

*Ilaria Splendorini*

Université d'Aix-Marseille

**APOCRYPHIE, TAUTOLOGIE  
ET VERTIGE DE LA MULTIPLICATION  
SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE  
ET L'ŒUVRE DE GIULIO PAOLINI**

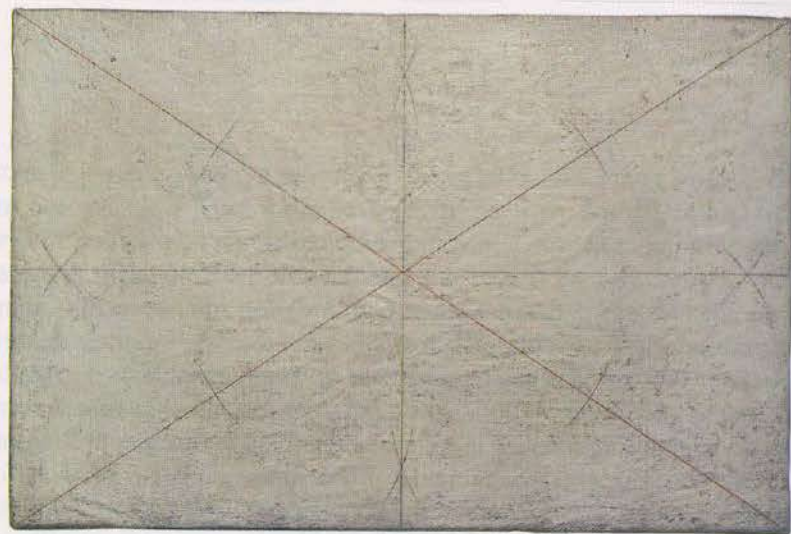


Rédigée par Calvino en guise de préface à *Idem*<sup>1</sup>, recueil de textes de Giulio Paolini paru en 1975, *La squadratura* s'achève sur une intuition qui constitue le noyau générateur de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* « Lo scrittore guardandole [le fotografie di questa tela squadrata] già riesce a leggere gli *incipit* d'innumerevoli volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere »<sup>2</sup> Le titre de cette préface est une allusion transparente au premier tableau de Paolini, *Disegno geometrico* (1960), qui représente justement la *squadratura*, la division à l'équerre de la toile non apprêtée, « disegno preliminare di qualsiasi disegno » selon la définition même de l'artiste<sup>3</sup> À la fois degré zéro et acte fondateur du langage pictural, présence muette, anonyme et neutre qui préexiste à toutes les images pouvant affleurer à la surface de la toile et les contient virtuellement, *Disegno geometrico* est l'*incipit* de tous les tableaux possibles.

<sup>1</sup> Giulio Paolini, *Idem*, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>2</sup> Nos références renverront à l'édition suivante : *La squadratura (per Giulio Paolini)*, in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », vol. II, 1995, p. 1990.

<sup>3</sup> « [I] disegno preliminare di qualsiasi disegno, cioè la squadratura geometrica della superficie » est de surcroît mis entre parenthèses afin que « la squadratura della tela non si ponesse come soggetto del supporto su cui la tracciavo, ma fosse un modo per qualificare il supporto su cui agivo. Qualificarlo come presenza assoluta e indeterminata, non come veicolo di una immagine data per sempre » – in Germano Celant (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, Fondazione Prada, 29 ottobre-18 dicembre 2003, Milano, Progetto Prada Arte, p. 74.



Disegno geometrico<sup>4</sup>

Dans une version inédite de *La squadratura*, après avoir souligné avec force l'importance de l'*incipit*, substantifique moelle du roman en puissance, concentré des possibilités multiples qu'il renferme, Calvino avait envisagé d'intituler son roman en gestation précisément *Incipit* :

Quello che per il pittore è la squadratura della tela, per lo scrittore è l'*incipit*, la formula d'apertura che può anche essere anonima, di repertorio, l'alpha di ogni possibile finzione scrittoria [...]. Lo scrittore vorrebbe scrivere un'opera che fosse solo un *incipit*, la promessa di un tempo di lettura che si stende davanti alla mente, un'attesa che non perda nulla della propria potenzialità realizzandola in un testo ed escludendo tutti gli altri sviluppi in

<sup>4</sup> Giulio Paolini, *Disegno geometrico*, 1960, tempera e inchiostro su tela, 40 x 60 cm, collezione Anna Paolini Piva, Torino. Foto courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino.

essa impliciti. [...] Scriverà un romanzo fatto solo di inizi di romanzo apocrifi d'autori immaginari [...]. Si intollererà *Incipit*.<sup>5</sup>

Plus tard, dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, l'écrivain Silas Flannery, parvenu à la même conclusion, notera dans son journal

Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un *incipit*, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto [...] da qualche tempo ogni romanzo che mi metto a scrivere s'esaurisce poco dopo l'inizio come se già vi avessi detto tutto quello che avevo da dire.

M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo.<sup>6</sup>

Si le titre *La squadratura* fait référence à *Disegno geometrico*, les photographies de cette toile *squadrata* – devant lesquelles l'auteur voit déjà se matérialiser par analogie les *incipit* d'innombrables volumes, la bibliothèque d'apocryphes qu'il voudrait écrire – constituent un ensemble qui a pour titre *Un quadro*. Réalisé dix ans après *Disegno geometrico*, *Un quadro* est composé de quatorze photos sur toile qui reproduisent à l'identique *Disegno geometrico*, à la différence près que chaque toile est attribuée à un artiste différent et imaginaire avec un titre lui aussi inventé. À la multiplication de l'identité du tableau d'origine correspond la multiplication de l'identité de l'auteur de ce premier tableau, à tel point que cette prolifération de toiles apocryphes pourrait donner naissance à une pinacothèque imaginaire : « Le fotografie di questa tela squadrata potranno riempire il catalogo d'una pinacoteca immaginaria, ripetute identiche ogni volta

<sup>5</sup> *Note e notizie sui testi* (a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, Claudio Milanini), in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », vol. II, 1992, pp. 1382-1383.

