



HAL
open science

La tentation du refus. Italo Calvino et la photographie

Vincent d'Orlando

► **To cite this version:**

Vincent d'Orlando. La tentation du refus. Italo Calvino et la photographie. Italies, 2012, La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image, 16, pp.553-581. 10.4000/italies.4562 . hal-02280358

HAL Id: hal-02280358

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02280358>

Submitted on 6 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

La tentation du refus : Italo Calvino et la photographie

(article publié in *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, « Italies » n°16, revue d'études italiennes, Université de Provence, 2012, p.553-581)

Sia ben chiaro che non me ne intendo, che fotografie non ne ho mai fatte da quando ho l'età della ragione, e mi guardo bene dal farne, e faccio il possibile per mettere in guardia gli amici dai pericoli di questa loro pratica.

Italo Calvino, *La follia del mirino*¹

Si les assertions catégoriques d'écrivains maniant l'humour d'exagération aussi subtilement que Calvino doivent être prises avec prudence, il convient toutefois de considérer sérieusement la réticence de notre auteur envers une pratique qui se "développe" dans l'Italie du bien-être économique.

Dans le texte proposé en exergue, publié en 1955², Calvino exprime avec légèreté une question fondamentale qui ne cessera de hanter cet amoureux des images : comment sélectionner ce qui mérite d'être conservé ou, pour le dire autrement, de quelle nature sont les critères qui président à l'acte photographique, dans notre exemple, ou plus généralement à la décision de transformer le « monde non écrit » en « monde écrit » pour reprendre la formule devenue célèbre d'une conférence tenue à New York ?³

Que Calvino ait pratiqué la photographie ou pas a une importance relative. Il est probable que le père qu'il est devenu en 1965 a contredit en partie le contempteur qui s'exprimait dix ans plus tôt en se moquant de « la passione fotografica [che] nasce in modo naturale e quasi fisiologico come fenomeno secondario della paternità »⁴. Ce qui compte, c'est que la suspicion des années Cinquante a été confirmée par différents éléments postérieurs qui nous poussent à interroger les raisons d'un rendez-vous raté avec un art qui, par bien des aspects, aurait dû passionner Calvino. L'image, tout au long de sa production narrative et critique, ne s'est-elle pas trouvée au cœur de ses préoccupations ?

¹ I.C, *Saggi*, vol 2, Milano, Mondadori, 1995, p. 2217. Sauf indication contraire, nos citations de Calvino proviennent de l'édition « I Meridiani », Milano, Mondadori, 5 volumes, 1992-1995.

² 30 avril 1955 dans « Il Contemporaneo », hebdomadaire de politique et de culture dirigé par Carlo Salinari et Antonello Trombadori pour lequel Calvino a publié plusieurs articles au milieu des années Cinquante. Puis in I.C, *Saggi, op. cit.*, pp. 2217-2220. Ce texte est souvent repris dans les anthologies consacrées à la photographie, comme par exemple in Claudio Marra, *Le idee della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001 (avec toutefois une erreur dans la retranscription du titre originel qui devient *Le follie del mirino*), Aa.Vv *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968* (a cura di Cesare Colombo), Torino, Agorà Editrice, 2003 ou encore Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

³ Le 30 mars 1983 sous le titre *The Written and the Unwritten Word*. Le texte de la communication sera publié dans la revue « The New York Review of Book » le 12 mai puis dans le numéro 4-5 de la « Lettera internazionale » de la même année. Il se trouve maintenant in I.C, *Saggi, op. cit.*, pp. 1865-1875.

⁴ *La follia del mirino, op. cit.*, p. 2218. Dans une lettre à Hans Magnus Enzensberger du 24 novembre 1965, Calvino évoque « un grande senso di pienezza » et « un inaspettato divertimento » procurés par cette expérience nouvelle de la paternité, in I.Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 903. Un documentaire de la Rai montre d'ailleurs Calvino dans son bureau parisien avec une table où trône une photo de sa fille Giovanna, alors âgée de huit ans (*Mi chiamo Italo Calvino*, RaiTVcultura, 1973).

Pour mieux comprendre une telle méfiance nous procéderons à une lecture endogène et systématique des textes, théoriques et critiques surtout, fictionnels à l'occasion, qui évoquent cet « art moyen »⁵. Le corpus étudié oscillera donc entre, d'une part, les références obligées que sont, outre *La follia del mirino* et *L'avventura di un fotografo* qui en constitue le pendant narratif⁶, le chapitre sept de *La giornata d'uno scrutatore*⁷ ainsi que l'article rédigé à l'occasion de la mort de l'ami et théoricien de la photographie Roland Barthes⁸ et, d'autre part, certains passages moins canoniques ou moins directement centrés sur l'évocation de "l'écriture de la lumière"⁹. Cette "collection"¹⁰ de textes et leur analyse nous permettra de démontrer que la relative mise à distance de la photographie par Calvino illustre un problème plus général pour lui qui est celui des liens entre monde, image et temporalité. L'objet photo, de fait, a pour effet de perturber la perception du temps linéaire en faisant du passé que la mémoire a l'habitude de déployer, d'inscrire dans une durée, un instant figé, éclatant et douloureux puisqu'il a nécessairement le sentiment de la mort comme référent implicite.

Que la photographie ne soit pas au cœur de sa poétique est un postulat que corrobore toute une série d'indices et de propos de Calvino, d'apparence anecdotique pour certains mais dont l'accumulation finit par faire sens. Quelques exemples nous permettront d'étayer notre interprétation d'un tel vide relatif mais significatif.

Ainsi, dans un projet de revue qui n'aboutira finalement pas, datant des années 68-70, alors que Calvino dresse la liste des différents éléments typographiques à prévoir, il omet d'indiquer dans le point qui concerne les illustrations la possibilité d'utiliser des photos¹¹, préférant faire appel à des illustrateurs, des peintres, voire des graphistes¹². Lorsqu'il s'agit de mettre sur pied une revue, Calvino reste conventionnel dans la question du lien texte-image. Il suffit, pour s'en convaincre, de consulter les nombreux articles qu'il a écrits sur la peinture

⁵ Allusion à l'essai publié sous la direction de Pierre Bourdieu en 1965 : *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit. Cet ouvrage essentiel pour une approche sociologique de la photographie sera traduit en Italie en 1972 (*La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi).

⁶ Récit publié pour la première fois in *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970, repris in I.C., *Romanzi e racconti*, vol 2, Milano, Mondadori, 1992.

⁷ Torino, Einaudi, 1963.

⁸ *Barthes e i raggi luminosi*, « La Repubblica », 9 avril 1980, repris in I.C., *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, pp. 481-486 sous le titre *In memoria di Roland Barthes*.

⁹ Sens, on le sait, de l'étymologie du mot "photographie". Les dimensions de cet article ne nous autorisent pas à proposer un dépouillement exhaustif des textes calviniens. Nous avons privilégié ici les écrits de poétique de l'image ainsi que les passages des œuvres de fiction qui mettent en application la démarche calvinienne de production de récit par la traduction en texte d'une image, réelle ou mentale. Calvino a souvent expliqué ce processus. Voir par exemple la leçon *Visibilità* des *Lezioni americane* (titre complet de l'édition posthume, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988) et en particulier ce passage : « l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale » (I.C., *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, p. 704) et, plus loin, « Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che portano dentro di sé » (*ibidem*).

¹⁰ Au sens de Calvino (et de Pérec) de catalogue visant à distraire l'homme de l'inéluctabilité de sa fin.

