

**Italo Calvino.**  
**L'histoire du signe comme « segnatura »**

Tiziana MIGLIORE



Colloque Albi Médiations Sémiotiques – Actes

# Collection Actes

Utopies et formes de vie.  
Mythes, valeurs et matières

*Hommage à Paolo Fabbri*

sous la direction de  
P. Basso, D. Bertrand & A. Zinna

© Editions CAMS/O

Direction : Alessandro Zinna

Rédaction : Christophe Paszkiewicz

Collection Actes : Utopies et formes de vie. Mythes, valeurs et matières.

1<sup>re</sup> édition électronique : décembre 2019

ISBN 979-10-96436-02-6

*Résumé.* Le récit d'Italo Calvino *Un signe dans l'espace* (*Cosmicomics*, 1965) est un *mythe de fondation* du premier signe de l'univers: un dialogue entre le protagoniste, Qfwfq, et les lecteurs, détermine le signe en tant qu'« intentionnel », « individuel », « vrai », « univoque ». À partir de cette instauration, le récit prend l'aspect d'un discours historique visant la re-conjonction avec le signe tracé tout le long du temps: deux cents millions d'années, après une révolution complète de la Galaxie. Une directionnalité protensive, du présent de la fondation aux événements à venir, transforme l'histoire en un *mythe projectif* qui finit par détruire le mythe fondatif. La certitude d'une forme crue et nue, d'une « empreinte impossible à confondre », « immobile » et ancrée dans l'espace laisse la place à des doutes sur sa consistance et subsistance, jusqu'au soupçon de l'avoir oublié et de ne pouvoir le concevoir que comme « des fragments de signes interchangeables entre eux, à l'intérieur du signe ». Cette prémonition s'avère lors de *l'anagnorisis*, quand Qfwfq retrouve sa propre trace *contrefaite*, *biffée* par celle d'un autre, Kgwgk. Cela conduit à une bataille de ratures allographiques et autographiques, où l'identité se révèle être fonction de l'altérité: le « je » est *dans* l'autre qui efface nos propres traces ou dans l'autre soi (*soi-ipse*), qui efface les siennes propres (*soi-idem*). La parodie, démythifiant l'idéologie sémiotique du signe en tant qu'unité isolée et produite par un acte individuel – *aliquid pro aliquo* dans une chaîne de renvois horizontaux – ouvre les yeux sur la morphologie *interne* de la trace, verticale: temporalisée, plurielle, participante et stratifiée d'autant plus que stratégique. *Un signe dans l'espace* est ainsi un *Gedankenexperiment* pour repenser l'histoire du signe et reconnaître soit son épaisseur temporelle soit son « être toujours un objet de valeur » pour quelqu'un. Dans ce sens il nous aide à revenir sur la sémiotique de Paolo Fabbri. Car il croise heureusement quelques un des ses arguments solides: I] le dépassement de la notion du renvoi signique vers le concept de « processus de signification »: « *poros* », « *tecmor* » et « *segnatura* » ; II] la dimension passionnelle corrélée à l'action ; III] l'agonistique du sens ; IV] l'hypothèse d'une figurativité du contenu inscrite dans les langages, ce qui permet une traduction efficace du visible dans la verbalité ; V] la valence des valeurs ; VI] la portée phénoménologique de la théorie narrative: Fabbri ne qualifie jamais un récit de « fiction » ou de « fictif », distingué par rapport à « la réalité », mais il saisit la narrativité comme étant la modalité dynamique de constitution et de transformation du sens.

ITALO CALVINO, PAOLO FABBRI, COSMICOMICS, EMILIO GARRONI, SIGNES TRACÉS

**Tiziana Migliore** enseigne la sémiotique à l'Université Tor Vergata de Rome. Elle est secrétaire scientifique du Centre International de Sciences Sémiotiques Umberto Eco (CiSS, Urbino) et vice-président de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle (AISV-IAVS). Directrice de la série éditoriale *Riflessi* (Aracne, Rome), elle a publié trois ouvrages, *I sensi del visibile: immagine, testo, opera* (Mimesis, Milan, 2018), *Biennale di Venezia. Il catalogo è questo* (Aracne, Rome, 2012) et *Miroglifici. Figura e scrittura in Joan Miró* (Et al. Edizioni, Milan, 2011) et plus de soixante articles scientifiques. Elle a dirigé dix recueils et traduit une sélection d'articles des *Problèmes de linguistique générale* de Émile Benveniste (*Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, dir. par P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milan, 2009) et le *Traité du signe visuel* du Groupe  $\mu$  (Bruno Mondadori, Milan, 2007). Elle collabore avec les journaux quotidiens *La Repubblica* et *Il Manifesto*.