<sup>6</sup> *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., p. 785 et p. 806.

col nome d'un pittore inventato, con titoli di quadri possibili o impossibili che basta aguzzare lo sguardo per vedere »<sup>7</sup>

Une pinacothèque imaginaire dont le pendant serait la bibliothèque d'apocryphes que l'auteur s'apprête à écrire, en adoptant le schéma suivi par l'artiste et en transposant son *modus operandi* dans l'univers du roman à travers la multiplication d'un "incipit-module" et le recours à la tautologie et à l'apocryphie.

### Structure modulaire, tautologie et apocryphie de l'incipit : Un quadro et les romans interrompus calviniens

Qualifié par Paolini de « sistema in espansione » et de « modulo »<sup>8</sup>, *Disegno geometrico* est précisément le module, l'unité de base qui entre dans la composition de *Un quadro*, à la fois un et multiple, *incipit* pictural renfermant l'être en puissance et l'essence de tous les tableaux aussi bien que d'un seul, toujours pareil et inmanquable-

<sup>7</sup> *La squadratura*, cit., p. 1990.

<sup>8</sup> « Così come quel mio primo quadro (*Disegno geometrico*, 1960) non si situava nella *misura* della tela che lo accoglieva per evadere, alludere a una *dimensione* che avrebbe segnato in seguito ogni mia opera successiva, anche questa nuova (o antica) esposizione si annuncia in uno spazio aperto, inteso come modulo o sistema in espansione » – in Germano Celant (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p. 20. Maria Francesca Pepi à juste titre a attiré l'attention sur la valeur modulaire du premier tableau de Paolini : « Quest'opera, ritornando ripetutamente, discussa e modificata sotto varie specie e attraverso materiali, allestimenti diversi, si configura come vero e proprio "modulo", che intesse una fitta rete di corrispondenze a distanza. [...] La ripetizione di questo "modulo", infatti, non equivale per Paolini al tentativo di recuperare un modello originario rispetto al quale le singole opere si pongano come "copie", ma "può consistere invece – secondo quanto evidenziato da Vattimo – nel glorificare la vita come forza rappresentativa, produttiva di duplicazioni che si differenziano in quanto si ripetono" » – Maria Francesca Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini*. Idem : *un libro, un quadro*, in « *Italianistica* », Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, XXXVIII, n° 3, settembre-dicembre 2009, pp. 144-145.

ment différent en raison de ses identités et de ses attributions plurielles. Pareillement, et en dépit de leurs différences substantielles, les *incipit* de *Se una notte...* sont construits à partir d'une unité thématique de base, d'un canevas identique, d'un même noyau narratif autour duquel s'organise le récit

[...] "la forma della ricerca" è stata ancora per me quella – in qualche modo canonica – d'una molteplicità che converge su (o s'irradia da) un'unità tematica di fondo. [...] Io ho scelto, come situazione romanzesca tipica, uno schema che potrei indicare così : un personaggio maschile che narra in prima persona si trova a assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l'attrazione esercitata da un personaggio femminile e l'incombere dell'oscura minaccia di una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo. Questo nucleo narrativo di base l'ho dichiarato in fondo al mio libro, sotto forma di storia apocrifia delle *Mille e una notte* [...].<sup>9</sup>

Mais c'est surtout dans le premier roman interrompu que la structure modulaire de l'*incipit* se rapproche le plus de celle qui constitue *Un quadro* : plus précisément dans le livre qui contient "matériellement" ce début de roman éponyme, et dont le Lecteur dépité ne peut poursuivre la lecture dans le deuxième chapitre de la *cornice*, car c'est toujours le même *in-octavo* qui est reproduit plusieurs fois jusqu'à la fin du volume, ce sont les mêmes pages initiales qui recommencent et se répètent, bref il n'y a que l'*incipit*, repris à l'identique, multiplié et inlassablement réitéré jusqu'au bout<sup>10</sup> Le contenu de ce

<sup>9</sup> *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1392.

<sup>10</sup> À vrai dire, après un premier *in-octavo* normal, c'est le deuxième qui est répété jusqu'à la fin, ce sont les mêmes pages 17 à 32 – des pages malgré tout initiales – qui recommencent et se suivent jusqu'au bout : « E andando avanti, cosa succede? Niente, la narrazione si ripete identica alle pagine che hai già letto! Un momento, guarda il numero della pagina. Accidenti! Da pagina 32 sei ritornato a pagina 17! [...] Ecco di nuovo pagina 31, 32... E poi cosa viene? Ancora pagina 17, una terza volta! Ma che razza di libro t'hanno venduto? Hanno rilegato insieme tante

livre que le Lecteur, dans un accès d'humeur, jette à terre est en quelque sorte une mise en abyme imparfaite, auto-ironique et tautologique de la structure même de l'hyper-roman calvinien : un roman constitué non pas de débuts de romans différents mais de la répétition du *même* début de roman. Et, contrairement à *Un quadro*, il s'agit d'une tautologie dépourvue de signification, fruit du hasard et d'une erreur de reliure.

