

La galerie de nos ancêtres

L'auteur réunit près de lui ses chimériques créatures, le vicomte pourfendu, le baron perché, le chevalier inexistant. Analyse d'une trilogie fondamentale.

PAR ITALO CALVINO



JE RASSEMBLE EN CE VOLUME (1) trois histoires que j'ai écrites dans la décennie 1950-60 et qui ont en commun le fait d'être invraisemblables et de se dérouler en des époques lointaines et en des pays imaginaires. Etant donné ces caractéristiques communes et malgré d'autres caractéristiques non homogènes, on pense qu'elles constituent, selon la formule, un « cycle », et même un « cycle achevé » (c'est-à-dire fini, dans la mesure où il n'entre pas dans mes intentions d'en écrire d'autres). Voilà donc que se présente une bonne occasion de les relire et de chercher à répondre à des questions que jusqu'à maintenant j'avais éludées chaque fois que je me les étais posées : pourquoi ai-je écrit ces histoires ? Que voulais-je dire ? Qu'ai-je effectivement dit ? Quel sens a ce type de narration dans le cadre de la littérature d'aujourd'hui ?

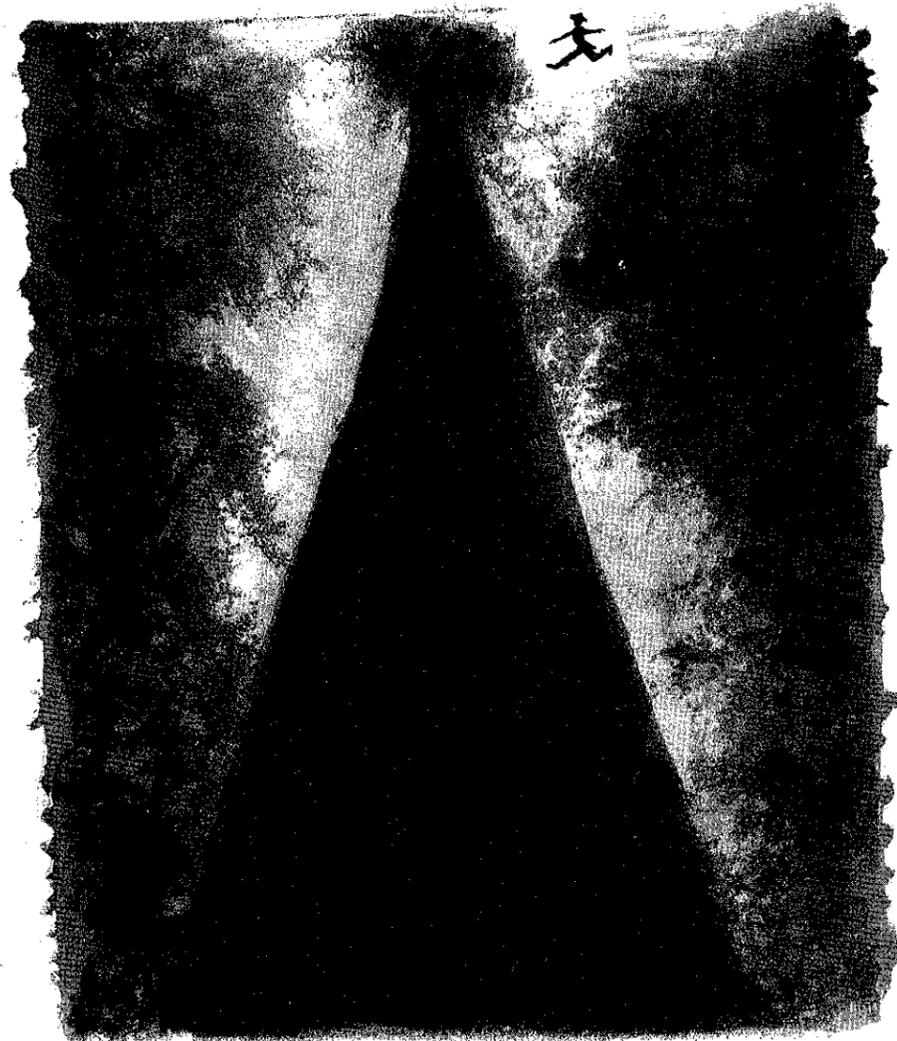
Moi, auparavant, j'écrivais des nouvelles « néoréalistes », comme on disait alors. C'est-à-dire que je racontais des histoires qui n'étaient pas arrivées à moi mais à d'autres, ou dont j'imaginai qu'elles étaient arrivées ou qu'elles pouvaient arriver, et ces autres étaient des gens « du peuple », comme on dit, mais toujours un peu des déviants, en tous cas des personnes curieuses, qu'il était possible de représenter par le seul recours des mots qu'elles prononcent et des gestes qu'elles font, sans trop se laisser égarer par leurs pensées et leurs sentiments. J'écrivais rapidement, à coup de petites phrases brèves. Ce que je cherchais à rendre, c'était un certain élan, un certain ton. J'aimais les histoires qui se déroulent en plein air, et dans des lieux publics, par exemple une gare, avec sa charge de rapports humains entre les gens qui se trouvent là par hasard ; la psychologie, l'intériorité, les intérieurs, la famille, les mœurs, la société (surtout la bonne société) ne m'intéressaient pas — et je n'ai peut-être guère changé depuis lors.

