25] «Leggerezza» est le titre du premier texte des *Lezioni americane*, cycle de conférences que Calvino devait tenir à Harvard durant l'année 1985-86. Sa disparition l'en empêcha. Les textes furent publiés en 1988 par Garzanti sous le titre *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio* («Leçons américaines. Six propositions pour le nouveau millénaire»).

[26] Le mot «dragon» que nous employons ici évoque bien sûr le soldat fantassin ou à cheval. C'est aussi, dans un sens figuré, une personne excessivement autoritaire et désagréable. Mais c'est surtout, dans un clin d'œil intertextuel, une référence à un court récit de Calvino, intitulé justement *Il drago e le farfalle* («Le dragon et les papillons») qui raconte précisément l'histoire d'un dragon rêvant de se transformer en papillon. Le récit, publié dans le «Corriere della sera illustrato» en février 1978, se trouve dans CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. 3, cit., pp. 352-356 (section «Storie per bambini», «Histoires pour enfants»).

natura del tenente Agrippa Papillon faceva sprofondare quel manipolo di valorosi in un amalgama animale e vegetale.
Bisognava svegliarli. Ma come? Ebbi un'idea e mi presentai al tenente Papillon per proporgliela. Il poeta stava declamando alla luna.

- O luna! Tonda come una bocca da fuoco, come una palla di cannone che, esausta ormai la spinta delle polveri, continua la sua lenta traiettoria rotolando silenziosa per i cieli! Quando deflagrerai, luna, sollevando un'alta nube di polvere e faville, sommergendo gli eserciti nemici, e i troni, e aprendo a me una breccia di gloria nel muro compatto della scarsa considerazione in cui mi tengono i miei concittadini! O Rouen! O luna! O sorte! O Convenzione! O rane! O fanciulle! O vita mia!

E io: - *Citoyen*...[27]

Les soldats français en guerre contre les Autrichiens sont représentés comme étrangers à l'Histoire, d'où leur enlisement dans la nature. Leur passivité et leur inaction végétative prennent concrètement la forme d'une métamorphose, qui aboutit à la suggestion de physionomies hybrides, à la fois humaines et végétales[28] tant et si bien que Cosimo a du mal à les distinguer dans le paysage sylvestre. Nous sommes là en présence d'une forme de comique qui s'apparente au grotesque, lequel permet à Calvino de souligner l'idée d'un comportement passif et donc d'une action inefficace, incapable d'avoir une influence sur l'Histoire et sur la propre histoire du ou des personnages concernés.

Quant à Agrippa Papillon, comme d'autres personnages secondaires de la trilogie, il incarne celui qui, par l'étrangeté de son comportement, déroge au sérieux supposé de sa mission[29]. C'est en déclamant des vers à la lune que le lieutenant Agrippa Papillon s'éloigne du cœur de son métier puisque, pris par l'inspiration, il ne se soucie guère des conditions physiques de ses hommes et semble détaché de ce qui occupe normalement l'esprit d'un militaire: la nécessité du combat, c'est-à-dire l'action dans le temps et dans l'espace. Il leur préfère l'évasion dans le lyrisme et la nostalgie, représentés classiquement par l'imaginaire de

---

[27] CALVINO, *Il barone rampante*, cit., pp; 760-761 («Je vous ai dit que je préférais faire mes coups tout seul, ou avec les rares compagnons d'Ombrosa qui s'étaient réfugiés avec moi dans les bois après les vendanges. J'essayais d'avoir le moins de rapports possibles avec les troupes françaises, parce que les armées, on sait ce que c'est, à chaque fois qu'elles sont en manœuvre, c'est un désastre. Mais je m'étais pris d'affection pour l'avant-poste du lieutenant Papillon, et j'étais passablement inquiet de son sort. Et de fait, au peloton commandé par le poète, l'immobilité du front menaçait d'être fatale. Mousses et lichens poussaient sur les uniformes des soldats, et parfois même de la bruyère et des fougères; au sommet de leurs bonnets à poils des troglodytes faisaient leur nid, ou bien des plantes de muguet se dressaient et fleurissaient; leurs bottes se confondaient avec la terre en une croûte compacte: le peloton tout entier était sur le point de prendre racine. La bienveillance envers la nature du lieutenant Papillon faisait que cette poignée de valeureux soldats s'enfonçait dans un amalgame animal et végétal.// Il fallait les réveiller. Mais comment? Il me vint une idée et je me présentai au lieutenant Papillon pour la lui proposer. Le poète était en train de déclamer à la lune.// «Ô lune! Ronde comme une bouche à feu, comme un boulet de canon qui, une fois terminé le souffle de la poudre, poursuit sa lente trajectoire en roulant silencieusement dans les cieux! Quand exploseras-tu, lune, soulevant un haut nuage de poudre et d'étincelles, submergeant les armées ennemies, et les trônes, et ouvrant pour moi une brèche de gloire dans le mur compact de la faible considération dans laquelle me tiennent mes concitoyens! Ô Rouen! Ô lune! Ô destin! Ô Convention! Ô grenouilles! Ô jeunes filles! Ô mon amour!»).