Pour Paolini, la valeur fondatrice d'une œuvre telle que *Disegno geometrico* réside dans sa tentative de refondre le langage artistique en tant que système de signes capable de livrer une analyse de son propre fonctionnement et d'œuvrer à sa propre définition, loin de toute velléité d'expression et de communication<sup>11</sup> : le tableau ne sert plus de support et de véhicule à une image donnée mais représente les éléments mêmes qui le constituent (la toile, sa division à l'équerre, le châssis, etc.), il devient tautologiquement sa propre image. De ce fait, *Un quadro* est la tautologie d'une tautologie, mais c'est aussi un ensemble de toiles apocryphes, dont les titres et les noms d'auteurs inventés ne sont pas choisis de façon arbitraire mais renvoient allusivement à l'univers de la peinture, voire de la littérature : c'est le cas par exemple de *Mercato tunisino*, d'un dénommé Ahmed Barka, probable clin d'œil au *Marché de Tunis* d'Auguste Macke et au *Cavalier bleu sur un marché tunisien* de Kandinsky<sup>12</sup> ;

copie dello stesso sedicesimo, non c'è più una pagina buona in tutto il libro » – *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 634-635.

<sup>11</sup> « Da un'opera all'altra il pittore continua un unico discorso, non comunicativo né espressivo, perché non pretende di comunicare qualcosa che è fuori né di esprimere qualcosa che ha dentro, ma comunque un discorso coerente e in continuo svolgimento » – *La quadratura*, cit., p. 1981.

<sup>12</sup> Ce deuxième rapprochement est établi par Germano Celant : « [è] come se il presunto Ahmed Barka riproducesse il contesto in cui Kandinskij vide il cavaliere azzurro, che doveva poi diventare il titolo del gruppo da lui fondato ; come se dei testimoni misteriosi e sconosciuti intervenissero a ritrarre, cosa che non appare sul quadro, ma nel concetto, delle situazioni, delle scene, delle immagini che in un certo qual modo erano

c'est également le cas de la toile intitulée *Zorah*, référence explicite au prénom de la jeune fille peinte par Matisse dans son *Triptyque marocain*, ou encore de *Cigno trasformato in cigno*, titre tautologique et paradoxal qui renvoie à celui d'une nouvelle mythologique du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. Tout comme la pinacothèque imaginaire de Paolini, la bibliothèque d'apocryphes calviniens – véritable petite bibliothèque d'après Cesare Segre, eu égard à la variété de genres et de modèles auxquels renvoient les dix romans suspendus<sup>14</sup> – abrite une série d'*incipit* écrits "à la manière de"<sup>15</sup> quelques grands maîtres de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle (Borges, Gabriel García Márquez, Nabokov...), comme l'a abondamment relevé la critique.

Mais la multiplication de toiles et de romans apocryphes, dans un cas comme dans l'autre, est aussi une tentative de dépasser la perspective individuelle et forcément limitée de l'auteur pour donner la parole (une parole plurielle) à l'œuvre, pour réaliser enfin « un'opera concepita al di fuori del *self* » selon l'expression même de Calvino<sup>16</sup>.

sfuggite all'iconografia conosciuta dell'arte » – Germano Celant (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p. 294.

<sup>13</sup> « Il titolo suggerisce un paradosso della metamorfosi, ed è molto difficile attribuirgli un'immagine » – *ibidem*, p. 294.

<sup>14</sup> « I romanzi costituiscono una vera biblioteca, per la varietà di generi (dal romanzo di ambiente al poliziesco a quello di spionaggio o del dissenso o rivoluzionario) e di modelli (americano, ispanoamericano, russo, giapponese, ecc.) » – Cesare Segre, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori* [1979], in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 143.

<sup>15</sup> « non escluderei che, a cercare bene, si possano individuare delle fonti, e che le creazioni di Calvino rientrino in qualche misura nella categoria di un raffinatissimo *à la manière de* » – *ibidem*, p. 143.

<sup>16</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », vol. I, 1995, p. 733. Dans *Cibernetica e fantasmi*, l'écrivain avait déjà théorisé la disparition future de « l'auteur comme expositor de la propria anima alla mostra permanente delle anime, l'auteur come utente d'organi sensori e interpretativi più ricettivi della media ; l'auteur questo personaggio anacronistico, portatore di messaggi,

**Multiplication et éclatement de l'identité de l'auteur**

La question de l'identité auctoriale occupe une place centrale dans la réflexion et la pratique artistique paoliniennes, tout comme dans nombre de textes calviniens à partir des années soixante. Dans *La squadratura*,

[L]o scrittore ammira molto gli sforzi del pittore per arrivare a un'impersonalità assoluta, per sfuggire all'abborrita psicologia. [...] Annullare l'io individuale per identificarsi con l'io della pittura d'ogni tempo, l'io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura : questa è la grande modestia e la grande ambizione del pittore.<sup>17</sup>

*Io* (frammento di una lettera), daté de 1969, est un "je" en forme de confetti, deux lettres découpées dans une phrase à l'aide d'une perforreuse : c'est l'io tel qu'il est conçu par l'artiste, signe graphique fortuit et accessoire, je désincarné et hautement impersonnel, dépourvu de toute épaisseur biographique et existentielle, de toute dimension narcissique (voire névrotique)<sup>18</sup>

direttore di coscienze, dicitore di conferenze alle società culturali » – in *Una pietra sopra, Saggi 1945-1985*, vol. I, cit., p. 216.

<sup>17</sup> *La squadratura*, cit., p. 1985.

<sup>18</sup> « Il sottrarsi di Paolini è un gesto elegante, la sottrazione della persona a favore della messa in gioco dell'artista, più precisamente della messa in scena della sua posizione » – Giulio Paolini, *Fuori programma*, GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, Silvana Editoriale, 2006, p. 21. Maria Francesca Pepi précise à ce propos : « L'io portato in scena non è biografico (l'artista sottrae sviluppo diacronico alla sua storia) : è astorico, funzionale all'azione del vedere, tende all'impersonalità » – Maria Francesca Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini*. Idem : *un libro, un quadro*, cit., p. 151.