CE N'EST PAS UN HASARD SI J'AVAIS DÉBUTÉ par des histoires de partisans : elles venaient à point parce que c'étaient des histoires aventureuses, tout en mouvement, tout en détonation, un peu cruelles et un peu fanfaronnes comme l'esprit du temps, assaisonnées du « suspense » qui est au récit comme le sel. En 1946, j'avais même écrit un bref roman, *Le sentier des nids d'araignée*, dans lequel j'opérais bon train avec la brutalité réaliste, mais en revanche les critiques commencèrent à dire que j'étais « fabuliste ». J'entrais dans le jeu : je comprenais fort bien que la valeur consiste à être fabuliste quand on parle de prolétariat et de faits divers, alors qu'il n'y a aucun mérite à l'être en parlant de châteaux et de cy-

gnes. C'est ainsi que j'essayais d'écrire d'autres romans néoréalistes, sur des thèmes de la vie populaire de ces années-là, mais ils ne venaient pas bien, et je laissais les manuscrits dans le tiroir. Si j'entreprenais mon récit avec un ton allègre, il sonnait faux ; la réalité était de loin plus complexe ; toute stylisation finissait par être affectée. Si j'employais un ton plus réfléchi et soucieux, tout s'estompait dans le gris, dans le triste, je perdais ce timbre qui m'était propre, à savoir l'unique justification du fait que c'était moi qui écrivais et non un autre. C'était la musique des choses qui avait changé : la vie troublée de la période partisane et de l'après-guerre s'éloignait dans le temps, on ne rencontrait plus tous ces types étranges qui vous racontaient des histoires exceptionnelles, ou peut-être en rencontrait-on encore, mais on ne parvenait plus à s'identifier à eux et à leurs histoires. La réalité entraînait dans des voies différentes, extérieurement plus normales, elle devenait institutionnelle ; il était difficile de voir les classes populaires sinon à travers leurs institutions ; et j'avais moi-même commencé à faire partie d'une catégorie régulière : celle du personnel intellectuel des grandes villes, en complet gris et chemise blanche. Toutefois, pensais-je, il est trop facile d'accuser les circonstances extérieures ; peut-être n'étais-je pas un véritable écrivain, j'étais quelqu'un qui avait écrit, comme tant d'autres, porté par la vague d'une période de bouleversements ; et ma veine s'était tarie.