[28] Les soldats finissent par être recouverts d'«aghi di pino», «ricci di castagna», «rametti», «foglie» et «lumache» («aiguilles de pin», «bogues de châtaigne», «branchettes», «feuilles» et «escargots», *ivi*, p. 758).

[29] On peut penser au précepteur Fauchelafleur du *Barone rampante* ou au charpentier Pietrochiodo et au docteur Trelawney du *Visconte dimezzato* («Le vicomte pourfendu») qui trahissent leur statut par excès de rigueur plus que par amateurisme. D'une certaine façon, l'obéissance aveugle à la lettre, au détriment de l'esprit, en font des personnages inquiétants car leur «endurcissement professionnel» (BERGSON, *Le rire*, cit., p. 136) les éloigne de l'humanité. Agrippa Papillon ne tombe pas dans ce piège, sauvé par la poésie.

la lune[30]. Agrippa Papillon est décrit en flagrant délit de divagation. Or le mot «divagation» évoque par son étymologie («divaguer»: «aller çà et là», «errer»[31]), les acceptions courantes du vol papillonnant des lépidoptères. Un vol, notons-le, qui semble hésitant entre mouvements ascendants, descendants et horizontaux, un vol d'un corps donnant l'impression de se laisser porter, de dériver, plutôt que de suivre un itinéraire précis et clairement dirigé vers un but, un vol en zigzag, d'une certaine manière, qui rappelle le rapport à l'espace qu'on associe habituellement au farfelu, flâneur invétéré. L'on perçoit mieux maintenant la valeur oxymorique du patronyme du soldat. Le prénom, pour un lecteur français, renvoie au soldat qui devrait rester «cramponné» à son devoir et aux règlements de sa mission militaire mais c'est là un comportement pour lui dépassé, d'où la forme du passé simple de son prénom en forme de verbe. Le «Papillon», lui, on l'a vu, évoque la légèreté et le badinage[32].

Dans notre passage, le farfelu/papillon est donc observé par un Cosimo transformé en spectateur, position qu'il affectionne particulièrement. La scène qui s'offre à lui est pour le moins étrange: une armée de soldats transformés en arbres[33] à la tête desquels se trouve un chef converti en émule de Leopardi. L'incongruité de la situation est rendue par un discours direct et incisif qui ne s'embarrasse pas d'approfondissement psychologique ou de recherche de vraisemblance, choix narratif de la part de Calvino qui ouvre la voie à la mise en scène d'un farfelu débouchant sur une claire volonté comique, ce à quoi n'aboutit pas nécessairement, ou pas uniquement, la présentation d'autres excentriques calviniens, comme les déjà cités Marcovaldo et Palomar. Un rapprochement est d'ailleurs possible entre Papillon et Marcovaldo, le farfelu par essence, car tous deux partagent un même amour de la nature. Mais ce dernier n'est pas pour autant décrit comme un poète. De plus, contrairement au lieutenant du *Baron perché*, qui chante la lune et les grenouilles, mais qui est incapable de faire en sorte que ses soldats ne s'enlisent dans la végétation des bois, Marcovaldo est une «âme sensible[34]» dont l'approche de la nature est aussi une approche pratique (même si, en définitive et à des fins comiques, elle est inefficace).

