

## *Il cervello comincia dall'occhio. Le roman italien au seuil de l'époque de la première visibilité totale*

Lucia Quaquarelli

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/97>

DOI : 10.4000/cei.97

ISSN : 2260-779X

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2010

Pagination : 19-33

ISBN : 978-2-84310-168-7

ISSN : 1770-9571

### Référence électronique

Lucia Quaquarelli, « *Il cervello comincia dall'occhio. Le roman italien au seuil de l'époque de la première visibilité totale* », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 28 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/97> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.97>

---

*IL CERVELLO COMINCIA DALL'OCCHIO.*  
LE ROMAN ITALIEN AU SEUIL DE L'ÉPOQUE  
DE LA PREMIÈRE VISIBILITÉ TOTALE

*Lucia Quaquarelli*  
Université Paris 10

« Vous qui entrez dans l'enfer des images  
perdez toute espérance. »

Abel GANCE

On raconte qu'un empereur chinois demanda un jour à son peintre de cour d'effacer la cascade peinte à fresque sur le mur du palais, car le bruit de l'eau l'empêchait de dormir<sup>1</sup>. Il s'agit d'une anecdote, certes, mais qui revêt pourtant une portée historique, symbolique et épistémologique d'une grande importance.

L'homme a eu à faire à l'image bien avant la parole écrite. L'image, qui a fait son apparition sur les murs des cavernes avant tout autre signe, est en effet le premier code dont l'homme a disposé pour se figurer et « nommer » l'autre, pour le faire exister et pour se l'approprier. L'image constitue l'enfance du signe. Et l'on pourrait dire, avec Régis Debray, que dans le premier âge de l'image, celui des idoles, non seulement on rend visible l'absent en l'évoquant, et en le représentant, mais on en comble le vide par substitution. La force de l'image ne réside pas dans sa vision, mais dans sa présence. L'image agit dans la réalité et fait agir (songeons à la magie primitive, ou à la fonction des fétiches et des idoles), au point d'exiger que l'on efface une cascade pour trouver le sommeil.

1. L'anecdote est citée par Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1996, p. 15.

Certes, la situation est aujourd'hui très différente. Toutefois, le passage au troisième âge de l'image, l'entrée dans celle que toujours Régis Debray appelle la « vidéosphère » (ère de la visibilité totale qui s'ouvre avec l'affirmation des arts analogiques) conserve du premier âge la force d'« impression » de l'image sur la réalité et sa portée épistémologique : l'image est devenue le paradigme de la connaissance. Elle s'est même substituée à la connaissance. Voir équivaut à savoir.

Or, ce qui me semble intéressant ici, et qui constitue la question centrale autour de laquelle se développe mon intervention, est d'essayer de vérifier ce qui s'est passé dans le roman, et en particulier dans le roman italien, au moment de l'affirmation des arts analogiques (et des arts numériques un peu plus tard). Un moment de césure, de fracture forte, après lequel rien n'est plus comme avant, un moment qui nous invite encore une fois à repenser la périodisation de notre histoire culturelle et à reconsidérer avec intérêt la proposition formulée il y a quelques années par Remo Ceserani, celle d'avancer aux années cinquante/soixante du xx<sup>e</sup> siècle la date marquant la fin de la modernité, en vertu du fait que « *il mutamento degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento abbia sostanzialmente le stesse caratteristiche di quello tra Settecento e Ottocento, che sia anch'esso da considerarsi un cambiamento forte, di tipo epocale*<sup>2</sup> ».

Si l'on se réfère à « l'histoire de l'œil » proposée par Debray, en effet, le passage au troisième âge de l'image, le nôtre, ne coïncide pas avec la naissance de la photographie, du cinéma ou de la télévision en particulier. L'entrée dans le nouveau monde ne s'opère pas le 18 août 1839 avec le premier daguerréotype, ni en 1895 avec la première projection des frères Lumière, ni en 1928 avec le premier film sonore, et non plus en 1937 avec le Technicolor. Il s'agit d'une entrée lente, d'une longue phase de transformations profondes qui s'accomplit seulement dans le courant de ces mêmes années soixante dont parle Remo Ceserani, avec l'affirmation et la diffusion des arts analogiques en général et la massification de la télévision.

Une révolution dans l'histoire des arts qui court sur plus d'un siècle et qui permet à la technologie du visible, destinée à une minorité, de devenir industrie visuelle, et à la vision de devenir paradigme de la connaissance.

Toutefois, les écrivains n'ont pas commencé à réfléchir sur l'image analogique (sur son statut, ses effets, ses menaces) seulement après la deuxième moitié du siècle dernier. L'histoire des rapports entre image analogique et

2. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 1997, p. 23.

parole (fictive) commence bien avant<sup>3</sup>. Elle précède et accompagne l'apparition du premier daguerréotype, fondant une complicité et reconnaissant une affinité entre photographie et poésie qui aujourd'hui surprennent. À l'instar d'une plaque photographique, le poète romantique se veut écran exposé à la lumière du monde. Et le monde devient artiste, révélant à travers les images (photographiques autant que poétiques) le sens latent qui le traverse. La photographie et la poésie semblent en somme se servir de procédés d'enregistrement de la réalité profondément semblables et avoir un but commun : s'emparer du monde par « impression », l'habiter et en être habités.