Ainsi, en butte avec moi-même et avec les autres, je me mis, comme si je me livrais à un passe-temps privé, à écrire *Le vicomte pourfendu*, en 1951. Je n'avais nulle intention de soutenir une poétique plutôt qu'une autre ni nulle visée d'allégorie moraliste ou, encore moins, politique au sens strict. Certes j'étais sensible, sans bien m'en rendre compte, à l'atmosphère de ces années-là. Nous étions au cœur de la guerre froide, il y avait une tension dans l'air, une dilacération sourde, qui ne se manifestait pas en des images visibles mais qui dominaient nos esprits. Et voici qu'en écrivant une histoire totalement fantastique, je me trouvais sans m'en apercevoir à exprimer non seulement la souffrance de ce moment particulier mais aussi l'impulsion à en sortir ; c'est-à-dire que je n'acceptais pas passivement la réalité négative mais que je parvenais à y réintégrer le mouvement, la fanfaronnade, la crudité, l'économie de style, l'optimisme acharné qui avaient été ceux de la littérature de la Résistance.

Au départ, je n'avais que cette impulsion, et une histoire en tête, ou mieux une image. A l'origine de chaque histoire que j'ai écrite, il y a une image qui me tourne dans la tête, née qui sait comment et que je porte en moi peut-être pendant des années.



Les premières journées de Côme dans les arbres n'avaient aucun programme défini ; tout était subordonné à son désir de connaître et de posséder son royaume. Il eût voulu en explorer tout de suite les confins, étudier toutes les possibilités qu'il lui offrait, le découvrir arbre après arbre, branche après branche.
(Le Baron perché)

Le Baron perché
par Juan Guillon.

Peu à peu j'en viens à développer cette image dans une histoire avec un début et une fin, et dans le même temps — mais les deux processus sont souvent parallèles et indépendants — je me persuade qu'elle renferme quelque signification. Quand cependant je commence à écrire, tout cela est dans mon esprit encore en un état lacunaire, à peine ébauché. C'est seulement en écrivant que chaque chose finit par se mettre en place.

Donc, depuis quelque temps je songeais à un homme coupé en deux dans le sens de la longueur, et dont chacune des deux parties agissait pour son propre compte. L'histoire d'un soldat, au cours d'une guerre moderne ? Mais l'habituelle satire expressionniste c'était du réchauffé ; mieux valait une guerre du temps jadis, les Turcs, un coup de cimeterre, non : le mieux c'était un coup de canon, de sorte qu'on aurait cru qu'une moitié avait été détruite, et par la suite elle surgissait. Alors les Turcs avec le canon ? Oui, les guerres austro-turques, à la fin du dix-septième siècle, le prince Eugène, mais le tout laissé un peu dans le vague, le roman historique ne m'intéressait pas (encore). Donc : une moitié survit, l'autre apparaîtra en un second temps. Comment les différencier ? Un système dont l'effet est

assuré consiste à faire une moitié bonne et l'autre mauvaise, un contraste à la R. L. Stevenson, comme le *Dr Jekyll and Mr Hyde* et les deux frères du *Maître de Ballantrae*. Ainsi l'histoire s'organisait-elle sur elle-même selon un schéma parfaitement géométrique. Et les critiques pouvaient commencer à faire fausse route : en disant que ce qui me tenait à cœur c'était le problème du bien et du mal. Non, cela ne me tenait à cœur en aucune façon, je n'avais pas même songé un seul instant au bien et au mal. De même qu'un peintre peut utiliser un contraste brutal de couleurs parce que cela lui permet de mettre en évidence une forme, ainsi avais-je utilisé un contraste narratif bien connu pour mettre en évidence ce qui m'intéressait, à savoir la division.