Le comique, dans notre extrait, est le fruit d'un effet de surprise à la fois visuel, à la Arcimboldo, avec mélange des règnes de la nature, humain et végétal en particulier, et auditif: les propos du poète de garnison qui, selon le principe toujours très efficace du coq-à-l'âne, donnent lieu à des télescopages inattendus et propres au genre du pastiche; l'interjection « ô » traditionnellement dévolue à l'invocation du sublime se trouvant ici démonétisée par le jeu des références désordonnées, et ayant perdu toute volonté taxinomique, au point de rendre faussement équivalent ce qui ne devrait pas l'être, comme une sorte de zeugme filé. C'est précisément cette subversion des degrés de respectabilité établissant la hiérarchie sans laquelle il n'est point d'organisation sociale, qui caractérise le farfelu (celui qui crée sa propre échelle de valeurs) et suscite le comique. Ainsi passe-t-on des grenouilles à la ville de Rouen

---

[30] On sait l'omniprésence de la lune dans les textes de Calvino. Nous ne mentionnerons ici que les *Cosmicomiche* (*Cosmicomics*, 1965) et *Ti con zero* (*Temps zéro*, 1967) où elle a le statut de vedette.

[31] *Le Robert*, DHLF, vol 1 p.617.

[32] On connaît la propension de Calvino à l'onomastique ludique et signifiante. Un seul autre exemple suffira à nous en convaincre, tiré du même récit. La mère de Cosimo, avant de se marier, s'appelait Von Kurtewitz nom qui produit un effet comique de nature culturelle, intertextuelle et linguistique. Il évoque à la fois par sa consonance les traits germains associés à la sévérité, nous rappelle, par sa proximité avec le nom Von Clausewitz que la «générale» est experte en art de la guerre, et surtout par le biais du babélisme, il peut signifier, pour l'oreille frottée à la culture française de Cosimo, «idées courtes» («Courtes» + «witz », le mot d'esprit tel que l'a étudié Freud *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig-Wien 1905).

[33] On pense bien sûr, à la scène 5 de l'acte V du *Macbeth* de Shakespeare, au détail prêt mais qui fait toute la différence et transforme le drame en cocasserie, que chez Calvino les soldats sont immobiles.

[34] L'expression est empruntée au premier paragraphe du premier épisode de *Marcovaldo, Funghi in città* («Des champignons en ville», in *Romanzi e racconti* I, cit., p. 1067), où elle est utilisée au pluriel («anime sensibili») pour désigner les quelques personnes capables de percevoir les «dons inhabituels» (*ivi* : «doni inconsueti») de la nature dans le contexte de la ville.

dont la présence, outre qu'elle rappelle l'origine française de notre poète soldat, est peut-être induite par l'image précédente de la bouche à feu qui, par une sorte d'intertextualité subliminale qu'affectionne particulièrement Calvino, peut nous faire penser à Jeanne d'Arc, la «fanciulla» («jeune fille») sacrifiée. Derrière l'apparente incohérence et l'impression d'éclatement que produit le désordre de la liste, se fait jour une grille de références culturelles qui met en place l'envers, ou l'ubac[35], de l'extravagance et nous ramène dans le monde, bien codifié celui-là, de l'Histoire et de l'Amour. De ce point de vue, l'invraisemblance de la situation renvoie à la grammaire parodique, voire ponctuellement au burlesque, qui prend la forme d'une rhétorique de la désacralisation amplifiée naturellement et mécaniquement par son incarnation en personnage chargé d'illustrer le passage du monde de la rationalité et des convenances, ou «convention(s)», à celui de la fantaisie poétique ou/et comique (Agrippa Papillon, dans ce passage, réussissant le tour de force de relier ces deux dimensions). Nous sommes ici, par le choix de l'objet poétique par excellence qu'est la lune[36] et par le décalage entre guerre et vers, dans l'espace dévolu au farfelu, celui qu'on atteint en passant par le «trou dans le ciel de carton», pour reprendre la célèbre image de Pirandello[37]. L'ouverture, la sortie de route ou l'exploration des marges auxquelles nous invitent le farfelu et ses nombreux avatars par la remise en cause des nos habitudes de pensée et de la *forma mentis* biberonnée au rationalisme et à la science, peuvent prendre différentes formes chez Calvino: la rapidité et la violence du *gag* visuel qui s'apparente davantage au burlesque, la virtuosité langagière propre à l'ironie, la discontinuité des registres caractéristique de la parodie, l'exploration systématique et méticuleuse des conséquences d'une rupture initiale, enfin, qui constitue la manière privilégiée d'un écrivain dont on connaît la propension et la jubilation à dérouler le fil de l'illogisme sur l'axe de la rigueur narrative afin de produire un tissu/texte qui propose au lecteur une surface sans accrocs.