La fin de la complicité (et le début de la concurrence) entre art de la parole et art de l'image analogique semble coïncider avec le perfectionnement technique de cette dernière : la conquête de l'automatisme, la réduction des temps de production, la « démocratisation » de l'appareil d'enregistrement (avec l'apparition et la diffusion des Kodak à la fin du siècle) deviennent autant de menaces pour les Lettres.

En 1939, cent ans après le premier daguerréotype, Paul Valéry parle d'une « éviction progressive de la parole par l'image », qui impose « une révision de toutes les valeurs de la connaissance visuelle » et introduit dans les Lettres « une nouvelle inquiétude, une sorte de réactif nouveau<sup>4</sup> ».

L'inquiétude dont parle Paul Valéry, et qui à son sens questionne profondément la capacité de représentation des Lettres, tient à une idée précise (et historiquement fixée) du statut de l'image photographique, à savoir son caractère d'« analogon objectif<sup>5</sup> » (d'« analogon parfait » dirait Roland Barthes<sup>6</sup>) du réel. Un statut qui semble lui être garanti par le « déterminisme rigoureux<sup>7</sup> » des lois mécanico-physiques qui sont à l'origine de sa production.

L'objectivité essentielle qui fonde l'originalité de la photographie et qui a le pouvoir de bouleverser et déranger les autres champs de la représentation réside en somme dans sa (présumée) possibilité d'enregistrement automatique, donc objectif, de la réalité. La « révolution » est donc entièrement contenue dans la nature mécanique de l'instrument qui *produit* l'image (et qui ne la *crée* pas) : l'appareil photographique.

3. Pour une réflexion approfondie, voir Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Chambon, 2002.

4. Paul Valéry, « Discours », dans *Bulletin de la Société Française de Photographie*, n° 3, mars 1939, p. 77-78.

5. Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Bruxelles, Nathan, 1990, p. 65.

6. Roland Barthes, « Le message photographique », dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 11.

7. Voir André Bazin, « L'ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958.

L'appareil photographique permet en effet pour la première fois d'immobiliser le temps (l'*instantané*) et dans un même instant de *capturer* (et re-produire) un fragment de réalité. Il semble se porter garant d'un « transfert » de réalité de la chose à sa reproduction qui assure à l'image photographique sa nature de signe indiciel, d'empreinte.

Dans le même sens, Baudelaire parle de la photographie comme d'un procédé « sans âme et sans esprit », d'un processus capable de s'affranchir du poids du diaphragme perturbant du *je-percevant*. André Bazin lui fait écho en écrivant que si tout art est fondé sur la présence de l'homme, c'est seulement dans la photographie que l'on jouit de son absence.

L'image photographique semble en somme avoir couronné le rêve d'une vision non-médiate et permanente du monde, le rêve d'une image « vraie » de la réalité. Le rêve (l'utopie) du réalisme dans l'art. Ce que l'appareil photo reproduit de manière mécanique a effectivement *été là* à un moment donné, et cet *étant-là* de l'objet reproduit confère à l'image la même crédibilité et la même autorité que la réalité.

L'inquiétude des Lettres dont parle Valéry et la dépersonnalisation, l'objectivité, de l'image analogique à laquelle se réfère Baudelaire constituent des idées tenaces et difficiles à dissiper. Idées qui traversent plus d'un demi-siècle, qui touchent tous les arts et prennent presque toujours, en littérature, la forme d'une discussion complexe sur la nature (valeur, portée, légitimité) des descriptions et sur le statut des lieux et des objets romanesques. Autrement dit, sur tout ce qui, dans l'écriture littéraire, mime la réalité visible du monde et, d'une certaine manière, fonde la mimesis littéraire. En défendant son efficacité au nom d'un nouvel impératif de visibilité de l'écriture, d'une nouvelle esthétique de la vue, ou bien en dévoilant, par la force de cette même esthétique, sa nature illusionniste et donc son illégitimité. Accompagnant l'affirmation du réalisme et, en même temps, affirmant une fois pour toute que l'art diffère du vrai. Faisant, dans les deux cas, du dispositif photographique un modèle définitif de référence.

Si Paul Valéry observe en effet, à l'époque de l'affirmation du medium photographique, une « invasion du genre descriptif » dans les Lettres, André Breton, en 1924, dans son premier *Manifeste du surréalisme*, écrit : « Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci<sup>8</sup>. » Et quatre ans plus tard, il décide de substituer certaines descriptions du roman *Nadja* par des photographies.