L'homme contemporain est divisé, mutilé, incomplet, hostile à soi-même ; Marx le dit « aliéné », Freud « refoulé » ; un état d'harmonie antique est perdu, on aspire à une nouvelle complétude. Le noyau idéologico-moral que je voulais consciemment apporter à l'histoire c'était cela. Mais plus que de travailler à l'approfondir sur le plan philosophique, j'ai veillé à donner au récit un squelette qui fonctionne comme un méca-

anisme bien enchaîné, et la chair et le sang de libres associations d'imagination lyrique.

Je ne pouvais pas charger le héros de l'illustration des types de mutilation propres à l'homme contemporain, il avait déjà assez à faire pour faire avancer le mécanisme de l'histoire, et je l'ai distribuée sur un certain nombre de personnages satellites. L'un d'eux — et, c'est si l'on peut dire, le seul qui ait un rôle didactique pur et simple —, Maître Pierrecloû le charpentier, construit des fourches et des instruments de torture les plus perfectionnés possible en cherchant à ne pas penser à leur utilisation, de même que... de même que le savant naturellement ou que le technicien d'aujourd'hui qui construit des bombes atomiques ou tout autre dispositif dont il ne connaît pas la destination sociale et dont l'engagement exclusif dans le fait de « bien faire son métier » ne saurait suffire à mettre au point la conscience. Le thème du savant « pur », exempt (ou non libéré) d'une intégration avec l'humanité vivante, transparait également dans le personnage du docteur Trelawney, lequel cependant était issu d'un tout autre monde, tel un personnage à la Stevenson qu'évoquent d'autres références à ce climat, et qui a acquis également une propre autonomie psychologique.

Les deux « chœurs » des lépreux et des Huguenots appartiennent à un autre mode d'imagination plus complexe, nés sur un fond lyrique visionnaire, peut-être sur des bribes de vieilles traditions historiques locales (villages de lépreux dans l'arrière-pays ligurien ou provençal; fixation de Huguenots ayant fui la France dans la région de Cuneo, après la révocation de l'édit de Nantes ou, encore avant, après la nuit de la Saint-Barthélémy). Les lépreux en sont venus à représenter pour moi l'hédonisme, l'irresponsabilité, la décadence heureuse, le lien esthétisme-maladie, d'une certaine manière le décadentisme artistique et littéraire contemporain mais aussi de toujours (l'Arcadie). Les Huguenots illustrent la division opposée, le moralisme, mais en tant qu'image ils sont quelque chose de plus complexe parce qu'il y entre aussi une sorte d'ésotérisme familial (origine hypothétique — jusqu'à aujourd'hui non vérifiée — de mon nom) : une autre illustration (satirique et admirative en même temps) des origines du capitalisme selon Max Weber, et, par analogie, de toute autre société basée sur un moralisme actif; et une évocation — celle-là plus sympathisante que satyrique — d'une éthique religieuse sans religion.

Il me semble que tous les autres personnages du *Vicomte pourfendu* n'ont de sens qu'en tant qu'ils fonctionnent dans l'intrigue du récit. Certains me sont venus assez facilement — en ce sens qu'ils ont acquis une vie propre — comme la nourrice Sébastienne — et — dans sa brève apparition — le vieux vicomte Aiulfé. Le personnage de la jeune fille (la bergère Paméla) n'est qu'un idéogramme schématique d'un caractère concret de la femme en opposition à l'inhumanité du pourfendu.

Et quant à Médard, le pourfendu ? J'ai dit qu'il avait moins de liberté que les autres, grevé d'un itinéraire prédéterminé par les occurrences avec l'intrigue. Mais en dépit de cette contrainte, il est parvenu à manifester une ambiguïté fondamentale, correspondant à quelque chose qui n'était pas encore bien clair dans l'esprit de l'auteur. Mon intention, c'est chose établie, était de combattre toutes les divisions de l'homme, d'augurer l'homme total. Mais de fait le Médard entier du début, indéterminé comme il est, n'a ni personnalité ni visage; du