*Io* (frammento di una lettera)<sup>19</sup>

Mais cet *io* désigne en même temps la toile qui le contient, supprimant de fait la distance entre œuvre et auteur : l'œuvre est l'auteur et réciproquement, et l'écriture devient ici l'instrument qui détermine cette inclusion de l'auteur dans l'œuvre<sup>20</sup> L'*io* du tableau de Paolini,

<sup>19</sup> Giulio Paolini, *Io* (frammento di una lettera), 1969, frammento di dattiloscritto applicato su supporto adesivo di gomma, diam. 1,5 cm, collezione Gino Viliani, Casale Monferrato. Foto courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino.

<sup>20</sup> Un autre instrument qui permet cette inclusion est la photographie : « molto spesso l'artista è rappresentato, impersonalmente (fotografato o in uno schizzo), nell'opera, nell'atto ostensivo della stessa o quasi imprigionato all'interno » – *ibidem*, p. 151. Commentant deux de ses tableaux, Paolini écrit dans ses *Note di lavoro, 1965* : « Una serie di immagini fotografiche ritrae in diversi "quadri" e in alcuni "momenti" l'autore stesso o il suo studio. *Delfo* è una tela fotografica che riproduce, in grandezza al vero, l'immagine del pittore (io stesso) e del telaio del

pronom personnel désincarné qui n'existe que sur et par la toile, marque d'une présence qui est aussi une absence, n'est pas sans rappeler le narrateur du premier roman interrotto, l'*io* anonimo, sans identité et réduit à une simple fonction grammaticale (« io mi chiamo "io" e questa è l'unica cosa che tu sai di me »), que l'auteur ne veut nommer ni décrire, de peur de se définir indirectement ou de trahir sa présence à travers son personnage<sup>21</sup>. Dans cet *incipit*, les coordonnées narratologiques sont cependant renversées, car non seulement le narrateur-personnage – protagoniste du récit – semble parfaitement au courant des mécanismes et des ressorts qui sous-tendent l'écriture<sup>22</sup> mais, qui plus est, il convoque à l'intérieur du texte, dans

quadro in una sorta d'identità illusionistica dell'autore e dell'opera. 1421965 sono le cifre corrispondenti alla data (14 febbraio 1965) in cui il fotogramma è stato scattato: il pittore è ripreso dal fotografo nell'atto di impugnare la tela. L'intera scena è "vista" alle spalle dello stesso fotografo, come un dato assoluto» – in Germano Celant (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p. 150.

<sup>21</sup> « Io sono l'uomo che va e viene tra il bar e la cabina telefonica. Ossia: quell'uomo si chiama "io" e non sai altro di lui [...]. Sono una persona che non dà affatto nell'occhio, una presenza anonima su uno sfondo ancora più anonimo [...] ma già basta perché tu ti senta spinto a investire una parte di te stesso in questo io sconosciuto. Così come l'autore pur non avendo nessuna intenzione di parlare di se stesso, ed avendo deciso di chiamare "io" il personaggio quasi per sottrarlo alla vista, per non doverlo nominare o descrivere, perché qualsiasi altra denominazione o attributo l'avrebbe definito di più che questo spoglio pronome, pure per il solo fatto di scrivere "io" egli si sente spinto a mettere in questo "io" un po' di se stesso, di quel che lui sente o immagina di sentire » – *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 621 et pp. 624-625.

<sup>22</sup> « le frasi continuano a muoversi nell'indeterminato, nel grigio [...]. Sta' attento: è certo un sistema per coinvolgerti a poco a poco, per catturarti nella vicenda senza che te ne renda conto: una trappola. [...] Il romanzo qui riporta brani di conversazione che sembra non abbiano altra funzione che di rappresentare la vita quotidiana d'una città di provincia. [...] E se adesso il romanzo comincia a uscire dalla sua imprecisione brumosa per dare qualche dettaglio sull'aspetto delle persone, la sensazione che ti

la diégèse, l'auteur lui-même après avoir percé à jour ses intentions secrètes (« Forse per questo l'autore accumula supposizioni su supposizioni [...] è già da qualche pagina che le giri intorno, che io, no, che l'autore gira intorno a questa presenza femminile [...] ed è la tua attesa di lettore che spinge l'autore verso di lei »<sup>23</sup>). Si cette inclusion s'explique par la dimension fortement métanarrative de l'*incipit*, qui présente un début de roman en cours de lecture – plus précisément un début de roman qui n'est autre que la description de la lecture qui en est faite –, il n'en demeure pas moins que pour les lecteurs extradiégétiques que nous sommes l'auteur devient un "il" contenu dans son œuvre comme l'*io* de l'artiste, dans une transposition sur le plan littéraire de l'inclusion du *je* auctorial paolinien.

Le "malaise identitaire" de Calvino (qui « all'io non ci crede o se ci crede non gli piace »<sup>24</sup>), son antipathie pour la figure de l'auteur et son envie de la voir disparaître de l'horizon de l'œuvre, sont efficacement relayés dans *Se una notte...* par son homologue Silas Flannery, qui confie aux pages de son journal son désir de s'annihiler pour pouvoir mieux écrire et qualifie sa personne de « scomodo diaframma » entre la feuille blanche et le monde non écrit qui aspire vainement à prendre forme<sup>25</sup>. Le point de vue de l'écrivain Flannery est

vuole trasmettere è quella di facce viste per la prima volta ma anche che sembra d'aver visto migliaia di volte » – *ibidem*, p. 622 et pp. 627-628.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 24 et p. 30.

<sup>24</sup> *La squadratura*, cit., p. 1981.