8. André Breton, *Manifestes du surréalisme* [1924 et 1930], Paris, Gallimard, 1963, p. 15.

Plus tard, autour des années cinquante/soixante du siècle dernier, l'image analogique (photographique, cinématographique, télévisuelle, publicitaire) enregistre une prolifération sans précédent, elle rentre dans la vie de tous les jours et se massifie. De modèle de référence des arts, elle devient signe et paradigme de la connaissance, franchissant le seuil, comme l'indique Régis Debray, de son troisième âge. La « révision des valeurs de la connaissance visuelle » dont parlait Valéry devient ainsi urgente, tout comme l'est, encore une fois, la discussion sur le statut de la description littéraire.

Dans le milieu du Nouveau Roman en France et de la Neoavanguardia en Italie (le Gruppo 63 en particulier) se multiplient les réflexions sur la nécessité de donner naissance à un regard nouveau sur un monde nouveau, de fonder un Nouveau Réalisme. Un réalisme capable de correspondre à un monde dans lequel les choses « *sont là*, avant d'être quelque chose ». Un réalisme capable de révéler la *présence* des choses et des gestes du monde, leur nature simplement évidente, sans les emprisonner dans un système des références précis<sup>9</sup>, effaçant toute complicité, joyeuse ou dramatique, entre l'homme et les choses, combattant tout humanisme<sup>10</sup>. Un réalisme qui de l'image emprunte (ou entend emprunter) la dépersonnalisation, l'objectivité, et la force de la présence. Et qui, surtout, dans les modalités et les procédés, donne souvent l'impression de vouloir regarder du côté de la technique photographique.

Le regard (fictif cette fois, conçu comme « focalisation ») des Nouveaux Romanciers sur le monde est souvent, en effet, un regard qui se cache, qui efface inlassablement ses traces et essaie de faire oublier son origine subjective, partielle, perturbatrice. Songeons seulement à l'extraordinaire roman d'Alain Robbe-Grillet *La Jalousie*, seul exemple, selon Genette, de focalisation interne, roman dans lequel « le personnage central se réduit absolument à – et se déduit rigoureusement de – sa seule position focale<sup>11</sup> ».

L'écriture nouvelle tend donc à la vision en tant que « vue », regard et regard « anonyme » sur le monde. Le roman, pour Michel Butor, doit être « le domaine phénoménologique par excellence ; le lieu, par excellence, où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître<sup>12</sup> ». Et les descriptions littéraires semblent cette fois changer de signe.

9. Voir Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 20.

10. Voir Alain Robbe-Grillet, « Nature, Humanisme, tragédie », dans *Pour un nouveau roman*, ouvr. cit., p. 47.

11. Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 209-210.

12. Michel Butor, « Le roman comme recherche », dans *Répertoire I*, Paris, Éditions de Minuit, 1960, p. 8.

Les descriptions, traditionnellement conçues comme segments narratifs clairement identifiables, circonscrits par un certain nombre d'indices textuels d'ouverture et de clôture et pourvus de fonctions narratives précises<sup>13</sup>, se voient reconnaître un rôle profondément différent par les Nouveaux Romanciers :

au lieu d'être confinées au commencement du récit ou à l'apparition des personnages, [elles] vont se fractionner, se mêler à doses plus au moins massives au récit de l'action, au point qu'à la fin elles vont jouer le rôle d'une sorte de cheval de Troie et expulser tout simplement la fable à laquelle elles étaient censées donner corps<sup>14</sup>.

Les segments « à dominante descriptive » se réduisent progressivement au profit de glissements continuels, imperceptibles mais systématiques, entre description et narration. Ils peuvent devenir eux-mêmes récit, brisant une fois pour toutes les frontières du récit et affranchissant la description de son ancien rôle d'*ancilla narrationis*.

Or, ce qui me paraît important ici, c'est que l'entrée dans l'ère du visible semble provoquer une transformation profonde dans les *procédés* du récit, en modifiant les rapports entre narration et description, en poussant la description hors de ses frontières fonctionnelles et de signification traditionnelles. En faisant de la description le « nouveau récit » et du regard (fictif) la nouvelle voix du récit.

Philippe Ortel écrit à ce propos :

Alors que dans une société dominée par la communication verbale, le visuel n'est qu'une figure mise au service d'une finalité de *persuasion*, dans une société inventant la communication par l'image, les écrivains auront tendance à mettre au contraire les moyens rhétoriques du texte au service de la *vision*<sup>15</sup>.

La description, en France comme en Italie, semble ainsi devenir un des lieux privilégiés de l'expérimentation littéraire, le lieu où se joue la capacité qu'a le roman de dire le monde, c'est-à-dire de le voir et de le faire voir. Parce que tel semble être l'enjeu de la parole écrite : faire voir le monde.