¹¹ Pour éviter de trop nombreuses répétitions et un risque de confusion, nous préférons employer désormais le mot "photo" pour évoquer l'objet et le mot "photographie" pour désigner la pratique.

¹² Cette revue, sans nom, devait être lancée en 1970. Parmi les initiateurs du projet, on trouve Gianni Celati qui reviendra sur cette aventure inaboutie en parlant de « serie di temi collegati attorno al nucleo delle tracce, dei residui, dei frammenti » (in *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975, cité in I.C., *Saggi*, vol 2, *op. cit.*, p. 2997). Nous avons choisi ce court extrait car, de façon étonnante et qui rend encore plus étrange l'"oubli" de Calvino, les termes choisis par Celati (« tracce », « frammenti ») désignent la photo dans de nombreux essais consacrés à cet art. Le texte de Calvino se trouve in *Saggi*, vol 2, *op. cit.*, pp. 1710-1717.

classique ou contemporaine¹³. Il n'est pas anodin d'ailleurs que les éditeurs des œuvres complètes de Calvino chez Mondadori n'aient pas créé de section *Fotografia* dans la partie intitulée *Immagini e teorie* des *Saggi*, à la suite ou en complément de celles regroupant des textes sur le cinéma et sur les arts figuratifs¹⁴. Rien, donc, à propos de la photographie qui constitue pourtant une sorte de transition idéale, de chaînon manquant entre peinture et cinéma, tenant à la fois de la première sur le plan de la figuration du réel par une image mise en cadre et du second en ce qui concerne l'emploi d'un procédé technique et industriel mis au service de l'art. Cette absence est moins une négligence que la conséquence d'une réalité textuelle : Calvino n'a guère écrit sur la photographie. Il lui préfère le cinéma ou le dessin animé car le processus narratif y est généralement plus linéaire et fluide, plus proche du discours de la prose romanesque car il privilégie la continuité par rapport à l'éclatement des fragments du réel que reproduit l'invention de Daguerre¹⁵. Répondant à une enquête des « Cahiers du Cinéma », Calvino exprime clairement cette préférence : « La vision graphique m'a toujours été plus proche que la photographique »¹⁶.

Voilà pourquoi la peinture est au centre de sa réflexion sur l'image. Le tableau, même d'inspiration naturaliste, parce qu'il n'est pas conditionné par l'impératif mimétique qu'on assigne généralement à la photographie, recrée un univers à partir d'un élément du monde et, comme la poésie avec le mot, il met en place un réseau de significations où se mêlent le montré et le suggéré – le “dit” et l’“image” de la poésie – dans un va-et-vient incessant entre réel et imaginaire. Évoquant le projet du *Castello dei destini incrociati*, Calvino écrit dans la leçon *Visibilità* des *Lezioni americane* : « Questa iconologia fantastica è diventata il mio modo abituale di esprimere la mia grande passione per la pittura ». Et il confirme : « ho adottato il metodo di raccontare le mie storie partendo da quadri famosi della storia dell'arte »¹⁷.

À la différence d'écrivains italiens pour lesquels cette distinction tableau/photo n'est pas opératoire et qui ont imaginé certains de leurs livres en partant d'un ou de plusieurs documents photographiques, comme Lalla Romano, Gianni Celati ou Antonio Tabucchi¹⁸, Calvino ne se dit influencé dans son processus littéraire que par des illustrations classiques. Ces dernières gardent en effet l'empreinte d'une présence humaine, d'un style, nécessaires pour qu'on puisse parler d'art selon l'argumentaire des premiers et sévères critiques de la photographie naissante¹⁹. Baudelaire, on le sait, en fut l'un des plus virulents représentants.

¹³ Voir sur ce point l'ouvrage de référence de Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino* (Torino, Einaudi, 1996) dont un chapitre entier de la section *Occhio all'opera* est consacré à la peinture.

¹⁴ *Sul cinema, Intorno alle arti figurative* et, pour la partie *Teorie* du titre général, *Letture di scienza e antropologia*.

¹⁵ Sur cette question, l'ouvrage de référence reste l'étude de Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

¹⁶ I.C., *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, p. 1535. Quelques lignes plus loin dans ce texte écrit en français, Calvino ajoute : « je trouve que l'art d'animer des bonhommes dessinés sur un fond immobile n'est pas tellement loin de celui de raconter une histoire avec des mots alignés sur un papier blanc » : l'écriture comme la bande dessinée *versus* la photographie.

¹⁷ I.C., *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, p. 710. L'italique est de l'auteur.

¹⁸ Voir à ce sujet le livre d'Epifanio Ajello, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, TES, 2009. Calvino est bien cité dans cette étude (dans le chapitre *Italo Calvino, l'album del signor Palomar*) mais plus pour l'importance du regard comme source de méditation que comme écrivain ayant réellement puisé son inspiration dans l'observation de photos.

¹⁹ Tous les ouvrages consacrés à l'histoire de cette pratique rappellent les polémiques qui ont accompagné les premières décennies de l'invention puis du perfectionnement et de la démocratisation de la photographie. Sur les débats des années 1830-1880, voir en particulier Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974 ; François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998 ; Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002 ; Aa.Vv (sous la direction de Pierre Piret), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; Aa.Vv (sous la direction de Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, Philippe Ortel), *Littérature et photographie*, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Dans *Le public moderne et la photographie*, article qui sera repris dans *Le salon de 1859*, le poète français développe sa diatribe autour de trois idées que l'on retrouvera tout au long du siècle : la fonction de l'art n'est pas d'imiter le réel, les photographes sont des peintres ratés, la photo est le produit d'un processus industriel et l'industrie est le contraire de l'art. Il faudra attendre les avant-gardes pour réconcilier l'art et la technique mais il n'est pas anodin que Calvino, sans reprendre naturellement les arguments quelque peu datés de Baudelaire, puisse à l'occasion exprimer une même méfiance envers les effets d'une technologie envahissante (c'est le thème principal de *La formica argentina* en 1952 et de *La nuvola di smog* en 1958). On peut d'ailleurs par bien des aspects considérer Calvino comme un écrivain que la (post)-modernité agressive effraie à l'occasion. Pensons à la distance qu'il a affichée vis-à-vis de la néo-avant-garde ou à son plaidoyer *Perché leggere i classici* de 1981. En 1962, Calvino exprime sa réticence face à « lo sviluppo caotico e potenzialmente catastrofico di questa civiltà della tecnica e dell'organizzazione e della produzione di massa in cui ci troviamo a vivere »²⁰, position qui annonce le très prochain et célèbre texte *La sfida al labirinto*²¹ et son *incipit* pessimiste qui fait état de « trauma » et où les « macchine prendono il posto degli animali, la città è un dormitorio, l'uomo è un ingranaggio »²² avec des conséquences esthétiques et l'émergence d'« arti della visione » qui rendent compte de cette « realtà industriale »²³. Pense-t-il à la photo ? Rien ne peut l'assurer mais il est difficile de ne pas envisager cette possibilité. Dix ans plus tard, il reviendra sur cette problématique dans un texte demeuré inédit avant sa publication par Mondadori sous le titre *Lo sguardo dell'archeologo*²⁴. Calvino s'interroge sur l'accumulation exponentielle des matériaux humains avec l'accélération récente due à la société de consommation. Parmi les productions infinies qu'il cite, des objets artistiques : « poemi, emblemi, fotogrammi, opera picta »²⁵. Ces nombreuses prises de position montrent que, d'une manière générale, Calvino ne croit guère à l'idée d'un progrès en art. La photographie ne constitue pas un état qui serait plus abouti que la peinture sur le plan de l'expression du vrai, ou plus exactement, dans la droite ligne d'une approche baudelairienne, le vrai n'est pas en soi un critère de valeur artistique supérieur. Donc la photographie n'est pas un « plus » mais bien un « à côté » de la peinture qui entretient avec elle des liens de compagnonnage plus que de subordination.