<sup>25</sup> « Come scriverei bene se non ci fossi ! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona ! » – *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 779. Maria Francesca Pepi fait justement observer que le mot *diaframma* est également employé par Paolini, mais il désigne alors l'œuvre et non pas l'auteur: « Se in Paolini l'immagine simbolica del "diaframma" si riferisce direttamente all'opera, di cui dichiara in modo esplicito l'autonomia nei confronti dell'autore, in Calvino si riferisce allo scrittore ed assume una valenza negativa, nel senso etimologico del termine » – Maria Francesca Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini. Idem* :

corroboré et amplifié par celui du rédacteur en chef Cavedagna, qui songe à l'auteur comme à « un punto invisibile da cui ven[gono] i libri, un vuoto percorso da fantasmi »<sup>26</sup>, et trouve un écho plus que favorable dans les propos de la Lectrice Ludmilla, « pronta a cogliere una voce che si fa sentire quando meno ci s'aspetta, una voce che viene non si sa da dove, da qualche parte al di là del libro, al di là dell'autore, al di là delle convenzioni della scrittura »<sup>27</sup>.

Mû par le désir d'occulter et dissoudre son *je* pour pouvoir s'identifier avec la « potentialité même de la littérature » (pour paraphraser Calvino), Flannery envisage à la fin de son journal de multiplier son identité par le truchement d'un roman composé uniquement d'*incipit* d'auteurs apocryphes, transformant en projet sa velléité initiale de « cancellare [se] stesso e trovare per ogni libro un altro io, un'altra voce, un altro nome, rinascere »<sup>28</sup>. Pareillement, *Un quadro*

*un libro, un quadro*, cit., p. 149. C'est en ces termes que s'exprime Paolini : « Finora era il linguaggio in se stesso a presumere un'immagine : ora è l'immagine (presunta) che tende ad illustrare l'enigma del linguaggio. Questi quadri sono dunque il diaframma tra il mio lavoro e il mio modo di vederlo » – Giulio Paolini, *Idem*, cit., p. 70.

<sup>26</sup> *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 709.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 849. Ludmilla semble rejoindre le point de vue de Paolini sur l'autonomie de l'œuvre vis-à-vis de l'auteur : « le opere dunque esistono grazie ma anche malgrado gli autori » – Giulio Paolini, *Quattro passi. Nel museo senza muse*, Torino, Einaudi, 2006, p. 50 – car « [l']autore è muto, assente, la voce è all'opera » – in *Giulio Paolini*, Catalogo della Mostra, Galleria Studio G7, 19 gennaio-8 marzo 2008, Bologna, Damiani, 2008, p. 22. Toutefois, si Paolini considère que « l'opera d'arte, però, non dà voce né al mondo né al soggetto : semplicemente, dà forma a se stessa » (*ibidem*, p. 22), la Lectrice, quant à elle, reste persuadée que la voix en question provient « dal non detto, da quello che il mondo non ha ancora detto di sé e non ha ancora le parole per dire » – *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 849. Même l'écrivain Silas Flannery voudrait « trasmettere lo scrivibile che attende d'essere scritto, il narrabile che nessuno racconta [...] annullare se stesso per dar voce a ciò che è fuori di lui » – *ibidem*, p. 779 et p. 789.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 788.

représente pour Paolini une tentative de dépersonnalisation, de dépassement de l'identité individuelle – et stylistique<sup>29</sup> – de l'auteur à travers la multiplication de l'identité de l'œuvre, son attribution plurielle et l'annexion par l'artiste d'identités apocryphes (correspondant à la multiplication des *io* stylistiques envisagée par Flannery<sup>30</sup> et réalisée par Calvino). Une multiplication encore accrue dans *La Doublure* (1973), un ensemble de vingt-huit toiles reproduisant la « finzione prospettica », qui contient les quatorze toiles composant *Un quadro* et en double arithmétiquement le nombre<sup>31</sup>. Semblable-

<sup>29</sup> « Quel che normalmente giudichiamo e apprezziamo come l'originalità, la qualità dello stile di un autore (tratto distintivo che ogni autore "inevitabilmente" possiede), è invece, per difetto, un impedimento cui l'autore non può comunque sottrarsi » – Giulio Paolini, *Quattro passi*, cit., p. 50. Dans *Se una notte...*, Silas Flannery parvient au même constat : « Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere : tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità » – *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 779.

<sup>30</sup> « Avrei potuto moltiplicare i miei io, anettere gli io altrui, fingere gli io più opposti a me e tra loro » – *ibidem*, p. 789. La multiplication des *je* comme tentative de masquer son identité véritable sera poussée à l'extrême par le protagoniste du septième *incipit*, *In una rete di linee che s'intersecano* : « Nel settimo il processo di raddoppiamento e di moltiplicazione raggiunge il suo culmine. Appassionato di specchi e di caleidoscopi, l'*io* moltiplica per propria sicurezza, come "in un gioco di specchi", se stesso, la sua amante, le sue guardie personali, la sua Mercedes. Crea così tutta una serie di "io" finti, dietro i quali spera di potersi nascondere » – Ulla Musarra-Schröder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, « Biblioteca di cultura », 1996, pp. 166-167.

<sup>31</sup> « *La Doublure* richiama nel titolo le apparenze illusorie descritte da Raymond Roussel nel suo primo libro. È costituita da 28 tele (14 erano quelle che formavano la mostra "Un quadro", 1970). Ogni tela riproduce la finzione prospettica di se stessa e propone uno spazio virtuale, emblematico » – Giulio Paolini, in *Giulio Paolini*, Catalogo della Mostra

ment, dans l'hyper-roman envisagé par Flannery, véritable mise en abyme de la structure même de l'hyper-roman calvinien, ce dernier se refléterait en se dédoublant comme dans un miroir intérieur, avec pour conséquence une multiplication vertigineuse des auteurs apocryphes, une prolifération des identités et des *incipit*.