Pour citer cet article :

Migliore, Tiziana, « Italo Calvino. L'histoire du signe comme "segnatura" », in Basso, P., Bertrand, D. et Zinna, A. (éds 2019), *Utopies et formes de vie*, Toulouse, Éditions CAMS/O, Collection Actes, p. 105-121, [en ligne] : <<http://mediationsemiotiques.com/ac2016-migliore>>.

## **Italo Calvino.** **L'histoire du signe comme « segnatura »**

Tiziana MIGLIORE  
(Université d'Urbino)

L'analyse de *Un segno nello spazio* (1964) de Italo Calvino nous donne une double opportunité. Ou « *una noce schiaccia l'altra* », comme le dirait Paolo. La première opportunité est de revenir sur la description, qui est une spécificité nécessaire (Fabbri 1990 in Fabbri et Marrone éds 2001 : 330) sans laquelle la sémiotique, « éclatée en mille morceaux, ne serait qu'un exercice de pure virtuosité » (Greimas 1970 : 7). La deuxième opportunité est de faire la connaissance d'un récit cosmogonique qui est à la fois un mythe fondateur du signe, au milieu d'une invention de l'univers, et un mythe projectif, lors de la quête et du repérage de ce signe dans le temps. Le récit de Calvino réécrit l'histoire du signe comme histoire phénoménologique, narratologique, où le signe s'avère être un *objet de valeur*. Modèle métaréflexif pour penser la sémiose, *Un segno nello spazio* démontre qu'on ne peut pas concevoir le signe ou remonter à sa source supposée en dehors des fonctions axiologiques, sociales et interpersonnelles qu'il joue.

L'ambition de cette étude est de voir, moyennant la description, comment des théories sémiotiques se constituent à travers des processus empiriques de signification incorporent et l'emportent sur les théories sémiotiques s'appuyant sur l'origine du signe. Le contraire n'est pas vrai : une sémiotique arrêtée à la fondation du signe ne pourra en relever les dynamiques.

## 1. “Je” texte – les textes

S'interroger sur la description signifie interroger les niveaux de pertinence de la sémiotique et, dans le cas de Fabbri, la *textualité*, qu'il n'a jamais abandonnée, y reconnaissant « un lieu d'expérimentation du sens émergeant par rapport aux signifiés déposés dans le lexique, dans la grammaire, dans les figures rhétoriques » (Fabbri 2010 : 51).

Le niveau de pertinence du « texte » n'est pas un sujet d'actualité. Mais les études de la sémiotique aujourd'hui poussent vers la possibilité de repenser les concepts de « texte » et de « textualisation ». Voir si, par exemple, on peut sortir du confinement (arbitraire) dans le langage verbal et valoriser l'étymologie latine du terme « texte », qui est soit une forme nominale – *le* texte – soit une forme verbale – *je* texte : je me mets en relation avec des formes et des substances du monde, je mets en relation des formes de l'expression avec des formes de contenu qui produisent des textes, des tissages de relations. « *Textum* » l'a emporté sur le grec « *symploké* » en raison de la force du graphème “x”, apte à exprimer le nœud, la tessiture des relations impliquées.

Le parcours génératif du sens, défini et articulé en vertu des ses « modes d'existence » (Greimas 1966) à partir d'une instance de visée et de saisie (Greimas, Fontanille 1991) – « virtuel » (U), « potentiel » (non  $\cap$ ) « actuel » (non U), « réalisé » ( $\cap$ ) – (et à rebours dans l'analyse, bien évidemment) amène à l'idée du texte comme sens *en acte*, comme actualisation de relations de signification. Sous ce point de vue le texte se distingue de l'œuvre, qui est la *réalisation* de ces relations moyennant des exécutions, des implémentations et des activations, et il diffère de l'image qui, en revanche, est le sens *potentiel* – l'imagination nourrie par l'œuvre – et *virtuel* – l'imaginaire individuel et collectif dans lequel l'œuvre est en mesure de pénétrer et de se transmettre dans le temps. Texte, œuvre et image aident à comprendre comment les savoirs dans les cultures se stabilisent et se transforment. Le texte est le mode actuel, le déclencheur de l'énonciation, de tout acte de médiation constitué par des relations d'expression et de contenu ; l'œuvre est le moment réalisé, le performatif vif du sens ; l'image est le mode transcendant, produit par des textes et par des œuvres et tracé dans les mémoires et les histoires individuelles et collectives. Texte, œuvre et image sont réversibles et glissent l'un dans l'autre : le premier est une condition de possibilité pour le second, qui le scénarise et offre, avec le premier, une stabilisation au troisième. On perçoit sensiblement la discontinuité entre ces phases dans l'expérience que nous en faisons.