Toujours dans les années soixante, Italo Calvino, après avoir avoué son appartenance au groupe restreint des écrivains qui « *credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educa-*

13. Pour une réflexion sur le statut de la description, je renvoie aux travaux de Philippe Hamon et en particulier à *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

14. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Éditions de Minuit, 1986, p. 20.

15. Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, ouvr. cité, p. 185.

zione<sup>16</sup>», affirme qu'à l'intérieur des choses (peu nombreuses mais irremplaçables) que la littérature peut enseigner, la plus importante lui semble être l'indication d'« *un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo* ». Le roman doit être, pour Calvino tout comme pour les Nouveaux Romanciers, le lieu de l'« alphabétisation » du regard.

Les réflexions sur l'urgence d'apprendre à voir le monde par le biais du roman, qui s'intensifient vers la fin des années soixante-dix, s'accompagnent cependant chez Calvino d'une préoccupation nouvelle à l'égard de l'affirmation de la « civilisation de l'image ». Une civilisation qui risque, selon Calvino, d'anesthésier la capacité humaine à regarder et mener progressivement à la cécité. Un « *diluvio d'immagini* », une « *inflazione di immagini prefabbricate* », une « *inondazione d'immagini già lette* », écrit Calvino, qui pourraient effacer toute possibilité de regard autonome<sup>17</sup>, réflexif et gitant.

L'ère de l'image semble en somme porter en elle le danger d'une opacité définitive, le danger d'un mur au-delà duquel le regard ne peut pas aller : le « mur des images ». Ce mur au-delà duquel l'œil devrait retrouver le cerveau. Car si, comme l'écrit Calvino, « *il cervello comincia dall'occhio*<sup>18</sup> », il faut bien, à moment donné, que de l'œil au cerveau, une liaison s'établisse.

Ces considérations sont contemporaines de la publication des derniers textes d'Italo Calvino – *Collezione di sabbia, Palomar et Lezioni americane*<sup>19</sup> – dans lesquels le rapport œil/cerveau demeure central, bien que modulé différemment.

À propos de *Palomar* (publié en 1983), et de son personnage-œil malade et myope, Calvino a parlé à plusieurs reprises d'une tentative de « *lettura del mondo*<sup>20</sup> », une lecture qui commence par l'observation de la surface visible des choses, qui passe à travers la perception des différences,

16. Italo Calvino, « Il midollo del leone », conférence lue à Florence le 17 février 1955, parue ensuite sur *Paragone* (n° 66, juin 1955) et recueillie enfin dans *Una pietra sopra*, p. 17. Il est important de noter que l'idée de littérature comme éducation, comme pédagogie et enseignement est présente aussi dans les essais de nouveaux romanciers. Robbe-Grillet écrit (*Pour un nouveau roman*, ouvr. cité, p. 33) : « Puisque raconter pour distraire est futile et que raconter pour faire croire est devenu suspect, le romancier pense apercevoir une autre voie : raconter pour enseigner. » Et Michel Butor (*Essais sur le roman*, ouvr. cité, p. 14) parle d'une « transformation de la notion même de roman, qui évolue très lentement mais inévitablement [...] vers une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique ».

17. Les citations sont prises, en ordre éparés, de « Mondo scritto e mondo non scritto » ; *Collezione di sabbia; Lezioni americane*.

18. Italo Calvino, « La luce negli occhi », dans *Collezione di sabbia*, Milan, Garzanti, 1984, p. 128.

19. Domenico Scarpa retrace, d'une façon rapide mais très précise, les vicissitudes de composition des trois textes (*Italo Calvino*, cit., p. 39 et suivantes).

20. Paul Fournel, « Italo Calvino : cahiers d'exercice », dans *Magazine littéraire*, n° 220, 1985, p. 87.



pour devenir finalement réflexion, spéculation. Le regard, le regard jamais satisfait<sup>21</sup>, doit en somme pour Calvino être éduqué à une lecture spéculative du monde. La génération des images, le risque de l'indistinct, du préfabriqué, doivent être contrôlés, endigués, par l'intentionnalité de la pensée<sup>22</sup>.

C'est ce qui se passe dans le roman *Palomar* : un fragment de réalité s'impose à la vue de Monsieur Palomar (une vague, un sein nu, un gecko...) et Palomar se transforme en regard enquêteur : œil qui décrit et esprit qui réfléchit.

La vue de Monsieur Palomar est attirée par la perception d'une discontinuité, d'un « *guizzo* » a écrit Greimas<sup>23</sup>, dans la surface lisse et opaque des choses, et la perception oculaire, l'attention et la disponibilité à voir se transforment en réflexion de l'esprit.

Indépendamment des succès enregistrés par Monsieur Palomar (très peu nombreux, hélas), pour Calvino ré-apprendre à voir signifie cela : avoir un regard suffisamment humble pour « *cogliere il guizzo di ciò che inaspettatamente si rivela*<sup>24</sup> » et suffisamment aigu pour se poster à cette ouverture inattendue avec la force et la rigueur de l'esprit.