Médard réintégré de la fin on ne sait plus rien; et celui qui vit dans la nouvelle c'est seulement Médard en tant que moitié de soi-même. Et ces deux moitiés, ces deux images opposées d'humanité, apparaissent plus humaines, revêtent un rapport contradictoire, la moitié mauvaise, tellement malheureuse, de pitié, et la moitié bonne, tellement affligée, de sarcasme; et je leur faisais prononcer à toutes deux un éloge de la division comme mode d'être authentique, de leurs points de vue opposés, et une invective contre l'« obtuse intégralité ». Peut-être parce que, né dans une époque de division, le récit finissait par exprimer malgré lui la conscience divisée? Ou n'était-ce pas plutôt pour la raison qu'une véritable intégration humaine ne saurait se produire en un mirage de totalité indéterminé ou de disponibilité ou d'universalité mais dans un approfondissement obstiné de ce que l'on est, de son propre attribut naturel et de son propre choix volontaire, en une autoconstruction, en une compétence, en un style, en un code personnel de règles internes et de renoncements actifs, qu'il convient de suivre jusqu'au bout? Le récit me rappelait par son dynamisme interne spontané à ce qui a toujours été et à ce qui reste mon véritable thème narratif: une personne s'impose volontairement une règle difficile et la suit jusqu'en ses ultimes conséquences, parce que sans celle-ci elle ne serait soi-même ni pour soi ni pour les autres.

THÈME QUE NOUS RETROUVONS DANS une autre histoire, *Le Baron perché*, écrite quelques années plus tard, en 1956-57. Dans ce cas aussi la date de composition éclaire sur l'état d'esprit. C'est une époque de réflexion sur le rôle que nous pouvons avoir dans le mouvement historique, tandis que des espoirs nouveaux alternent avec de nouvelles amertumes. Malgré tout, les temps portent vers le mieux-être; il s'agit de trouver le juste rapport entre la conscience individuelle et le cours de l'histoire.

Là encore j'avais depuis longtemps une image en tête: un garçon qui monte sur un arbre; il monte, et que lui arrive-t-il? Il monte, et il entre dans un autre monde; non: il monte, et il rencontre des personnages extraordinaires; voilà: il monte, et voyage d'arbre en arbre des jours entiers, mieux, il ne redescend plus, il refuse de descendre à terre, et passe toute sa vie dans les arbres. Allais-je en faire l'histoire d'une fuite des rapports humains, de la société, de la politique? Non, cela aurait été trop évident et futile: le jeu ne commençait à m'intéresser que si je faisais de ce personnage qui refuse de marcher sur la terre comme les autres non pas un misanthrope mais un homme continuellement dévoué au bien du prochain, inséré dans le mouvement de son temps, qui entend participer à chaque aspect de la vie active: du progrès des techniques à l'administration locale, à la vie galante. Tout en sachant que pour être vraiment avec les autres, la seule voie est d'être séparé des autres, d'imposer obstinément aux autres et à soi-même cette singularité incommode et cette solitude de chaque heure et de chaque moment de la vie, de même que c'est la vocation du poète, de l'explorateur, du révolutionnaire.

Par exemple, l'épisode des Espagnols étaient l'un des rares qui me fussent clairs depuis le début: le contraste de celui qui se trouve vivre dans les arbres pour des motifs contingents, et, une fois que ses motifs ont cessé, descend; et le « perché » par vocation intérieure qui reste sur les arbres même quand il n'y a nulle



Le Vicomte
pourfendu par
Juan Guillon.