L'éclatement de l'identité auctoriale auquel Flannery rêve de parvenir à travers sa bibliothèque d'apocryphes est également l'objectif vers lequel tend désespérément le traducteur faussaire Ermes Marana en ourdissant un complot des apocryphes. Mais la prolifération de pastiches et de faux littéraires qui vise à détruire la fonction même de l'auteur est avant tout, pour celui qui prétend s'identifier avec toutes les mystifications, un moyen d'affirmer sa présence en se substituant aux *je* multiples des auteurs plagés, dans une sorte de *reductio ad unum* identitaire et narcissique<sup>32</sup>. Une *reductio ad unum* qui est aussi une aspiration à la totalité car, si l'artifice est pour Marana la véritable substance du monde, « l'autore che congegnasse un sistema d'artifici perfetto riuscirebbe a identificarsi col tutto »<sup>33</sup>. L'utopie totalitaire de Silas Flannery est, en revanche, d'écrire une nouvelle version de la bibliothèque de Babel, une bibliothèque contenant les livres de tous les auteurs possibles – renonçant par là même à écrire le livre unique contenant l'infini, le livre infini contenant tous les livres :

(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 novembre 1988 - 26 febbraio 1989), Milano, Mondadori-De Luca, 1989, p. 32.

<sup>32</sup> « Ermes Marana sognava una letteratura tutta d'apocriphi, di false attribuzioni, d'imitazioni e contraffazioni e pastiches. Se quest'idea fosse riuscita a imporsi, se un'incertezza sistematica sull'identità di chi scrive avesse impedito al lettore d'abbandonarsi con fiducia [...] Ermes Marana non si sarebbe più sentito abbandonato da Ludmilla assorta nella lettura : tra il libro e lei si sarebbe insinuata sempre l'ombra della mistificazione, e lui identificandosi con ogni mistificazione avrebbe affermato la sua presenza » – *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 767.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 788.

Allo scrittore che vuole annullare se stesso per dar voce a ciò che è fuori di lui s'aprono due strade : o scrivere un libro che possa essere il libro unico, tale da esaurire il tutto nelle sue pagine ; o scrivere tutti i libri, in modo da inseguire il tutto attraverso le sue immagini parziali [...] io non credo che la totalità sia contenibile nel linguaggio ; il mio problema è ciò che resta fuori, il non-scritto, il non-scrivibile. Non mi rimane altra via che quella di scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori possibili.<sup>34</sup>

### Le livre infini

À la fin de sa préface à *Idem*, Calvino observe que « [d]opo un lungo giro il pittore torna alla tela da cui era partito, la squadratura geometrica messa tra parentesi, il quadro che contiene tutti i quadri. La pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile »<sup>35</sup>. *Disegno geometrico* renferme une multiplicité de tableaux possibles, et toutes les images passées et à venir représentées sur la surface *squadrata* de la toile –

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 789-790. Ce "syndrome de la totalité" affecte également le protagoniste du septième *incipit*, *In una rete di linee che s'intersecano* : « Di specchio in specchio – ecco quel che m'avviene di sognare – la totalità delle cose, l'universo intero, la sapienza divina potrebbero concentrare i loro raggi luminosi in un unico specchio. O forse la conoscenza del tutto è seppellita nell'anima e un sistema di specchi che moltiplicasse la mia immagine all'infinito e ne restituisse l'essenza in un'unica immagine, mi rivelerebbe l'anima del tutto che si nasconde nella mia » – *ibidem*, p. 774.

<sup>35</sup> *La squadratura*, cit., pp. 1989-1990. Paolini écrit à propos de *Disegno geometrico* : « Da sempre e sempre più mi convinco che l'inizio è la fine (o viceversa). Mi riferisco [...] al mio primo quadro, *Disegno geometrico* (1960), che più volte mi è capitato di considerare come il mio ultimo » – Giulio Paolini, *Quattro passi*, cit., p. 8.

contenues en elle depuis toujours et la contenant à jamais – en dilatent les proportions à l’infini<sup>36</sup>

En ce sens *Disegno geometrico* devient une sorte de « scommessa con l’infinito »<sup>37</sup> Un pari relancé quelques années plus tard avec *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta* (1968) : il s’agit d’un livre tiré de *Titolo*, une œuvre de 1968 composée de deux grandes toiles juxtaposées formant comme deux pages d’un livre ouvert, sur lesquelles l’artiste a disposé, une à une, toutes les lettres de tous les noms contenus dans son carnet<sup>38</sup>

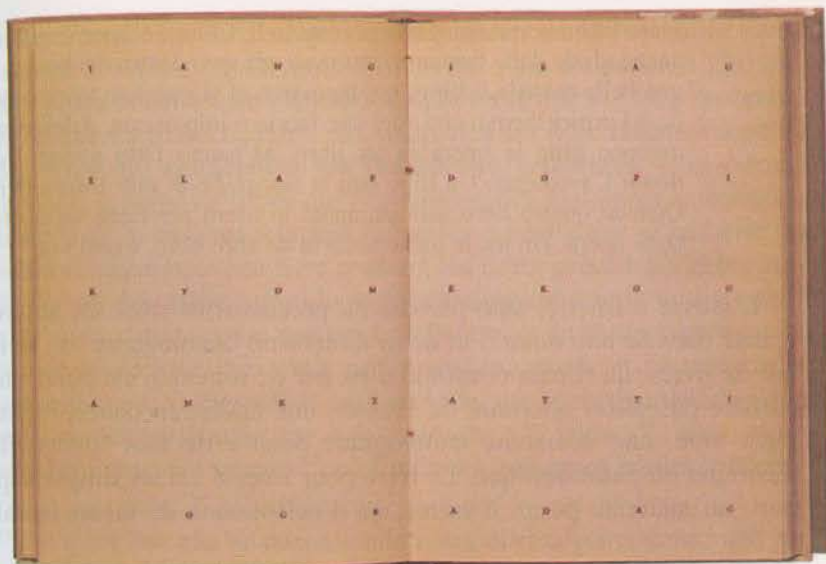
Le livre édité la même année en cinquante exemplaires est constitué de feuilles de papier à dessin sur lesquelles sont imprimées, page après page, ces mêmes lettres disposées exactement comme dans *Titolo*. Le titre figurant sur la couverture est écrit à la main<sup>39</sup> et correspond à la définition du mot “infini” que l’on trouve dans le dictionnaire : *Ciò che non ha limiti* est l’image de l’infini tel que Paolini se le représente. Le livre infini – anticipation du “livre de sable” borgésien – est illisible, autoréférentiel, recouvert de lettres qui ressemblent à un message codé indéchiffrable pour le lecteur car, en définitive, c’est lui-même que le livre communique : il ne contient pas une œuvre, il est l’œuvre, une œuvre ouverte à toutes les interprétations, un espace de recherche infini.