L'envahissement de la société contemporaine par les photos non artistiques, comme par exemple les affiches publicitaires qui seront à l'origine du chapitre *Il bosco sull'autostrada* de *Marcovaldo*²⁶, rend inutile l'instauration d'une hiérarchie entre deux pratiques, la peinture et la photographie, qui n'appartiennent pas à la même catégorie. Dans une conversation avec Tullio Pericoli, Calvino déclare : « per periodi piuttosto lunghi si è creduto che il progresso fosse il vero, il vero fotografico »²⁷. S'il n'y a pas de progrès en art, et en effet quel type de progrès apporte l'art abstrait par rapport aux premières peintures pariétales ?, et qu'il y a bien un progrès en photographie – scandé par les noms de Niepce, Daguerre, Talbot, Eastman qui ont chacun mis au point un procédé permettant de mieux conserver les images et de réduire le

²⁰ *Beatniks arrabbiati, eccetera*, conférence tenue à Turin, reprise in I.C, *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, p. 98.

²¹ « Il Menabò » n° 5, Torino, Einaudi, 1962 in *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, pp. 105-123

²² *Ibidem*, p. 105.

²³ *Ibidem*, p. 112.

²⁴ I.C, *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, pp. 324-327.

²⁵ *Ibidem*, p. 324.

²⁶ I.C, *Romanzi e racconti*, vol 1, *op. cit.*, pp. 1101-1103. Calvino y propose un détournement de l'affiche publicitaire dont la futilité d'origine est retournée grâce à l'imagination des enfants de notre héros qui récupèrent les pancartes pour s'en servir de combustible. Façon amusante de critiquer en 1953 une société de consommation qui se déploie en provoquant la frustration de ceux qui, comme Marcovaldo, en demeurent tragiquement exclus.

²⁷ *Furti ad arte* in *Rubare a Klee*, Milano, Edizioni della Galleria Il Milione, 1980 repris in I.C, *Saggi*, vol 2, *op. cit.*, p. 1813.

temps d'exposition –, alors la photographie n'est pas un art au sens traditionnel de ce mot, même si la photo comme objet nourrit une réflexion qui peut ponctuellement rejoindre celle qui touche la peinture. On le voit en particulier dans un article que Calvino consacre au peintre Giulio Paolini²⁸ dont l'intérêt principal est de proposer une réflexion originale sur les liens entre peinture et photographie. Après avoir souligné le privilège, dénié à l'écrivain, que possède l'artiste de pouvoir être confronté concrètement, par la présence de l'objet-tableau, à sa création, Calvino se lance dans un discours sur l'objectivité et sur le cadre, au sens du mot italien "inquadratura", de l'acte pictural. Imaginons, écrit-il, un peintre photographié en train de peindre. Ce serait là le comble de l'objectivité. Ainsi capturé par l'image, le peintre « può considerarsi un pittore impersonale, presente solo nell'oggettività del suo esser pittore, privato di qualsiasi lirismo ed espressionismo »²⁹.

Si Calvino reprend l'opposition classique entre l'objectivité de la photographie et la subjectivité de la peinture, c'est parce qu'il est convaincu que le pinceau ne reproduit pas la réalité mais la perception par l'artiste de cette réalité, ce qu'il appelle « l'immagine mentale » que le tableau "photographie"³⁰. Le point de départ de l'analyse de Calvino est l'œuvre de Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, où le spectateur est regardé autant qu'il regarde, ce qui rend possible l'analogie avec la photographie d'un visage où le modèle donne l'impression de fixer le photographe qui est ainsi, bien qu'absent du cliché, au cœur du portrait. En reproduisant le célèbre tableau de Lotto³¹, Paolini crée un trouble qui est de deux natures. D'une part le passage de la peinture originelle à une photographie en noir et blanc produit un ébranlement des habitudes de contemplation de l'œuvre d'art car, ne serait-ce que par le titre proposé, le spectateur est obligé de comparer le modèle et sa copie, de se placer dans un rapport référentiel propre au pastiche. D'autre part, comme dans l'original de Lotto, la fascination née de ce regardé qui regarde a pour conséquence de détruire les limites habituelles entre sujet et objet, entre le dedans et le dehors – le "hors-champ" – du tableau.

Mais ce brouillage des instances classiques de la triangulation du portrait pictural – l'artiste, le modèle, le spectateur – se trouve amplifié par le statut d'une œuvre d'avant-garde dont le principe citationnel s'offre à l'enchevêtrement infini d'une modalité qui, comme dans un miroir, permet au regard de se nourrir de lui-même. Ce vertige d'une forme qu'aucune clôture claire ne vient borner puisque, par le regard en écho, le spectateur se trouve intégré dans l'œuvre, renvoie aux préoccupations de poétique du Calvino écrivain de ces années-là dont *Il castello dei destini incrociati* et surtout *Se una notte d'inverno un viaggiatore* constituent l'illustration la plus probante³². Ces deux textes témoignent parfaitement de ce "jeu avec les structures" dont parle Roland Barthes pour définir les œuvres expérimentales. Le célèbre *incipit* de *Se una notte* (« Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino... »³³), parce qu'il introduit dans le texte le lecteur et l'auteur devenus personnages, est conforme au projet de Paolini qui cite le nom de Lotto dans le titre et fait entrer le spectateur dans l'œuvre grâce à l'intensité du regard. A ce sujet, Calvino écrit : « E tutti questi osservatori, tutti questi Lotti, tutti questi autori si sentono fissati dalle pupille della fotografia, del quadro, del fantasma, del giovane »³⁴.

²⁸ *La squadratura* in Giulio Paolini, *Idem*, Torino, Einaudi, 1975, repris in I.C, *Saggi*, vol 2, *op. cit.*, pp. 1981-1990.

²⁹ *Ibidem*, p. 1985.

³⁰ « in che misura il quadro rappresenti, anzi "fotografi" l'immagine mentale preesistente [...] non potrà mai essere definito : il quadro nasce sulla tela, pennellata per pennellata, e il fantasma mentale da cui l'autore era partito è presto soverchiato, cancellato, dalla necessità che porta le forme a organizzarsi nei loro rapporti, nel farsi dell'opera », *ibidem*, p. 1986.

³¹ *Ritratto di giovane*, 1505 ou 1506, Galerie des Offices, Florence.

³² Respectivement 1973 et 1979 pour les premières publications chez Einaudi.

³³ I.C, *Romanzi e racconti*, vol 2, *op. cit.*, p. 613.

³⁴ *La squadratura*, in I.C, *Saggi*, vol 2, *op. cit.*, p. 1987.