Mais que se passe-t-il au niveau du récit ?

Écoutons encore Calvino :

*Come uno scolaro che abbia avuto per compito "Descrivi una giraffa" o "Descrivi il cielo stellato", io mi sono applicato a riempire un quaderno di questi esercizi [di descrizione] e ne ho fatto la materia di un libro. Il libro si chiama Palomar: è una specie di diario su problemi di conoscenza minimali, vie per stabilire relazioni col mondo*<sup>25</sup>.

*Palomar*, de la volonté de son auteur, est un cahier d'exercices de description et, en même temps, un journal sur la connaissance, sur les possibilités à établir des relations avec le monde.

La force dont dispose la narration contre les risques de la civilisation de l'image semble alors demeurer, pour Calvino, dans le choix programma-

21. *Ibid.*, p. 87.

22. Italo Calvino, *Lezioni americane*, ouvr. cité, p. 101.

23. André Julien Greimas, *De l'imperfection*, cit., p. 28.

24. Italo Calvino, « Il midollo del leone », cit., p. 18. Et, en France, Perec lui fait écho. Si l'on veut ré-apprendre à voir, écrit Perec, il est nécessaire de commencer par « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel » ; il faut interroger « ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. Retrouver quelque chose de l'étonnement que pouvait éprouver Jules Verne ou ses lecteurs en face d'un appareil capable de reproduire et de transporter les sons ».

25. Observation repérée dans la présentation inédite d'Italo Calvino à l'édition de 1983 de *Palomar* contenue dans le volume II des *Romanzi e Racconti*, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1992, p. 1404.

tique d'une attention minutieuse et exclusive aux objets du monde, d'une attention pour les détails, pour les petites choses de l'univers, qui utilise la description comme modalité privilégiée du récit, comme scène centrale de l'aventure, fondant une éducation au « ralentissement du regard » qui permet à l'homme de retrouver l'étonnement, tout mental, du quotidien, qui lui permet de transiter de l'œil au cerveau, au-delà du mur opaque des images.

Pour éduquer le regard, pour établir des relations avec le monde, la première opération consiste, dit Calvino, à « *fissare l'attenzione su un oggetto qualsiasi, il più banale e familiare, e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa più nuova e più interessante dell'universo*<sup>26</sup> ». Une opération qui entend sans doute refonder un des plus extraordinaires pouvoirs de la littérature, celui de la *singularisation*, selon la définition de Sklovskij<sup>27</sup> à laquelle les mots de Calvino semblent faire écho.

Si l'enjeu du roman est de voir le monde, de le regarder « comme si c'était la première fois », et si l'on ne peut saisir le monde que dans les détails, les fissures, l'*infra-ordinaire*, le personnage doit alors être pur regard : porter le nom d'un célèbre télescope américain, n'être rien qu'un regard cogitant (nul indice nous est fourni sur la vie extra-oculaire de Monsieur Palomar) et regarder et exister seulement à partir de sa position focale, par le biais d'une focalisation interne qui a ici la capacité à effacer même la voix du récit, caché (et très bien) derrière les épaules du protagoniste.

Or, il y a quelque chose de très étrange, me semble-t-il, dans cette approche visuelle inaugurée par Calvino. Il ne s'agit pas de fonder un « nouveau réalisme » qui correspondrait à un nouveau monde, mais plutôt, dit Calvino, de combattre les risques de ce nouveau monde envahi par un nombre toujours grandissant d'images muettes et éblouissantes.

Nous assistons, me semble-t-il, à une inversion de paradigme. Le roman ne mime pas le regard photographique sur le monde, il prétend se substituer à lui en utilisant toutefois les mêmes procédés qui avaient fondé l'originalité et l'autorité du regard photographique. L'attention au détail, la perception des différences, la sélection, le cadrage, ne sont-ils pas les traits distinctifs de l'image analogique ? Que fait la photographie si ce n'est limiter le champ de l'observation, isoler (*singulariser*) un ou plusieurs objets dans l'espace continu de la réalité, dans la surface inépuisable du monde ? Pourquoi la photographie n'est-elle plus en mesure, pour Calvino,

26. Italo Calvino, « Mondo scritto e mondo non scritto », ouvr. cité, p. 84.

27. Victor Sklovskij, « L'arte come procedimento », dans *Teoria della prosa*, Turin, Einaudi, 1981.

de montrer, de révéler le monde? Pourquoi les images sont-elles des signes muets de l'indifférencié et mènent à la cécité? Pourquoi ont-elles perdu leur autorité de vecteurs premiers de l'information sur le monde et pourquoi est-ce aux Lettres de réapprendre aux hommes à voir le monde?

Sans vouloir proposer de réponses définitives, j'estime toutefois utile de se demander ce qui a changé dans le monde des images durant les années qui ont vu la naissance d'un personnage tel que Monsieur Palomar, utile d'essayer d'ajouter des informations, de faire des hypothèses et de prolonger la discussion.