<sup>36</sup> « tutte le possibili immagini che una qualsiasi superficie ha rappresentato, o potrebbe rappresentare, possono ridursi, o dilatarsi, alla rappresentazione di se stessa » – Giulio Paolini, *Fuori programma*, cit., pp. 37-38.

<sup>37</sup> Giulio Paolini, *Fuori programma*, cit., p. 37.

<sup>38</sup> « Il titolo del quadro è *Titolo* [...] dovrebbe alludere all’identità delle cose in cui l’opera si viene a creare. Quindi, in questo senso, i nomi che ricorrono nel quadro sono un po’ la cornice del mio spazio operativo, la cornice della mia vita di tutti i giorni » – in Germano Celant (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p. 270.

<sup>39</sup> Germano Celant précise que le titre est « apposto in copertina con scrittura a mano a significare l’assunto personale di un panorama impersonale di nomi conosciuti » – *ibidem*, p. 270.



*Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta*<sup>40</sup>

Comme l’a souligné à juste titre Marco Belpoliti, la démarche artistique d’Imerio, le Non-Lecteur de *Se una notte...*, rappelle étrangement celle de Paolini<sup>41</sup> :

Faccio delle cose coi libri. Degli oggetti. Sì, delle opere : statue, quadri, come li vuoi chiamare. Ho fatto anche un’esposizione.

<sup>40</sup> Giulio Paolini, *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta*, 1968, Volume in tiratura di cinquanta esemplari, 17 x 24,5 cm, Foto courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino.

<sup>41</sup> « La stessa figura di Imerio, che compare in *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, figura di artista che opera con i libri producendo tautologie [...] ricorda proprio il *modus operandi* di Giulio Paolini » – Marco Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2006 [1996], pp. 38-39. Peut-on se risquer à entrevoir, inversement, une influence très indirecte de la manière d’Imerio sur une œuvre telle que *L’arte e lo spazio. Quattro illustrazioni per Martin Heidegger* (1983) ?

Fisso i libri con delle resine, e restano lì. Chiusi, o aperti, oppure anche gli do delle forme, li scolpisco, gli apro dentro dei buchi. È una bella materia il libro, per lavorarci, ci si può fare tante cose. [...] I critici dicono che quel che faccio è importante. Adesso mi mettono tutte le opere in un libro. M'hanno fatto parlare col dottor Cavedagna. Un libro con le fotografie di tutti i miei libri. Quando questo libro sarà stampato lo userò per farne un'opera, tante opere. Poi me le metteranno in un altro libro, e così via.<sup>42</sup>

L'œuvre d'Irnerio, auto-parodie du processus de mise en abyme réalisé dans *Se una notte...* et de sa dimension tautologique (un livre fait de livres, un roman constitué d'*incipit* de romans), est aussi une parodie du *modus operandi* de Paolini, une opération conceptuellement vide, une démarche tautologique dénuée de tout fondement théorique ou philosophique. Le livre pour Irnerio est un simple support, un matériau parmi d'autres, qu'il sélectionne de façon fantai-

<sup>42</sup> *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 756-757. La photographie est également très présente dans l'univers de Paolini, qui y recourt souvent pour mettre en abyme l'artiste, son œuvre et son atelier, voire le photographe qui photographie l'artiste : c'est le cas entre autres de *Delfo* (1965), de *1421965* (1965) et de *D867* (1967). Nous renvoyons à l'analyse de Calvino sur le sujet (*La squadratura*, cit., p. 1984). On peut voir aussi dans l'opération d'Irnerio une allusion au pouvoir à la fois multiplicateur et unificateur de la photographie tel qu'il est décrit dans la nouvelle *L'avventura di un fotografo* (1970) : « C'erano molte fotografie di Bice possibili e molte Bice impossibili a fotografare, ma quello che lui cercava era la fotografia unica che contenesse le une e le altre. [...] Nel laboratorio d'Antonino pavesato di pellicole e provini Bice s'affacciava da tutti i fotogrammi, come nel reticolo d'un alveare s'affacciano migliaia d'api che sono sempre la medesima ape » – in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1103 et p. 1107. Une photographie qui contiendrait toutes les photographies : « Il segreto della follia del mirino è tutta in quella ricerca dell'unicità, ricerca dell'uno che sembra contenere tutto il molteplice » – Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 120.

siste et irrationnelle<sup>43</sup>, au gré de ses humeurs « Un'opera mi viene solo se la sento [...] Ci sono libri che mi sono simpatici, e libri che non posso soffrire e mi capitano sempre tra le mani »<sup>44</sup>. Le processus artistique du Non-Lecteur – des sculptures sur livre réalisées à partir de livres qui contiennent ses précédentes sculptures, elles-mêmes réalisées à partir de livres qui contiennent des sculptures antérieures, et ainsi de suite – est à la fois *regressus ad infinitum* et *reductio ad unum* (chaque nouveau livre contient les livres précédents et les unifie)<sup>45</sup>, qui débouche sur un livre potentiellement infini – un livre infini d'un tout autre genre que ceux de Paolini et de Borges, un livre en perpétuel devenir, qui croît par ajouts successifs et se renouvelle constamment. Et cependant un livre vide, car le vertige tautologique qu'il renferme s'ouvre sur « il vuoto che c'è sotto »<sup>46</sup>, « un vuoto [che] continua nel vuoto »<sup>47</sup>, où l'infini en puissance rejoint le néant.