Ici la confusion, voulue, est totale comme le montre le pluriel du nom propre de l'artiste qui se trouve comme décuplé par le principe sériel de l'œuvre de Paolini. La longue analyse de Calvino confirme le fait que s'il n'oublie pas qu'il est face à une photo³⁵, il ne s'intéresse aucunement à ce qui pourrait être une grammaire spécifique de la photographie comme par exemple le choix du noir et blanc qui permet de bien marquer que nous sommes en présence d'une œuvre originale et non d'une copie. C'est justement le refus de la couleur qui empêche *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* d'être une « tautologie », un simple « jeu de miroir »³⁶. Or Calvino n'aborde pas la question du noir et blanc d'un point de vue théorique. Il reste avant tout un critique qui met l'accent sur la dimension figurative d'une illustration qui se trouve être une photo mais aurait pu tout aussi bien être un tableau. D'ailleurs pas une fois dans l'article il ne qualifie Paolini de photographe, même quand ce dernier l'est de fait comme le montrent *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* ou d'autres créations de l'artiste comme *Apoteosi d'Omero* où il a disposé « tanti leggi con fotografie d'attori che interpretano personaggi famosi, tutti sullo stesso piano »³⁷. Le photographe n'existe pas de manière autonome et c'est au peintre que Calvino oppose l'écrivain : « Il pittore tende a ricondurre il molteplice all'uno (lo scrittore, forse, il contrario) »³⁸. C'est de la peinture, et non de la photographie, que Calvino propose une dernière définition à la fin de sa présentation de Giulio Paolini : « La pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile »³⁹.

Ce qui est troublant ici, c'est que cette formule est transposable à la conception de la photographie qu'a Antonino Paraggi, le protagoniste de *L'avventura di un fotografo*. Mais, comme nous le montrerons dans le passage de notre étude consacré à ce récit, c'est justement là que se situe la séparation irréductible entre la conception de Calvino et celle qu'il prête à son personnage. L'acte photographique entendu comme la possibilité de représenter le monde par synecdoque est voué à l'échec car il n'y a pas aux yeux de Calvino de solution intermédiaire possible entre la photographie totale, comprise ici comme la photographie du (de) Tout, à laquelle se livre Paraggi dans sa folie mécanique, et la « non-photographie »⁴⁰ que prône l'auteur de *La follia del mirino*.

D'autres images, donc, contribuent à cette interrogation sur la bonne représentation du monde qui est cœur de l'œuvre narrative de Calvino et structure sa réflexion de critique. On sait que son intérêt pour la question du regard ne s'est jamais démenti, que ce soit sur le plan philosophique, historique, anthropologique ou scientifique⁴¹. Les personnages de Calvino sont

³⁵ « La fotografia si è interposta tra la pittura e noi, e condiziona il nostro rapporto », *La squadratura, ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 1988.

³⁷ *Ibidem*, p. 1989. Il s'agit de 32 photos disposées sur autant de pupitres, comme dans un orchestre.

³⁸ *Ibidem*, p. 1988.

³⁹ *Ibidem*, p. 1990.

⁴⁰ Expression empruntée ici à Calvino lui-même dans le portrait psychologique qu'il propose de son personnage solitaire avant que ne se « déclenche » chez lui la pulsion photographique : « Frequentando gli amici e i colleghi, Antonino Paraggi, avvertiva un crescente isolamento » (justement parce que lui ne s'adonne pas à ce passe-temps), *L'avventura di un fotografo*, I.C, *Romanzi e racconti*, vol 2, *op. cit.*, p. 1096.

⁴¹ Nous ne pouvons que renvoyer à nouveau au livre de Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino, op. cit.*, en particulier à la partie *Storie del visibile*, pp. 5-62. Nous ne mentionnerons ici que le texte *Il segreto della luce*, publié dans « La Repubblica » le 17 juillet 1982 (repris sous le titre *La luce negli occhi* in I.C, *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, pp. 525-531) dans lequel Calvino fait le compte rendu d'un ouvrage du psychologue et spécialiste de biophysique Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, publié la même année par Boringhieri. Ce qui fascine surtout un écrivain alors aux prises avec la transposition littéraire de la perception visuelle (il est en train de rédiger les derniers récits de *Palomar*), c'est la présentation chronologique de l'ensemble des « théorie con cui si è cercato di capire come funzionano gli occhi, cos'è in realtà la vista, qual è la natura della luce » (*La luce degli occhi, op. cit.*, p. 526). En fait Pierantoni offre rétrospectivement à Calvino l'appareil historique et philosophique qui donne à ses textes de fiction une caution scientifique, certes non absolue (*Le cosmicomiche* demeurent plus comiques que cosmiques), mais éclairante pour un écrivain qui aime dérouler sa fantaisie à partir d'un noyau rationnel ou plausible. Commentant les étapes proposées par le savant,

portés à la contemplation du monde, tantôt concupiscente – Pin, l’enfant qui épie sa sœur couchant avec un Allemand dans *Il sentiero dei nidi di ragno*⁴² –, tantôt surplombante – Cosimo le protagoniste de *Il barone rampante*⁴³ –, tantôt méditative – Palomar, l’observateur attentif des vagues et des geckos⁴⁴. Mais que signifie précisément représenter le monde à une époque où, dans une société saturée d’images, il est moins question de “décrire”, c’est-à-dire de proposer un point de vue par lequel transite la perception du réel, que de “montrer”, c’est-à-dire de tendre à l’effacement d’un intermédiaire nécessairement subjectif ?

À partir du milieu des années Cinquante, lorsque s’estompe chez lui comme chez beaucoup de ses amis écrivains la croyance en la possibilité d’une littérature réaliste, Calvino ne va cesser, par différents biais et sous divers vocables, d’interroger cette pratique basique de l’activité du romancier qu’est la description : « Che il mondo sia rappresentabile, sono rimasti in pochi a crederlo »⁴⁵. Derrière cette troisième personne, le peintre Sebastiano Matta, entre autres. Mais où se situe Calvino ? Et quel monde à ses yeux mérite encore d’être représenté ? Quelques annotations éparses puisées dans l’ensemble de ses textes non fictionnels et évoquant la photographie peuvent nous apporter certains éléments de réponse.

Ainsi, dans son hommage à Roland Barthes écrit quelques jours après la mort accidentelle de l’essayiste français, trouve-t-on cette observation : « Barthes privilegia il fondamento “chimico” dell’operazione : l’essere traccia di raggi luminosi emananti da qualcosa che c’è, che è lì. (E questa è la fondamentale differenza tra la fotografia e il linguaggio, il quale può parlare di ciò che non c’è) »⁴⁶. Calvino, commentateur de Barthes, opère donc une distinction fondamentale entre la photographie, un art de la présentation de ce qui est ou a été et qui est en ce sens prisonnier du réel, et la littérature qui, en toute impunité et probablement même à la demande informulée du lecteur parce que le contrat implicite qui la définit le consent et l’exige, se nourrit d’invention et de fantômes. Dans un texte postérieur, Calvino revient avec d’autres mots sur cette différence de nature entre la photographie et le roman qui touche la question essentielle du (d)écrire : « Dunque è naturale che una descrizione scritta sia un’operazione che distende lo spazio nel tempo, a differenza d’un quadro o più ancora d’una fotografia che concentra il tempo in una frazione di secondo fino a farlo sparire come se lo spazio potesse esistere da solo e bastare a se stesso »⁴⁷.

On notera la hiérarchie proposée entre les trois pratiques mentionnées, hiérarchie fondée sur le rapport à l’espace-temps et la propension de chaque art à combiner l’un et l’autre en oscillant vers l’un des deux pôles de la perception du monde. Dans une approche que l’on pourrait qualifier de proustienne, Calvino indique que la littérature propose d’abord une expérience du temps, certes nourrie par l’espace, en l’occurrence ici le paysage, mais le phagocytant – le neutralisant dirait Barthes – pour l’adapter au processus déroulant de la lecture. La photographie, au contraire, est surtout l’expérience d’un espace représenté par la

Calvino s’attarde, et pour cause, sur cet objet fondamental dans son œuvre qu’est le miroir, à l’origine de la formule « pathos della distanza » (*Ibidem*, p. 529) empruntée à Nietzsche et qui sera reprise par de nombreux critiques de l’auteur ligure à la suite de Cesare Cases (*Calvino e il pathos della distanza in Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1989).