L'histoire de l'image (et de son statut) est marquée, justement dans les années quatre-vingt, par un événement fort, un tournant décisif : celui de l'apparition de l'image numérique. Toujours selon Régis Debray, le passage de l'analogique au numérique produit « une rupture équivalente, dans son principe, à l'arme atomique dans l'histoire des armements<sup>28</sup> ». Ce passage semble en somme détenir le pouvoir de faire éclater à nouveau les coordonnées de la vision avec une violence qui pourrait être comparée à celle de la bombe atomique dans les équilibres militaires des nations<sup>29</sup>.

Qu'est-ce qui change? Ce qui change tient, encore une fois, à l'instrument de production. L'appareil numérique<sup>30</sup> présente en effet deux caractéristiques nouvelles : il produit une image immatérielle ; il produit une image plus facilement manipulable.

L'image numérique n'est qu'un modèle logico-mathématique établi de façon provisoire<sup>31</sup>. La lumière n'impressionne plus une plaque ou une pellicule : elle se transforme en une série d'impulsions codifiées. L'image n'existe que virtuellement. Elle peut être enregistrée ou imprimée sur n'importe quel support, mais elle est, avant tout, une suite temporaire de bits<sup>32</sup>. Elle ne possède pas, ontologiquement, une matérialité perceptible. Elle est un signal et non une empreinte.

L'appareil photo permet également une intervention (violation) relativement facile sur l'image de la part de l'homme. Et le plus important est que l'image qui résulte d'une manipulation éventuelle peut très bien ne pas garder trace de cette intervention : elle peut offrir l'illusion qu'au-

28. Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, ouvr. cité, p. 386.

29. Le transfert « de la guerre de l'actuel au virtuel » dont parle Paul Virilio (*La machine de vision*, Paris, Éditions Galilée, 1988). Paul Virilio parle dans son essai de guerre « d'images et de sons », qui substitue celle des objets et des choses ; pour vaincre cette dernière, il suffit de ne pas « se perdre de vue ».

30. Je parle ici de l'appareil photographique, mais les mêmes considérations valent aussi pour les autres appareils numériques (vidéo, audio, cinématographique).

31. Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, ouvr. cité, p. 386.

32. Il est intéressant de noter que le procédé de la « vision numérique » ressemble, beaucoup plus que celui analogique, au fonctionnement de la vue humaine.

cune altération n'a été apportée<sup>33</sup> ; elle peut donner l'illusion d'être réalité reproduite.

Le regard du spectateur s'en trouve alors bouleversé : il voit quelque chose qui ressemble au réel, mais il n'a pas la certitude de se trouver devant une reproduction photographique de la réalité. Le référent s'annule aussitôt : reste alors, comme l'écrit Guido Molinari, sa représentation fictive, « *un'entità virtuale è effettivamente percepita [...] da un soggetto, ma senza realtà fisica corrispondente*<sup>34</sup> ».

L'image numérique ne peut plus être conçue comme un analogon objectif d'un segment de réel. Ce qu'elle révèle pourrait très bien *ne pas avoir été*, ou avoir été différemment. Elle perd ainsi toute son autorité et toute notre confiance.

Au-delà de la discussion sur la réelle portée révolutionnaire de l'image numérique à l'égard de l'image analogique<sup>35</sup>, il importe ici de considérer surtout que l'affirmation de l'image numérique a eu des retombées importantes sur le statut de l'image photographique en général, et cela tant sur le plan théorique qu'au niveau de la réception. Elle a en effet imposé une réflexion sur les possibilités de manipulation de l'image (de toute image) et, surtout, sur son caractère éminemment subjectif, dû au rôle fortement « perturbant », entre autres, du point de vue, du cadrage, de la composition, de la profondeur de champ et du choix des matériaux. Grâce à la « bombe numérique », les théoriciens se sont tous mis d'accord sur le statut « non-analogique » de l'image photographique.

L'image a perdu à jamais son rôle d'analogon parfait, elle a révélé sa nature mensongère<sup>36</sup>, elle est rentrée dans le champ de la représentation, de la vision médiante, partielle, subjective, perdant une autorité jusqu'alors indiscutée, son rôle de modèle et d'instrument premier de connaissance. Elle a probablement mis en question encore une fois – et ce pourrait être une hypothèse – ces valeurs de la connaissance visuelle dont parlait Paul Valéry et qu'Italo Calvino semble vouloir re-écrire et refonder à travers les Lettres.

33. Guido Molinari, « L'immagine instabile », dans Claudio Marra (éd.), *Il battito della fotografia*, Bologne, Clueb, 2000, p. 175.

34. *Ibid.*, p. 387 (je traduis).