Envisager dans le texte, dans l'œuvre et l'image les trois formes des modes d'existence du sens, selon la trajectoire que Greimas a suggérée (Migliore 2018), permet de se débarrasser d'étiquettes attribuées aux textes et à la narrativité telles que « fictif » et « fiction », qui nuisent à la sémiotique comme méthodologie interdisciplinaire. Fabbri n'a jamais utilisé les termes « fiction » ou « fictif » pour parler du texte ou du récit, comme s'ils étaient séparés de la « réalité ». Il conçoit la narrativité à l'instar d'un modèle coextensif, partagé par la sémiotique du monde naturel et les langages, en tant que modalité dynamique de constitution du sens (Fabbri 2015a). Donnons une portée phénoménologique à notre relation avec la textualité et la « fiction » ne sera alors plus pertinente. La relation avec le texte deviendra plutôt une *expérience de pensée transformatrice* de cognitions, de passions et d'actions. Le cube selon Merleau-Ponty – un objet de perception qu'il faut voir sous ses facettes différentes, pour après sortir de cette perception momentanée et le synthétiser au niveau cognitif (Greimas dans Parret 1987) – est une métaphore paradigmatique du texte. Entre ce texte qui doit être « préparé », c'est à dire le « je texte », « l'invention du texte » (Marrone 2016), et les textualisations « sauvages » qui nous font face, les textes, il n'y a aucune contradiction : « je texte » et « les textes » sont respectivement l'acte et les résultats d'un même processus, qui est l'instauration de relations.

Or, le récit qu'on va analyser a la particularité d'exploiter son appartenance à l'espèce *cosmogonique* du genre science-fiction pour faire coïncider l'histoire du signe (naissance et développement), soit d'un point de vue narratif soit d'un point de vue énonciatif, avec les premiers actes d'écriture et de lecture. Tout se déploie dans le tissage de relations – le « texte », justement – entre production et interprétation.

## 2. Italo Calvino, “Un signe dans l'espace” (1964)

*Un signe dans l'espace* est un des premiers récits du recueil *Cosmicomics* d'Italo Calvino (1965). Il est paru pour la première fois en novembre 1964 dans la revue *Il caffè letterario*, illustré par le dessinateur Chago (cf. *fig. 1*) et segmenté à l'intérieur en cinq parties. Calvino y raconte, à la manière de *La petite cosmogonie portative* (1950) de Raymond Queneau, mais en prose, l'origine et la fondation du premier signe, à l'aube du monde. Dans les deux ouvrages la science est extériorisée à l'instar de représentations ludiques, de productions justement « cosmicomiques » sur les origines, parce qu'il s'agit d'inscrire, de déplacer l'homme quotidien à la hauteur des grandes étapes de l'évolution cosmique et anthropologique (Daros

1994). D'habitude on fait le contraire : on conduit et réduit le temps de l'univers à la taille de l'homme, à ses systèmes de calculs chronologiques. L'expérience d'élever l'homme aux étendues et au flux du firmament engendre un effet parodique. Ça n'empêche de réfléchir sur notre condition provisoire, instable, comme il arrive dans *Les Petites œuvres morales* de Giacomo Leopardi (1824-31). Et toutefois, sous le couvert d'aspectualiser des consciences encore en cours d'individualisation, Queneau et Calvino résolvent avec dérision, et humour, l'état de malheur et d'angoisse qui surgit lors du vertige des espaces-lumière.