⁴² Einaudi, 1947.

⁴³ Einaudi, 1957

⁴⁴ Einaudi, 1983. Le récit *Lettura di un’onda* était paru dans « Il Corriere della sera » le 24 août 1975 et *La pancia del gecko* dans « La Repubblica » le 12 août 1982. Ces exemples sont naturellement pris au hasard. Ce sont les 27 récits qui fonctionnent sur le même principe d’une causalité qui commence par l’œil (contemplation), se poursuit pas la main (description) et se termine par le cerveau (méditation).

⁴⁵ Premiers mots d’un texte écrit à l’occasion d’une exposition du peintre Sebastiano Matta (*Matta. Un trittico ed altri dipinti*, Galleria L’Attico, Roma, 1962) repris in I.C, *Saggi*, vol 2, *op. cit.*, pp. 1965-1966 sous le titre *Per Sebastian Matta*.

⁴⁶ *In memoria di Roland Barthes* in I.C, *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, p. 485.

⁴⁷ Première publication posthume en 1986, repris in I.C, *Saggi*, vol 2, *op. cit.*, sous le titre *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, pp. 2693-2694.

borne rectangulaire du cadre⁴⁸. Le temps de la photographie est le présent, un présent absolu et à double détente : celle du moment où la photo a été prise, celle de la contemplation de l'objet. Le trouble photographique consiste précisément dans le télescopage de ces deux temps qu'aucun sentiment de la durée ne vient relier. La saisie de (dans) l'instant signifie moins la plongée dans le passé qu'une projection de celui-ci dans l'instant abasourdi de la vision de l'image⁴⁹. Quant à la peinture, elle tiendrait à la fois de l'espace et du temps, de la photographie et de la littérature puisque le tableau est contraint spatialement par la présence du cadre et soumis à la durée de sa réalisation. Aux yeux de Calvino, la peinture est le plus littéraire des arts figuratifs et elle mérite à ce titre toute son attention de critique.

Au vu des exemples donnés, on saisit certaines des raisons de la réticence calvinienne face à la pratique photographique et à la manière qu'elle a de tisser en apparence avec le réel une relation d'immédiateté et d'instantanéité au sens où l'on parle justement de "cliché instantané". D'autres textes qui ne sont pas consacrés à la photographie et où le mot n'apparaît même pas vont nous apporter de nouveaux éléments pour mieux saisir la circonspection de Calvino vis-à-vis de cette technique devenue art. Partons pour cela d'une nouvelle citation tirée cette fois de la leçon *Rapidità* des *Lezioni americane* : « io non sono un cultore della divagazione ; potrei dire che preferisco affidarmi alla linea retta, nella speranza che continui all'infinito e mi renda irraggiungibile »⁵⁰.

Prenons acte de cet aveu qui semble confirmer la plupart de récits qu'on pourrait qualifier de non digressifs car entièrement tendus vers l'exploitation systématique et exhaustive, donc "directe", d'un postulat réaliste – la vente d'un terrain à un promoteur véreux ou la participation à une journée électorale – ou fantastique – les heurs et malheurs d'une armure vide⁵¹. Pourtant les mythes, aimés et étudiés par Calvino, nous apprennent que la ligne droite, ou la vision directe qui en est sa traduction sensorielle, peut être dangereuse. Que l'on songe à Narcisse, mort noyé pour s'être trop regardé, à Eurydice condamnée par les dieux à demeurer en enfer parce qu'Orphée, désobéissant à l'injonction divine, s'était retourné pour la contempler à son retour sur terre. Souvenons-nous de Diane qui fit dévorer par ses propres chiens l'infortuné Actéon qui l'avait surprise alors qu'elle prenait son bain. Mais le plus célèbre de ces mythes qui mettent en scène le péril du regard direct est celui sur lequel Calvino est le plus disert : Persée et la Méduse. Dans la leçon *Leggerezza* des *Lezioni americane*, il rappelle que le salut du héros vient de ce qu'il a l'idée de regarder son ennemie de façon détournée : « non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo [...] spinge il suo sguardo su ciò che può rivelargli solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio »⁵².

Ne pourrait-on voir dans cette dernière référence une définition de la photographie ? En d'autres termes, prendre une photo n'est-ce-pas, à l'instar de Persée avec la Méduse, insérer entre le sujet et ce qu'il regarde un intermédiaire – le bouclier, le miroir, l'appareil photographique – qui reflète fidèlement mais indirectement ce qui est observé ? L'objet qui reproduit l'image de façon grossière (l'écu) ou perfectionnée (la machine de prise de vues) contrarie bien la vision directe que Calvino dit préférer. Sa position est donc profondément cohérente et va à l'encontre de la conception dominante de la photographie qui associe justement cet art à la transparence absolue, comme si photographe n'était qu'une forme

⁴⁸ Sur une approche théorique de la notion de cadre, voir l'ouvrage *Mise en cadre dans la littérature et dans les arts*, sous la direction d'Andrée Mansau, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999.

⁴⁹ Ce que Barthes dans *La chambre claire* nomme le *punctum*. Et, pour relier Barthes et Calvino, nous pourrions dire qu'il s'agit en effet bien d'un point dans lequel le temps se trouve concentré, c'est-à-dire annihilé.

⁵⁰ I.C, *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, p. 669.

⁵¹ On aura reconnu, dans l'ordre, le point de départ des récits *La speculazione edilizia* (Einaudi, 1963, pour la version définitive), *La giornata d'uno scrutatore* (même éditeur, même année) et *Il cavaliere inesistente* (Einaudi, 1959).

⁵² I.C, *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, p. 632.

mécanisée du regard. La photographie procède bien d'une vision indirecte du monde, et le décalage qu'elle instaure avec le réel, pour être subtil (au point que certains ne l'aperçoivent pas ou le nient) n'en est pas moins effectif. C'est paradoxalement la raison pour laquelle Calvino lui préfère la littérature car dans le roman, et plus encore dans la poésie, la distance avec le réel est si grande, sa propension à s'afficher si indiscutable, que le leurre mimétique s'estompe et que la vision directe redevient possible par le biais stylistique de la description. Cette dernière constitue la traduction narrative de la confrontation avec la réalité et c'est pour cela que Calvino y voit le socle de la littérature⁵³.

D'autres passages des *Lezioni americane* peuvent faire penser à la photographie, comme la définition de l'exactitude, une des vertus du bon écrivain selon Calvino : « evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili »⁵⁴. La netteté et la capacité à mettre en route ce que Vittorini appelait « la roue de la mémoire » sont en effet deux caractéristiques constitutives du cliché photographique. L'image, visuelle puis mentale est, on l'a vu, à l'origine du passage à l'écriture de Calvino, selon le procédé inversé de la lecture : « Possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi : quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva [la lecture] e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale [l'écriture] »⁵⁵. Quelques lignes plus loin, Calvino propose une définition de l'imagination qui, dans le cadre de notre réflexion sur la photographie, apparaît comme une sentence de condamnation définitive : « repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere »⁵⁶. Le jeu avec les modes et les temps ne change rien à l'affaire. On lit dans cette formule, en creux, une autre définition, celle de la photographie qui, nous l'avons démontré, ne se décline qu'à un seul temps, le présent, et dans une forme nécessairement affirmative. La photographie est la trace de ce face à quoi on ne peut que s'exprimer : « cela est puisque je le vois ». A contrario, la conclusion logique d'un tel raisonnement est donc que la photographie n'est ni la cause ni la conséquence de l'imagination.