<sup>43</sup> « C'è dei libri che mi danno subito l'idea di cosa potrei farne ; altri no, niente. Alle volte ho l'idea ma non posso realizzarla finché non trovo il libro giusto. Sta scompigliando i volumi in uno scaffale ; ne soppesa uno, lo osserva di dorso e di taglio, lo mette giù » – *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 757.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 757.

<sup>45</sup> « Il pittore tende a ricondurre il molteplice all'uno (lo scrittore, forse, il contrario) [...] il fatto che la propria opera non sia una ma molteplice preoccupa il pittore, lo obbliga a fare nuove opere che contengano le precedenti, le unifichino e insieme le confermino come distinte » – *La squadratura*, cit., pp. 1988-1989.

<sup>46</sup> *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 651.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 690. C'est pourquoi, en dépit des apparences, les livres sculptés d'Irnerio sont aux antipodes d'une œuvre conceptuelle telle que *Libro dimenticato a memoria* (1969) de Vincenzo Agnetti, livre "évidé" dont l'artiste a découpé l'intérieur pour ne laisser que les marges : ce cadre blanc et vide, ce livre-cornice du néant doit être lu comme une "hypothèse de silence", car les mots sont renfermés dans l'esprit de chaque lecteur. Il ne s'agit pas d'une œuvre figée mais d'un "livre d'idées" : « Attualmente sto lavorando ad un libro di sole IDEE. IDEE che possono dare IDEE ; per costruire una cosa che manca o cancellare per sempre una cosa che ci aliena, che ci impone l'abitudine » (Vincenzo Agnetti, in

Contrairement à l'univers de Giulio Paolini, dans celui du Calvino de *Se una notte...*, pour paraphraser Marco Belpoliti, « la tautologie ne se referme pas sur elle-même », elle n'est pas « rischio controllato di una vertigine, della vertigine della propria moltiplicazione quale antidoto a quella del mondo »<sup>48</sup>. Et, à la différence de l'artiste Paolini, le recours à la tautologie ne permet pas à l'écrivain Flannery de s'identifier avec le *je* des grands auteurs du passé, avec la potentialité même de la littérature : si sa transcription fidèle des pages initiales de *Crime et châtiment* n'est qu'une tentative stérile d'exorciser l'angoisse de la page blanche et ne débouche sur aucun transfert d'énergie graphique<sup>49</sup>, Paolini parvient, quant à lui, à traduire *in chiave pittorica* ce que Borges a illustré dans son *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*. Dans *L'invenzione di Ingres* (1968), l'artiste superpose, dans un jeu de reflets, deux images identiques appartenant à deux époques distinctes : l'*Autoportrait* (1506) de Raphaël et l'*Autoportrait de Raphaël* (1824) copié et réinventé par Ingres. Invention rime ici avec répétition : la circularité du processus

Giorgio Maffei - Maura Picciau, *Il libro come opera d'arte*, Mantova, Corraini Editore, 2006, p. 117). La démarche d'Agnetti s'inscrit dans le droit fil de celle des *Libri illeggibili* de Bruno Munari, livres non-textuels ouverts aux suggestions des lecteurs, qui sont libres de les parcourir comme ils l'entendent (à rebours, en sautant des pages, etc.) et de construire ainsi leur récit personnel, leur propre narration.

<sup>48</sup> Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 165.

<sup>49</sup> « Oggi mi metterò a copiare le prime frasi d'un romanzo famoso, per vedere se la carica d'energia contenuta in quell'avvio si comunica alla mia mano, che una volta ricevuta la spinta giusta dovrebbe correre per conto suo [...]. Mi fermo prima che s'impadronisca di me la tentazione di copiare tutto *Delitto e castigo*. Per un istante mi sembra di capire quale dev'essere stato il senso e il fascino d'una vocazione ormai inconcepibile : quella del copista. Il copista viveva contemporaneamente in due dimensioni temporali, quella della lettura e quella della scrittura ; poteva scrivere senza l'angoscia del vuoto che s'apre davanti alla penna ; leggere senza l'angoscia che il proprio atto non si concreti in alcun oggetto materiale » – *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 785-786.

créateur repose sur l'identification, et la réactualisation de l'œuvre à travers le mécanisme de la citation exalte « l'azione astorica del "vedere" »<sup>50</sup>. Reflet d'un autre reflet, l'œuvre n'est rien d'autre que sa copie, mais pour qu'elle soit éternelle, pour souligner la perfection de ce qu'elle est.

DU DESSIN DU TEXTE AU DESSIN DU MONDE  
L'EFFET ESCHER DANS LE DERNIER CALVINO

<sup>50</sup> « Paolini si avvale di un procedimento che ricorre alla sovrapposizione temporale di immagini appartenenti al serbatoio classico della storia dell'arte, per esaltare, secondo una prospettiva nuova, l'azione astorica del "vedere" » – Maria Francesca Pepi, *Italo Calvino e Giulio Paolini*. Idem : *un libro, un quadro*, cit., p. 158.