35. Claudio Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milan, Mondadori, 2006.

36. Voir Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, ouvr. cité, p. 368 : « Nous savons à présent, et c'est un soulagement, que toutes les images sont des mensonges. »

Les années de la « révolution numérique », d'autre part, coïncident en Italie avec ce que de nombreux critiques ont salué comme la « refondation du roman italien ». Au cours des années quatre-vingt, l'Italie semble se réveiller avec le désir de raconter des histoires, après une décennie, les années soixante-dix, de relatif silence. Un phénomène littéraire et éditorial que, faute de temps, je propose d'observer à partir des chiffres publiés il y a quelques années dans *Altre storie*<sup>37</sup>. En 1970, le marché éditorial italien dans son ensemble n'enregistre la parution que d'un seul premier roman, il en va ainsi pour l'année d'après et la situation ne s'améliore pas beaucoup dans les années qui suivent. C'est seulement à partir de 1979 que le nombre de premiers romans dépasse la dizaine, pour ensuite atteindre les cent unités dans la seule année 1989. Les années quatre-vingt enregistrent en somme la naissance de quelques centaines de nouveaux écrivains ! Le phénomène, non pas créé mais sans doute soutenu par les éditeurs, suit le succès obtenu, également sur le marché international, par un groupe d'écrivains italiens connus (faute de mieux) sous le nom de « *giovani scrittori* ». Des écrivains qui ont tous commencé à publier au début des années quatre-vingt : Busi, De Carlo, Del Giudice, Tondelli et Tabucchi. Des noms que Manganaro, correspondant du salon du livre de Francfort en 1984, conseille d'apprendre par cœur et par ordre alphabétique<sup>38</sup>.

Calvino lui-même avait fait référence aux « nouveaux écrivains » dans un magnifique essai intitulé *Mondo scritto e mondo non scritto*<sup>39</sup>, identifiant dans l'approche visuelle et l'attention au détail leurs « éléments communs ». Nous ne savons pas avec certitude de quels auteurs parlait Calvino, mais il est fort probable que parmi les nouveaux écrivains évoqués figurent Andrea De Carlo et Daniele Del Giudice, dont les premiers romans, publiés respectivement en 1981 et en 1983 chez Einaudi, s'honorent d'une quatrième de couverture signée par Calvino lui-même.

Commençons par le deuxième. Le roman de Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, se présente sous la forme d'une enquête sur un écrivain italien, Roberto Bazlen, dont l'œuvre n'a jamais vu le jour, une enquête qui se transforme cependant, petit à petit, en un parcours, tout intime, de refondation du choix d'écrire. Un roman à haute densité métanarrative,

37. Raffaele Cardone, « Tutti i numeri dell'inventario. La nuova narrativa e l'editoria », dans *Altre storie*, Milan, Marcos y Marcos, 1996, p. 9-13.

38. Jean-Paul Manganaro, « La ruée vers l'Italie », dans *Magazine littéraire*, n° 237, janvier 1987, p. 20.

39. Italo Calvino, « Mondo scritto e mondo non scritto », ouvr. cité, p. 84.

qui propose toutefois, de nouveau, la force de l'intrigue, mais qui ne se présente pas exactement comme un roman du regard.

Le protagoniste de l'histoire a néanmoins quelque chose qui rappelle Palomar. Nous ne savons pas qui il est, quel est son travail, s'il a une famille, ce qu'il veut vraiment savoir de Bobi Bazlen et pourquoi. Son allure diégétique n'a rien du pas enquêteur d'un inspecteur. Elle s'apparente plutôt à un chemin tortueux, toujours improvisé, duquel le personnage est toujours prêt à dévier. C'est seulement en relation avec les choses qu'il rencontre, les lieux et les objets d'une ville inconnue, Trieste, que le protagoniste se définit, dans l'histoire et aux yeux du lecteur. Comme si sa silhouette et sa complexité émergeaient en contre-jour, résultat d'une relation au monde des choses dans laquelle les objets ont une part active. Et c'est ici que réside, me semble-t-il, la différence avec Palomar. L'étrange inspecteur de Del Giudice n'est pas, comme Palomar, pur instrument oculaire. Un œil qui naît œil et reste œil tout au long de l'histoire. C'est un personnage vidé, faible, qui prend toutefois corps dans la diégèse justement grâce à ce qu'il voit. Son attention au détail fonde en somme une « importance » des choses et des lieux qui concourt, à son tour, à définir les modalités d'existence du personnage dans l'histoire.

Dans un bel essai qui a pour titre *Comment raconter l'invisible*<sup>40</sup>, Daniele Del Giudice affirme, sur les traces de Calvino, la nécessité de réapprendre à regarder le monde à travers le roman, et de le faire en « se tenant aux choses ». Mais *se tenir aux choses* signifie pour lui, sur le plan de la narration, « *far venir fuori un modo di essere da un modo di vedere*<sup>41</sup> », fonder et construire la conscience du personnage sur ses rapports oculaires avec le monde. Ce n'est pas le monde qui sort des yeux du personnage, mais la conscience même du personnage, sa manière d'être dans le monde.