raison extérieure pour y demeurer. L'homme complet, que je n'avais pas proposé clairement dans *Le Vicomte pourfendu*, s'identifiait dans *Le Baron perché* à celui qui réalise sa propre plénitude en se soumettant à une discipline volontaire rude et contraignante. Il se passait avec ce personnage quelque chose pour moi d'insolite : je le prenais au sérieux, j'y croyais, je m'identifiais à lui. Je dois ajouter que cherchant une époque écoulée pour y situer un improbable pays recouvert d'arbres, je m'étais laissé prendre par le charme du dix-huitième et de la période de bouleversement entre ce siècle et le suivant. Voici que le protagoniste, le baron Côme du Rondeau, surgissant du cadre burlesque de l'histoire, venait à moi revêtu d'un portrait moral, avec des traits culturels bien définis ; les recherches de mes amis historiens, sur les penseurs des Lumières et les jacobins italiens, constituaient un précieux aiguillon pour l'imagination. Jusqu'au personnage féminin (Viola) qui entrait dans le jeu des perspectives éthiques et culturelles : en opposition avec le déterminisme des Lumières, l'impulsion baroque, puis romantique vers le tout qui risque de devenir poussée destructrice, course au néant.

Le Baron perché me vint donc d'une manière très différente que pour *Le Vicomte pourfendu*. Au lieu d'un récit hors du temps, au décor à peine esquissé, par des personnages filiformes et emblématiques, à l'intrigue de fable pour enfants, j'étais continuellement attiré, dans mon écriture, par la réalisation d'un « pastiche » historique, un répertoire d'images du dix-huitième,

étayé par des dates et des corrélations avec des événements et des personnages fameux ; un paysage et une nature, certes imaginaires, mais décrits avec précision et nostalgie ; une histoire qui se souciait de rendre justifiable et vraisemblable jusqu'à l'irréalité de la trouvaille initiale ; en somme, j'avais fini par prendre goût au roman, dans le sens le plus traditionnel du terme.

Sur les personnages secondaires, nés par une prolifération spontanée de cette atmosphère romanesque, il y a peu à dire. L'élément qui les associe dans leur quasi-totalité c'est qu'ils sont des solitaires, chacun l'étant d'une façon manquée, gravitant autour de l'unique façon juste qui est celle du héros. Qu'on se penche sur le Chevalier Avocat, qui répète maints traits du docteur Trelawney. Le dix-huitième siècle, grand siècle d'excentriques, semblait fait exprès pour situer cette galerie de types bizarres. Mais dès lors Côme pouvait être entendu aussi comme un excentrique cherchant à donner une signification universelle à son excentricité. Sous cet angle, *Le Baron perché* n'épuisait pas le problème que je m'étais posé. Il est clair que nous vivons aujourd'hui dans un monde de non-excentriques, de personnes dont la plus simple individualité est niée, tant elles sont réduites à une somme abstraite de comportements préétablis. Le problème aujourd'hui n'affecte plus désormais la perte d'une partie de soi-même, c'est celui de la perte totale, de n'être plus rien.

De l'homme primitif qui ne faisait qu'un avec l'univers, on pouvait encore dire qu'il était inexistant en ce qu'il ne se différenciait pas de la matière organique, nous sommes lentement arrivés à l'homme artificiel lequel, ne faisant qu'un avec les produits et les situations, est inexistant en ce qu'il ne se frotte plus à rien, qu'il n'a plus de rapport (lutte et à travers la lutte harmonie) avec ce qui (nature ou histoire) l'entoure, mais il ne fait que « fonctionner » abstraitement.

Ce nœud de réflexions avait fini peu à peu par s'identifier à une image qui depuis longtemps occupait mon esprit : une armure qui marche et qui à l'intérieur est vide. Je tentai d'en écrire l'histoire (en 1959), et c'est celle du *Chevalier inexistant*, qui figure dans ce volume en premier, en hommage à la priorité chronologique des paladins de Charlemagne, et également pour la raison que, par rapport aux deux autres récits, on peut le considérer davantage comme une introduction que comme un épilogue. Mais c'est aussi un livre écrit en une époque de perspectives historiques plus incertaines qu'en 1951 ou en 57 ; avec un plus grand effort philosophique, qui cependant dans le même temps se résout en un abandon lyrique plus grand.