Calvino, dans le cadre de l'écriture fictionnelle, attribue au *strambo* une fonction précise: montrer que l'inadaptation au monde et à ses contraintes, la marginalisation quand elle n'est pas source de souffrance (autre différence entre le farfelu et le fou) est bien le signe d'une diversité inaliénable et précieuse justement parce que inassimilable, ingérable (au sens à la fois digestif et de contrôle social). L'«irrégularité» (ce qui manque de règles, ce qui est asymétrique) prend chez Calvino la forme de l'excentricité, qui est d'ailleurs moins une forme qu'un élan, qu'une force de vie exogène en ce qu'elle se traduit par un éloignement du centre, un détachement des normes de comportement et de pensée. Le farfelu est bien alors celui qui,

---

[35] Nous reprenons ici un terme cher à Calvino: «potrei definire l'"ubagu" come annuncio chi il mondo che sto descrivendo ha un rovescio» («je pourrais définir l'"ubac" comme l'annonce que le monde que je décris a un envers »), *Dall'opaco*, *Romanzi e racconti*, vol. 3, cit., p. 99.

[36] Ce n'est pas par hasard que c'est à elle que s'en prendra Marinetti, contempteur acharné du romantisme et de ses symboles. Cfr. V. D'ORLANDO, *Réflexions autour d'un astricide: Marinetti, poète mal luné*, «Chroniques italiennes», n°47-48, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III décembre 1996.

[37] *Il fu Mattia Pascal*, Oscar Mondadori, Milano 1988, p. 136: «Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe ? Dica lei […] Oreste sentirebbe ancora gli impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure : in un buco nel cielo di carta» («si au moment suprême, précisément lorsque la marionnette qui représente Oreste est sur le point de venger son père sur Egiste et sur sa mère, si on faisait un trou dans le ciel de carton du petit théâtre, que se passerait-il? Dites-le-moi. […] Oreste ressentirait encore un désir de vengeance, il voudrait le suivre avec une passion frénétique, mais ses yeux, à ce moment précis, iraient là, sur cette déchirure, d'où maintenant toutes sortes de mauvaises influences pénétreraient sur la scène, et il sentirait ses bras lui en tomber. Oreste, en somme, deviendrait Hamlet. Toute la différence, Monsieur Meis, entre la tragédie antique et la tragédie moderne consiste en ceci, croyez-m'en: en un trou dans le ciel de carton»). «Tragédie moderne» synonyme en fait d'«absence de tragédie» pour nous rapprocher de la légèreté inhérente au farfelu.

de façon légère, élégante et subtile, nous rappelle que les règles n'existent que pour être, non pas nécessairement niées dans un dessein idéologique, mais éloignées par l'extravagance. De l'observation distanciée et amusée du farfelu et de son étrange comportement (l'observation de Cosimo regardant Agrippa), naît la conscience de ce qui rend les normes à la fois nécessaires et contestables. Dans le cas de Papillon, son incongruité est d'abord autonome et fait de lui une sorte de mouton noir dans l'univers prosaïque d'une armée en campagne.

Chez lui, comme c'est le cas de nombreux farfelus calviniens, l'extravagance a aussi à voir avec une solitude parfois revendiquée, parfois même ressentie quasiment comme un signe d'élection, en particulier dans la trilogie des *Ancêtres*. C'est surtout vrai des personnages principaux. Mais Agrippa Papillon se place aussi en marge des attentes qu'il est supposé incarner. Toutefois, à la différence du vicomte, du baron et du chevalier, Agrippa n'est pas loin d'apparaître ridicule. Ce que ne sont jamais non plus Marcovaldo et Palomar. Ainsi se dessine une distinction opératoire quant à l'effet produit par les personnages farfelus, selon qu'ils sont protagonistes ou comparses: les premiers ont une extravagance qui dit «sérieusement», par le biais de l'allégorie, ce qu'est devenue la société contemporaine (contemporaine à l'époque d'écriture des textes), alors que les seconds agissent davantage comme des îlots loufoques, se suffisant et renvoyant d'abord à eux-mêmes[38].

[38] «D'abord» ne veut pas dire «exclusivement». Une critique de la société, d'un certain raidissement des comportements et d'un risque de déshumanisation, pointe dans les traits de ces farfelus en mode mineur. Pour autant, ne portant pas sur leurs épaules la dimension allégorique du récit, ils sont davantage l'illustration d'un exercice de loufoquerie douce et globalement inoffensive que les pièces d'un dossier à charge virulent contre l'Italie capitaliste.