D'ailleurs, pour ce qui concerne *Un signe dans l'espace*, l'expansion de l'univers et la fondation du premier signe n'est que le point de départ, car tout le récit porte, selon une optique purement proppienne, sur la *perte* de ce signe et sur le *manque* qu'on en a, dus à la déambulation incessante et erratique des premières formes dans l'espace sidéral, qui les éloignent les unes des autres et induit des séries de courses-poursuites. Le temps choisi étant celui de l'orée de la vie, ce firmament est fait de matière potentielle, de vibrations précédant l'existence, en attente de genèses. Le protagoniste et narrateur, Qfwfq, n'est pas encore un homme, mais « disons quelqu'un qui a participé longuement de la vie des animaux » (Calvino 1968b : 1300, n. t.). Son nom, palindromique, se lit soit du présent vers le passé, soit du passé vers le futur. Lorsque Qfwfq façonne la première forme – signe identitaire, signe de reconnaissance, début de l'idée d'œuvre – il s'en voit éloigné aussitôt par la révolution des planètes. Et il la retrouvera effacée, vidée de son sens au fur et à mesure d'une prolifération d'autres signes saturant l'univers. La vignette de Chago (cf. *fig. 1*) montre de manière opportune la réaction perplexe de Qfwfq, son étonnement et son désarroi une fois entouré par une multitude de biffures.

Le récit consiste donc en une sorte de « recherche du signe perdu » « en croupe sur la Galaxie » sur des distances incommensurables et énoncée par un discours direct avec le lecteur. « *Un segno come ?* », « Un signe comment ? » (Calvino 1964, trad. fr., p. 55). Eh bien, le fait remarquable est qu'en dépit des critiques faites à Calvino que *Un signe dans l'espace* est « trop obséquieux et révérencieux de la sémiologie » (Vidal 1995 : 147) et qu'« on sent de loin l'odeur de Saussure » (« *sa di saussuriano lontano un miglio* », Terracini 1966), le type de signe se configurant ici n'obéit en réalité à aucune définition préconçue.

Calvino s'est entretenu longtemps avec les structuralistes : il a participé aux séminaires du Centre International de Sciences Sémiotiques d'Urbino, il a tenu une conférence sur la valeur de la sémantique structurale en littérature, juste après la sortie du livre éponyme de Greimas



(Calvino 1967), son *Château des destins croisés* (1969) est explicitement inspiré d'une conférence de Fabbri sur les cartes divinatoires, *Racconto della cartomanzia e linguaggio degli emblemi* (1968), toujours à Urbino. Ici, selon les termes mêmes de Calvino (1971 : 1098, notre traduction), Fabbri, le « factotum du Centre » pendant que Greimas le dirigeait, « s'amusait à trouver des oppositions et des combinaisons de continuité et de discontinuité à l'intérieur de chaque *topos* ». Une invariante de la démarche de Fabbri : la recherche passionnée et passionnante. Or, *Un signe dans l'espace* découle d'une réflexion sur la sémiotique qui est toujours présente dans les argumentations de Fabbri : la fondation et les processus mythifiants d'une idéologie du signe sont survenus d'un contre-factuel sémiotique qui le détruit, en révélant la nature narrative et stratifiée des signes. Il n'y a pas de signes en soi, mais toujours des processus de signes : des signes tracés, des signatures chargées de valeurs, différentiels et intersubjectifs (Fabbri 1998 ; 2017). Loin de reconstruire des systèmes d'influences, on peut ici voir le *ductus* de Fabbri réfléchi dans le déroulement de ce conte<sup>1</sup>.

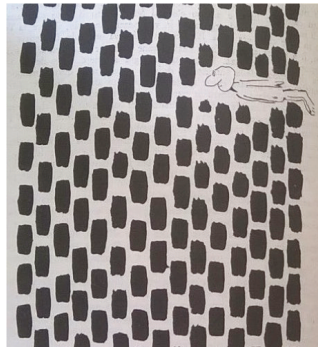


Fig. 1 : I. Calvino, “Un segno nello spazio”,  
in *Il caffè letterario*, XII, 4, novembre 1964, p. 23-30.