Agilulfe, le guerrier qui n'existe pas, prit les contours psychologiques d'un type humain très répandu dans toutes les couches de notre société ; mon travail avec ce personnage se présenta tout de suite aisé. A partir de la formule Agilulfe (inexistence pourvue de volonté et de conscience) j'obtins, par un procédé d'opposition logique (c'est-à-dire en partant de l'idée pour arriver à l'image, et non inversement comme je le pratique habituellement), la formule existence privée de conscience, autrement identification générale avec le monde objectif, et je conçus l'écuyer Gourdoulou. Ce personnage ne par-

vint pas à obtenir l'autonomie psychologique du premier. Et cela se comprend, parce que des prototypes d'Agilulfe on en rencontre partout alors que les prototypes de Gourdoulou ne se rencontrent que dans les ouvrages des ethnologues.

Ces personnages, l'un privé d'individualité physique et l'autre d'individualité de conscience, ne pouvaient mener à bien une histoire ; ils ne constituaient que l'énonciation du thème, qui devait être développée par d'autres personnages chez lesquels l'être et le non-être allaient lutter au sein de la même personne. Celui qui ne sait pas encore s'il est ou s'il n'est pas, c'est le jeune homme. Par conséquent un jeune homme devait être le véritable héros de cette histoire. Raimbaut, paladin stendhalien, cherche les preuves de son être, de même que tous les jeunes gens. La vérification de l'être tient dans l'agir ; Raimbaut sera la morale de la pratique, de l'expérience, de l'histoire. J'avais besoin d'un autre jeune homme, Torrismond, et j'en fis la morale de l'absolu, par laquelle la vérification de l'être doit dériver de quelque chose d'autre que soi-même, de ce qu'il y avait avant lui, le tout dont il s'est détaché.

Pour le jeune homme, la femme est ce qui est assurément ; et je conçus deux femmes : l'une, Bradamante, l'amour comme contraste, comme guerre, autrement dit la dame de cœur de Raimbaut ; l'autre — à peine esquissée — Sofronie, l'amour comme paix, nostalgie du sommeil prénatal, la dame de cœur de Torrismond. Bradamante, amour comme guerre, cherche le différent de soi, par conséquent le non-être, c'est pourquoi elle est amoureuse d'Agilulfe.

IL ME RESTAIT À MONTRER L'EXISTENCE EN tant qu'expérience mystique de dissolution dans le tout, Wagner, le bouddhisme des Samouraï ; et en résultèrent les Chevaliers du Graal. Et — par contraste à ceci — l'existence en tant qu'expérience historique, prise de conscience d'un peuple jusque-là écarté de l'histoire (concept maintes fois bien exprimé par Carlo Levi) et aux Chevaliers du Graal j'opposai le peuple des Courvoisiers, si misérables et à ce point tyrannisés qu'ils ne savaient même pas qu'ils étaient au monde, et qu'ils l'apprendront en luttant.

Il y avait à présent tous les éléments que je voulais ; il suffisait de les laisser s'animer de cette charge d'angoisse existentielle qu'ils portaient en eux ; mais cette fois-ci je n'allais pas me laisser entraîner dans l'histoire comme dans *Le Baron perché*, en ce sens que je ne finirais pas par croire à ce que je racontais ; ici le récit était et se devait d'être ce qu'on appelle un « divertissement ». Cette formule de « divertissement » je l'ai toujours entendue en tant que c'est le lecteur qui doit se divertir : ce qui ne veut pas dire que ce soit pareillement un divertissement pour l'écrivain, lequel doit raconter avec détachement, en alternant les envolées à froid et les envolées à chaud, maîtrise de soi et spontanéité, et c'est en réalité la manière d'écrire qui occasionne le plus de peine et de tension nerveuse. Je songeai alors à extrapoler mon propre effort d'écrire en en faisant un personnage : et je conçus la nonne copiste, comme si c'était elle qui racontait, et cela contribuait à me donner des élans plus détendus et spontanés, et de progresser.