Cela me semble constituer un des traits distinctifs de certains romans des « jeunes écrivains », à savoir le fait que l'équilibre des relations entre monde (objets et lieux du monde) et personnage semble avoir profondément changé.

Dans beaucoup de romans de cette époque, le personnage semble en effet être affecté par une sorte de « présence-absence » qui se traduit, au niveau de l'énonciation, par une pénurie d'éléments descriptifs concernant ses traits physiques et psychologiques. Un personnage « dépersonnalisé », indécis, inachevé, aux contours vagues, qui se connaît assez mal et

40. Daniele Del Giudice, « Comment raconter l'invisible », dans *L'Atelier du roman*, Paris, Arléa, 1993, p. 127-136.

41. Daniele Del Giudice, « L'occhio che scrive », dans *Rinascita*, n° 3, 1984, p. 15-16.

que nous, lecteurs, connaissons encore moins. Un personnage « probable », comme le dit Daniele Del Giudice<sup>42</sup>, qui évolue à l'intérieur d'une histoire qui se développe presque par hasard, qui prolifère par ramifications successives et consécutives, sans jamais dévoiler un projet initial fort. Un personnage dont le principe constitutif et cognitif réside le plus souvent dans l'observation et la *réaction* successive aux objets du monde.

À l'instar du protagoniste de *Lo stadio di Wimbledon* qui était arrivé à pied à Trieste « comme s'il était un train », inaugurant un rapport d'identification personnage/objet qui se révélera fondateur, le protagoniste du roman de De Carlo, *Treno di panna*, arrive à Los Angeles « comme s'il était un avion », essayant de « *seguire la vibrazione dei motori*<sup>43</sup> » qui parvient à son siège par la structure métallique en tension et inaugurant un rapport de subordination définitive du personnage à l'objet.

Giovanni, le protagoniste de *Treno di panna*, est un jeune homme italien débarqué à Los Angeles sans raisons apparentes. À Los Angeles, il reste d'abord chez des amis, pour devenir ensuite serveur dans un restaurant italien et finalement enseignant d'italien. Aucune de ces transformations n'est cependant attendue par le lecteur (dans le sens où aucun signe diégétique ne la prépare) et aucune n'apparaît justifiée : le besoin d'argent, la qualité du travail ou encore les compétences du personnage ne sont que des circonstances accessoires, dépourvues de valeur pour le personnage et sans importance dans l'histoire. Giovanni passe tout simplement d'une vie à l'autre, d'un travail à l'autre, d'une maison à une autre.

De Giovanni personne ne sait rien. Ni les autres personnages (il est dans un pays étranger où il est un inconnu), ni le lecteur. Très peu nombreuses sont en effet les informations que Giovanni (qui est aussi le narrateur de l'histoire) fournit de lui-même au lecteur. Une seule fois (et l'exception en fonde l'importance), il se laisse aller à une réflexion sur lui-même. Il est au restaurant et éprouve une « *sensazione quasi fisica* », celle de la disparition graduelle de sa présence « *in termini visualmente percepibili* ». « *I miei contorni si dissolvevano progressivamente*<sup>44</sup> », dit-il, comme absorbés dans les clairs-obscur du fond. Et comme c'est souvent le cas, c'est le roman lui-même qui nous fournit les instruments pour orienter notre lecture, parce que c'est exactement ce qui arrive à Giovanni dans l'histoire.

42. Je renvoie à mon entretien avec Daniele Del Giudice : « Daniele Del Giudice. Una narrazione probabile », dans *Inchiesta Letteratura*, n° 119, 1996, p. 69-71.

43. Andrea De Carlo, *Treno di panna*, Turin, Einaudi, 1981, p. 3.

44. *Ibid.*, p. 67.

Giovanni semble être poussé par une étrange force de gravité, traîné dans la vie, malgré lui, par les objets, les lieux et les personnes qu'il rencontre. Comme s'il avait été avalé par ce « *reticolo di punti luminosi*<sup>45</sup> » qu'il voit à travers le hublot de l'avion au moment de l'atterrissage : le « filet » d'une ville qui semble s'ériger devant lui comme un mur de lumière éblouissante, une chaîne infinie de possibilités inexprimées, toujours repoussées, à l'égard desquelles l'homme ne peut plus rien, si ce n'est se dissoudre en elles et croire, ingénument (et ainsi le roman touche à sa fin) être lentement et inexplicablement en train de tomber « *al centro delle cose*<sup>46</sup> ».

Au lecteur il ne reste que l'impression, inquiétante, d'avoir assisté à la mise en scène du danger majeur dont parlait Italo Calvino au sujet de la civilisation de l'image : celui de la construction d'un mur d'images qui efface, par aveuglement, tout regard autonome et cogitant.

45. *Ibid.*, p. 3.

46. *Ibid.*, p. 166.