Plus grave encore, toujours dans une lecture calvinienne d'un adversaire qu'il ne nomme pas directement, cette vertu nécessaire à l'art qu'est l'imagination est paradoxalement mise en danger par l'image : « oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta [que Calvino privilégie, on l'a vu] da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione »⁵⁷. L'excès d'images tue l'imagination de la même manière que l'excès de photographies, en provoquant une accoutumance, amenuise la possibilité de ce que nous pourrions nommer ici, pour donner un équivalent possible au *punctum* barthien, le ravissement iconologique, ou « icastique » comme l'appelle Calvino. L'homme contemporain risque donc de « perdere una facoltà umana fondamentale : il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi [...] di *pensare* per immagini »⁵⁸. N'est-ce pas à nouveau la photographie qui est « visée » ici dans la mesure où elle facilite cette multiplication d'images auxquelles on ne peut accéder que les yeux bien ouverts ? Antonino Paraggi, le « non photographe » devenu photographe par hasard puis par amour, illustre cette invasion

⁵³ Outre ses propres textes qui sont des exercices de description (*Palomar* en est l'archétype), il n'est pas anodin que Calvino lecteur et critique ait privilégié les grands écrivains de la description, au premier rang desquels Francis Ponge (voir en particulier le texte *Felice tra le cose*, publié dans « Il Corriere della sera » le 29 juillet 1979, repris in I.C, *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, pp. 1401-1407).

⁵⁴ *Esattezza* in I.C, *Saggi* vol 1, *op. cit.*, p. 677.

⁵⁵ *Visibilità* in I.C, *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, p. 699.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 706.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 707.

⁵⁸ *Ibidem*. L'italique est de l'auteur.

d'images qui réduit la possibilité d'imaginer et éventuellement de s'émerveiller, si l'on en croit la leçon de Marcovaldo⁵⁹.

La question qui se posait dans *La follia del mirino* et qui se pose à nouveau dans la parabole de *L'avventura di un fotografo* est celle de la sélection entre ce qui est destiné à s'effacer de la mémoire, et donc du monde, et ce qui doit être conservé pour dresser un tableau représentatif du réel. C'est en fait, au-delà du cas particulier de la photographie qui nous occupe ici, l'interrogation centrale de toute l'œuvre de Calvino. Ses applications sont innombrables, depuis le goût pour les énumérations et les collections⁶⁰ qui témoigne d'une volonté systématique d'ordonner le monde en fonction de critères de sélection aussi divers qu'imaginatifs, jusqu'à la fascination, plus anthropologique qu'écologique, pour une activité, le ramassage des ordures, qui est précisément définie par sa mission de sélection et de tri⁶¹.

Dans plusieurs textes Calvino élargit cette problématique du choix à celle du commencement (par quoi commencer ?), comme dans *Cominciare e finire* : « Cominciare una conferenza [...] è un momento cruciale, come cominciare a scrivere un romanzo. E questo è il momento della scelta »⁶². Le Paraggi de *L'avventura di un fotografo* est naturellement confronté à cette question du choix et tout le récit peut être lu comme le portrait d'un homme qui refuse de décider, tant sur le plan de la vie privée (comme l'a justement remarqué Riccardo Donati⁶³, Paraggi rejoint la cohorte des nombreux personnages masculins de Calvino qui, par peur de la réalité et/ou par égoïsme, refusent l'engagement – le choix – de la paternité), que sur celui de son activité de photographe. Au début du récit, il ne photographie pas et, à la manière du Calvino de *La follia del mirino*, il s'en explique très bien : « una volta che avete cominciato – predicava, – non c'è nessuna ragione che vi fermiate »⁶⁴. Il infirmera ce précepte par la suite lorsque Bice lui demande de la prendre en photo avec son amie, mais il accepte plus par courtoisie que par conviction. À la fin du récit, il est devenu un maniaque du déclic, photographiant tout et de plus en plus, dans une accélération vertigineuse et inquiétante conditionnée par une passion amoureuse incontrôlée : il prend en photo Bice, puis les objets lui appartenant et les lieux qu'elle fréquente et, lorsqu'elle l'a quitté, les photographies de ces photographies pour atteindre « la vera fotografia totale »⁶⁵. Cette frénésie d'une capture exponentielle de l'image de la jeune femme qu'il aime doit d'abord être lue comme l'expression d'une possession par procuration, frustrante car nécessairement insatisfaisante⁶⁶. Mais une autre lecture, orientée par l'interrogation qui est à l'origine de notre

⁵⁹ À la différence de Paraggi, et parce qu'il est un homme de la campagne qui ne parvient pas à adopter les règles de la vie urbaine, ce qui d'ailleurs le sauve aux yeux de Calvino, Marcovaldo reste fidèle aux images mentales, celles que lui procure son talent onirique, qu'il ne délaisse pas pour les images visuelles comme les affiches publicitaires qui ne suscitent chez lui aucune frénésie de consommation.

⁶⁰ On pense naturellement au livre *Collezione di sabbia* (Milano, Garzanti, 1984) recueils d'articles écrits à Paris et publiés dans « La Repubblica » où, dans une démarche barthienne, Calvino rend compte de collections muséales d'objets inattendus. Quant aux énumérations entendues ici comme des accumulations de substantifs, elles sont nombreuses, surtout dans la trilogie *I nostri antenati*. Pensons, pour donner un seul exemple représentatif, à la scène du repas d'Agilulfo et des autres paladins au chapitre VII de *Il cavaliere inesistente* (I.C., *Romanzi e racconti*, vol 2, *op. cit.*, pp. 1010-1013).

⁶¹ *La poubella agrée*, « Paragone », février 1977, repris in I.C., *Romanzi e racconti*, vol 3, *op. cit.*, pp. 59-79.

⁶² Texte écrit pour la première des conférences américaines de 1985, I.C., *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, p. 734. Sur la question de l'*incipit* dans les œuvres de Calvino, voir Vincent d'Orlando, *Italo Calvino et le pathos des commencements*, in *Italo Calvino narratore*, Paris, « Quaderni dell'Hotel de Galliffet », 2005.

⁶³ *La meccanica del mancato possesso*. Italo Calvino, Stefano D'Arrigo e la macchina celibe, in Aa.Vv (a cura di Anna Dolfi) *Letteratura & fotografia*, vol 2, Roma, Bulzoni, 2005.

⁶⁴ *L'avventura di un fotografo*, *Romanzi e racconti*, vol 2, *op. cit.*, p. 1099. Cette citation justifie le lien avec la question du commencement et de la fin.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 1109.

⁶⁶ L'analyse du récit que propose Marco Papa (*La realtà, la fotografia, la scrittura. Postille in margine a « L'avventura di un fotografo » di Italo Calvino*, « La Rassegna della letteratura italiana », n°1-2, gennaio-agosto 1980, pp. 257-268) confirme cette première approche. L'article, qui explore d'autres voies d'interprétation,

étude, met l'accent sur le problème de la sélection. Si Antonino finit par tout photographier, c'est que cette visée totalisante permet de faire l'économie du choix, c'est-à-dire de la sélection et de son pendant, l'élimination, à savoir, sur le plan symbolique, la mort.