Vous aurez remarqué que dans ces trois histoires, j'ai eu besoin d'un personnage qui dise « je » pour corriger peut-être la froideur objective propre au récit fabuleux par cet élément ly-

rique de rapprochement, dont la prose moderne semble ne pas pouvoir se passer. J'ai choisi à chaque fois un personnage marginal ou en tous cas dénué de fonction dans l'intrigue : dans *Le Vicomte pourfendu* un « je » garçon, une sorte de Carlino di Fratta, parce qu'il n'existe pas de système mieux éprouvé dans ces cas-là que de tout voir à travers des yeux d'enfant. Pour *Le Baron perché* j'avais le problème de corriger mon élan trop vif à m'identifier au héros, et là je mis en œuvre le dispositif bien connu Serenus Zeitblom ; en ce que dès les premières répliques je fis valoir comme un « je » un personnage de caractère antithétique à celui de Côme, un frère posé et plein de bon sens. Cette fois-ci, dans *Le Chevalier inexistant*, j'utilisai un « je » complètement en dehors de la narration, et j'en fis, histoire d'avoir un jeu de contraste en plus, une nonne.

La présence d'un « je » narrateur-commentateur eut pour effet de déplacer une partie de mon attention de l'histoire à l'acte même d'écrire, au rapport entre la complexité de la vie et de la feuille sur laquelle cette complexité se dépose sous forme de signes alphabétiques.

Je m'avisais cependant, en poursuivant mon récit, à quel point tous les personnages se ressemblaient, mus qu'ils étaient par la même angoisse, et même la nonne, la plume d'oie, mon stylo, moi-même, tous nous étions la même personne, la même chose, la même anxiété, la même quête insatisfaite. Comme il arrive au narrateur — à quiconque fait quelque chose, je crois — que tout ce qu'il pense se transforme en ce qu'il fait — à savoir en récit —, je traduisis cette idée en une ultime pirouette narrative. C'est-à-dire que je fis de la nonne narratrice et de la guerrière Bradamante une seule et même personne. C'est un coup de théâtre qui m'est venu en tête au dernier moment et il me semble que cela ne signifie rien de plus que ce que je vous ai dit. Mais s'il vous plaît de croire que cela signifie, que sais-je, que l'intelligence qui s'intériorise et la vitalité extrovertie doivent ne faire qu'une, libre à vous de le croire.

De même que vous êtes libres d'interpréter comme vous voudrez ces trois histoires, et que vous ne devez vous sentir aucunement enchaînés par la relation que j'ai exposée sur leur genèse. J'ai souhaité en faire une trilogie basée sur les expériences portant sur le fait de savoir comment se réaliser en tant qu'êtres humains : dans *Le Chevalier inexistant* la conquête de l'être, dans *Le Vicomte pourfendu* l'aspiration à une complétude par delà les mutilations imposées par la société, dans *Le Baron perché* une voie vers une complétude non individualiste à atteindre à travers la fidélité à une autodétermination individuelle : trois niveaux d'approche de la liberté. Et dans le même temps j'ai voulu qu'elles fussent trois histoires « ouvertes », comme on dit, qui avant tout tiennent debout en tant qu'histoires, par la logique de la succession de leurs images, mais qui commencent leur vraie vie dans le jeu imprévisible d'interrogations et de réponses qu'elles suscitent chez le lecteur. Je voudrais qu'elles puissent être regardées comme un arbre généalogique des ancêtres de l'homme contemporain, en lesquels chaque visage cèle quelque trait des personnes qui sont autour de nous, de vous, de moi-même.

© The estate of Italo Calvino

Traduit par Marie-José Tramuta

(1) Ce texte, inédit en français, préfacait la réédition en un volume de la trilogie d'Italo Calvino - *Le Vicomte pourfendu*, *Le Baron perché*, *Le Chevalier inexistant I nostri antenati*, ed. Einaudi, 1960). Le titre est de la rédaction.