Si la photo renvoie naturellement à la mort parce qu'elle expose un temps irrémédiablement révolu, la seule façon pour la détacher de ce cruel rappel, c'est de remettre en route le temps figé de l'image en lui redonnant un statut de contemporanéité, ce que permet le déclenchement de la nouvelle photo, et ainsi de suite, dans une noria théoriquement séduisante mais pratiquement irréalisable. Le choix à opérer dans l'infini répertoire du photographiable est le seul moyen pour empêcher la mécanique de s'emballer. Ce choix est douloureux mais il est nécessaire, pour le photographe comme pour l'écrivain ou le conférencier pour lesquels doit s'opérer ce que Calvino appelle « il distacco dalla molteplicità dei possibili, in modo da isolare e rendere raccontabile la singola storia che ha deciso [le narrateur] di raccontare questa sera »⁶⁷. Sans ce détachement, point de passage entre « monde écrit » et « monde non écrit ». La photographie aussi est le résultat d'un choix, ce que n'a pas compris Paraggi, d'où l'aporie de son rapport à cette pratique.

Sans doute la contiguïté entre “monde photographié” et “monde non photographié” est-elle d'une nature différente. L'impression est moins celle d'une possible porosité entre le réel et sa transcription littéraire, rendue possible par la description, que d'un décalage qui s'apparente à l'écart que produit la copie par rapport à l'original dont elle est à la duplication, c'est-à-dire une sorte de double au statut problématique puisqu'il tient à la fois de la similitude troublante et de la différence irréductible. Cette ambiguïté intrinsèque qui épargne le récit littéraire est probablement l'élément le plus dérangentant pour Calvino. Reste qu'en homme de son temps, il prend acte de la puissance de persuasion et de conviction, parfois de manipulation, qui caractérise la photographie. Il ne dédaigne pas, à l'occasion, l'évoquer dans ses textes, critiques ou narratifs, sans distinction de genres mais avec une prédilection pour ce qu'on pourrait appeler, à la suite d'Adolfo Mignemi, « la photographie comme document historique »⁶⁸, à condition que l'on prenne le mot “historique” dans un sens étendu à une actualité en apparence anecdotique mais qui peut être riche d'enseignement sur l'état de la société contemporaine. Calvino fait par exemple allusion aux “paparazzi” chargés de suivre au Portugal, en février 1955, le mariage de Maria Pia de Savoie, la fille aînée du dernier roi d'Italie, avec un prince yougoslave. Si, comme il le note, « la vita di questi figlioli [les héritiers de la famille royale d'Italie], da quel giorno [...] è sempre dominata dai fotografi »⁶⁹, le propos principal de Calvino est, par l'emploi ironique du pastiche du conte, de revendiquer sa fibre de républicain convaincu : « E forse, spero, [les mariés] ringraziavano quel giorno, quel 2 giugno nei secoli lodato, che li aveva liberati dal destino sanguinoso dei padri, mandati tranquilli in pullover per l'Europa »⁷⁰.

L'histoire par le biais du fait divers illustré est également à l'origine d'un des nombreux textes que Calvino a consacrés à des expositions parisiennes visitées lors de son long séjour parisien à la fin de sa vie. L'une d'elle propose des portraits d'assassins célèbres, souvent des cartes postales, qui égrènent une histoire marginale mais précieuse parce ce qu'elle dresse le tableau d'une culture populaire fascinante⁷¹. La photographie devient alors pour notre écrivain

comme la nature de typique (non) héros calvinien de Paraggi ou une proposition de correspondances entre ce texte et d'autres écrits de Calvino, est à ce jour le plus complet qui ait été consacré aux aventures d'Antonino.

⁶⁷ *Cominciare e finire*, in I.C, *Saggi 1*, op. cit., p. 735.

⁶⁸ Sous-titre de l'essai *Lo sguardo e l'immagine* (op. cit.) dans lequel est évoqué et illustré l'usage non esthétique de la photo et en particulier les clichés journalistiques et historiques (photos de guerre).

⁶⁹ *Fauste nozze*, « Il contemporaneo », 19 febbraio 1955, repris in I.C, *Saggi*, vol 2, op. cit., p. 2202.

⁷⁰ *Ibidem*. Mais c'est surtout dans la phrase d'ouverture que l'on perçoit cette dimension parodique : « Una repubblica aveva la figlia del re che si sposava ».

⁷¹ *Visita alle locande insanguinate*, « La Repubblica », 28 janvier 1983, repris in *Collezione di sabbia* sous le titre *Le meraviglie della cronaca nera*, I.C, *Saggi*, vol 1, op. cit., pp. 455-460.

devenu sémiologue le témoignage d'une réception de l'image qui dit bien plus sur le spectateur que sur le personnage transformé en héros historique par la photo elle-même et surtout par sa présence dans un musée. Et c'est bien le Calvino historien qui nous rappelle en passant la permanence de cette admiration malsaine pour le bandit que la presse populaire a su exploiter.

La photographie comme support idéal de la culture populaire est évoquée dans d'autres textes de *Collezione di sabbia*⁷². L'approche, facilitée par la description des images, est alors archéologique, ethnologique ou anthropologique. Elle peut devenir psychologisante quand Calvino passe de la description de photos à celle de photographes, sans toujours éviter le stéréotype, ou le recherchant peut-être pour le mettre au service d'une intention comique qui atteint son but, comme dans ce portrait de touristes japonais, armés comme il se doit de leur appendice cyclopéen, qui marchent « a ritroso o rannicchiandosi [et] cercano di far entrare il colosso [un arbre mexicain vieux de plus de deux cents ans] nei loro obiettivi [et] scattano i loro vani fotogrammi »⁷³. Ce qui rend vaines ces photos aux yeux de Calvino-Palomar⁷⁴, c'est bien le fait qu'elles soient systématiques et qu'elles se contentent de reproduire un fragment de la réalité choisi moins par la curiosité ou l'intérêt des voyageurs que parce qu'il est désigné par la doxa touristique comme devant être absolument photographié. Ces visiteurs pressés et au déclic facile sont tout le contraire de Palomar pour qui le réel est source de réflexion et non un réservoir d'images à conserver.

Mais c'est à nouveau en historien, dans une acception plus traditionnelle de ce terme même si la dimension autobiographique du texte est affichée, que Calvino propose dans *I ritratti del Duce*⁷⁵ la lecture détaillée de photographies historiques. Son objectif est de raconter le fascisme à travers le commentaire de quelques photos de Mussolini pour démontrer la portée propagandiste d'un médium dont le Duce a été l'un des premiers à comprendre l'intérêt idéologique et l'efficacité pour propager le culte de la personnalité. Calvino s'appuie sur les portraits officiels du chef et sur quelques clichés plus intimes pour montrer que rien ne les distingue vraiment puisque la volonté de mise en scène est omniprésente. Elle contribue, par le choix systématique de la pose plutôt que de photos instantanées, à faire de Mussolini un personnage aux multiples facettes – tantôt chef de guerre, tantôt père de famille attendri, tantôt sportif accompli ou humble travailleur n'hésitant pas à poser une brique ou à faucher des blés –, bref un personnage "total" au service d'une idéologie totalitaire. La litanie des images qui envahissaient le décor quotidien des Italiens constitue une sorte de récit illustré des grandes étapes du "ventennio" vu à travers l'homme qui l'incarne et c'est à ce titre qu'on peut parler de documents historiques⁷⁶. C'est bien par l'iconographie que, pour la première fois en Europe, se construit le mythe du condottiere et de l'homme providentiel⁷⁷.

⁷² Les reproductions de graffitis marocains dans *Il viandante nella mappa* (*ibidem*, pp. 426-433), de photos d'erreurs de la nature dignes des anciens cabinets de curiosité dans *Il museo dei mostri di cera* (*ibidem*, pp. 434-440) ou encore d'images de costumes régionaux (*Il patrimonio dei draghi*, *ibidem*, pp. 441-446) ou d'objets mis au jour lors de fouilles romaines (*Il maiale e l'archeologo*, *ibidem*, pp. 490-497).

⁷³ *La forma dell'albero*, *ibidem*, p. 600 et 602. On pense, sur ce sujet du tourisme moqué, aux textes de Pierre Daninos réunis dans *Sonia* (Paris, Plon, 1952).

⁷⁴ Le récit appartient au cycle *Il signor Palomar in Messico* mais n'a pas été gardé dans l'édition en volume de ces textes d'abord publiés dans « Il Corriere della sera ».

⁷⁵ Texte paru dans « La Repubblica » en juillet 1983 sous le titre *Cominciò con un cilindro*, repris in I.C., *Saggi*, vol 2, *op. cit.*, pp. 2878-2891.

⁷⁶ Le chevelu glabre de la jeunesse, le chauve qui accède au pouvoir, le Mussolini en civil du début des années Vingt, le chef en uniforme des années Trente, le solitaire, le supplétif du pape, du roi, du Führer, l'homme au visage rond, celui des poses martiales et théâtrales (« la mimica », « le smorfie », « l'automatismo dei gesti », « la mascella in avanti »), le violent, le penseur, le vieillard avant l'heure à cause de la maladie, bref autant de moments d'un itinéraire savamment orchestré et illustré avec lequel se confond la nation elle-même.

⁷⁷ Difficile de ne pas penser à d'autres chefs politiques plus actuels. Voir à ce sujet le récent ouvrage de Marco Belpoliti, *Il corpo del capo* (Parma, Guanda, 2009) consacré au rapport à la photographie de Silvio Berlusconi.

Au terme de ce (trop) lacunaire parcours dans quelques textes de Calvino qui évoquent la photographie, il apparaît que la défiance de notre auteur l'emporte sur la curiosité même si cette dernière n'est pas absente et peut même dans certains cas être à l'origine d'une révélation esthétique et existentielle, comme dans le très célèbre épisode du septième chapitre de *La giornata d'uno scrutatore* où Amerigo Ormea examine les photos figurant sur les cartes d'identité des religieuses venues voter au Cottolengo. Le scrutateur, dans la double acception de ce terme, passe de l'observation scientifique des photos qui s'appuie sur l'emploi récurrent d'images mathématiques et géométriques⁷⁸, à un discours de critique d'art attentif au rendu du noir et blanc et au jeu des proportions⁷⁹ pour terminer sa réflexion sur une note plus philosophique. Comparant les visages de ces bonnes sœurs aux habituels portraits des cartes d'identité, Ormea prend conscience d'une différence essentielle qui touche à l'expression de sérénité qui émane des religieuses et qui s'oppose aux « occhi sbarrati, [ai] lineamenti gonfi, [al] sorriso che non lega » des photomaton courants, quand la machine n'est rien d'autre qu'un « occhio di vetro che ti trasforma in oggetto »⁸⁰. Pour une fois, et ce passage pourrait bien constituer un hapax dans le corpus calvinien, la photo ouvre sur une profondeur et un implicite qui tient de la possibilité d'une transcendance. Cette dernière est naturellement facilitée par l'engagement religieux des sujets représentés mais elle trouble le communiste rationaliste qu'est Ormea au point de faire vaciller un instant sa vision manichéenne du monde. Ce passage, indépendamment de l'itinéraire du protagoniste, peut être lu comme une définition du mystère de la photogénie, considérée comme la transposition mystérieuse d'une sérénité intérieure sur la surface plane et habituellement opaque de l'image.

D'une certaine manière, l'extrait de *La giornata d'uno scrutatore* montre que le rapport qu'instaure un cliché avec le temps, dont on a vu qu'il constitue le point nodal de toute réflexion sur la photographie, peut abandonner l'axe horizontal de la perception du temps (de quelle nature est le lien que la photo instaure avec le passé ?) pour dévoiler une relation verticale qui unit l'objet unidimensionnel en papier à une pensée beaucoup plus complexe qui a le récit comme forme privilégiée. La photo est alors moins le point de départ d'un souvenir plus ou moins banal, plus ou moins émouvant, que l'épiphanie d'une présence que l'opération chimique permet de « révéler » mais qui demeure irrémédiablement inatteignable.

Si Italo Calvino n'a pas davantage exploité dans son œuvre cette possibilité de transmutation du réel qu'offre la photographie, alors qu'un sondage aléatoire dans ses textes de fiction confirmerait son intérêt pour les objets de vision⁸¹, c'est bien que cet appareil possède un statut particulier qui ne satisfait pas la forme de connaissance que privilégie Calvino et que nous avons tenté de cerner dans cet article. La photographie, par son extraordinaire puissance mimétique, donne l'impression de pouvoir se substituer à la subjectivité de l'artiste et risque de perturber les canons esthétiques, la hiérarchie du beau, à laquelle Calvino reste très attaché. Non pas qu'il soit imperméable à certaines recherches de l'art contemporain, on l'a vu, mais parce sa culture classique le pousse à défendre le principe d'une nécessaire distance entre le réel et sa représentation. Dans le cas de la littérature, cette distance, ce petit pas de côté, est rendue possible par la présence d'un point de vue, c'est-à-dire un regard qui sélectionne et organise les éléments du monde. La photographie, elle, facilite la confusion entre la réalité et son image.

⁷⁸ « ugualmente ripartite », « ogiva del viso », « trapezio del pettorale », « triangolo nero del velo », *La giornata d'uno scrutatore*, in I.C., *Romanzi e racconti*, vol 2, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁹ « spazi bianchi e neri », « bianche bende », « triangolo nero », « illustre motivo figurativo », « quadri di chiesa », « armonia », *ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Longues-vues, télescopes, microscopes, lunettes, rétroviseurs, kaléidoscopes sont des objets récurrents dans ses récits, toutes périodes et tous genres confondus, comme nous l'évoquons dans une étude à paraître prochainement.

Pour terminer notre réflexion avec le texte qui a ouvert notre étude, citons une dernière fois Calvino : « il passo tra la realtà che viene fotografata in quanto ci appare bella e la realtà che ci appare bella in quanto è stata fotografata è brevissimo »⁸². Comment ne pas lire dans cette belle formule chiasmique une ultime confirmation de sa défiance envers une pratique qui, à ses yeux, vide l'art de son sens car elle lui dénie sa fonction première, celle qui consiste à transfigurer le réel pour que se dévoile une beauté insoupçonnée ?

Résumé

Italo Calvino est un écrivain iconophile. Qu'il s'agisse des bandes dessinées et des films de sa jeunesse ou de ce qu'il appelle les « représentations mentales » qui sont à l'origine de ses récits les plus célèbres, les images constituent le référent constant de son travail de romancier et de sa réflexion critique. Pourtant, étrangement, la photographie est l'objet de peu de textes narratifs ou d'essais. Notre étude, en s'appuyant en particulier sur l'analyse de *Collezione di sabbia* et des *Lezioni americane*, entend illustrer cette relative absence et proposer quelques raisons susceptibles d'expliquer une « tentation du refus » qui tient en particulier au rapport de notre auteur à la modernité, au temps et aux arts privilégiés que sont pour lui la littérature et la peinture.

⁸² *La follia del mirino, op. cit.*, p. 2218.