## 2.1 *Un intertexte philosophique*

La première traduction française de *Cosmicomiche*, *Cosmicomics*, de Jean Thibaudeau, paraît au Seuil en 1968, avant d'être rééditée par Gallimard, dans la collection « Folio ». Nous adoptons cette édition mais en restituant au texte son imbrication avec les dessins et presque la même segmentation que celle de la version initiale. « Presque », parce qu'*Un signe dans*

*l'espace* a été révisé et intégré à plusieurs reprises par l'auteur, vivement impressionné, pendant la première et la deuxième version, par la lecture de l'essai *La crisi semantica delle arti* (1964), que le philosophe et esthéticien Emilio Garroni lui avait envoyé. Cet étude représente un intertexte fondamental du récit, pour trois raisons en particulier, *in nuce* chez Garroni et assumées par Calvino :

1. « Quelqu'un a-t-il jamais vu inventer un signe proprement *ex novo*, absent d'une histoire signique, proximale ou distale ? » – se demande Garroni (1964 : 320, n.t.). Et voilà le récit de Calvino : si ce signe n'existe déjà, il existera ;
2. « Selon Cassirer il y a une possibilité de remythification symbolique dans des régimes de rationalité autres que l'art » – dit Garroni (*Ibid.*, p. 340, n.t.). Calvino recourt à la science ;
3. « La science n'arrive pas à exprimer les hautes épaisseurs d'opinion qui constituent la réalité de la crise » (*Ibid.*, p. 291, n.t.). *Un signe dans l'espace* met en scène ces épaisseurs.

Ces liens rétablis, Calvino prend toutefois ses marques :

Cher Garroni [...] la lecture de votre livre arrive au bon moment, étant donné qu'actuellement j'écris des récits où je suis aux prises avec la « *segnicità* » (ce qui pour moi est le développement d'une image de départ selon une logique interne à l'image ou au système d'images) et la « *semanticità* » (ce qui pour moi est l'éventail de significations possibles de chaque signe-image-mot). (Calvino 1965d : 891-892, n.t.)

*Segnicità* en tant que « logique interne à l'image ». Qu'entend Calvino avec cette formulation mystérieuse ? On le verra. Quoi qu'il en soit, l'écrivain considérait *Un signe dans l'espace* comme le conte le plus satisfaisant du recueil, au point de dire, à la suite de la publication de *Cosmicomics*, qu'il avait essayé de l'imiter, d'en écrire d'autres similaires, mais sans succès (Calvino 1965b).

## 2.2 *La science-fiction à l'envers*

Les nouvelles de *Cosmicomics* mêlent littérature et science. Chacune est déclenchée à partir d'un « chapeau » en italiques qui consiste en une assertion scientifique sur des règles cosmologiques. Ces définitions servent de sources d'inspiration pour des histoires qui les travestissent et en changent le ton et le registre. En réalité, Qfwfq s'approprie un libellé scientifique et le transforme en un discours de « réminiscence » de ce qui se passe, en le mettant en perspective à partir de son *corps sensible*. Il joue le rôle de médiateur des contenus linguistiques tirés de la science

ou, mieux, il est informateur en tant que témoin de sa propre traversée dans cet univers.

Le genre de la science-fiction est convoqué ici par erreur, car la science-fiction scénarise la narration dans le futur, tandis que *Cosmicomics* est plutôt un « mythe des origines » (Calvino 1965b : VIII) s'appuyant sur des théories scientifiques, un mythe construit à l'instar d'une histoire de *signature* qui montre comment ce signe va se transformer. C'est bien Calvino qui distingue les récits qui rapprochent le futur du quotidien et domestiquent ce qui, éloigné, est difficile à imaginer – la science-fiction à la manière de Jules Verne et de Herbert George Wells – des récits, comme *Cosmicomics*, qui, au contraire, déplacent le quotidien hors de lui-même, dans les formes de vie et les dynamiques disproportionnées et dérangeantes du cosmos (Calvino 1964b : 1321). On a justement parlé à ce propos d'une science-fiction à l'envers (Montale 1965).

*Cosmicomics* est un défi à la raison. Le pari, dans le sillage de la vocation cosmologique de la littérature italienne – Leopardi, Ariosto, Dante – est d'installer  $\mathcal{Q}fwfq$  dans le cosmos lorsqu'il est encore « *caosmos* » : quand il est en train de se former et qu'il commence à offrir les premières images de soi-même. C'est pourquoi le ciel de *Cosmicomique* est un ciel galiléen, de *Gedankenexperimenten*, où le pouvoir de vision est aussi un pouvoir d'imagination. Étant donné que, dans notre monde contemporain, nous avons perdu le sens du cosmique de l'homme primitif et des classiques, « le filtre », « l'écran », « notre medium de commensuration dramatique à l'expérience du cosmos » ne pourra qu'être le registre comique, proche du « cinéma muet » et « surtout des bandes dessinées » (Calvino 1965b : VII). Calvino en délivre l'hypotexte sous-jacent : « Leopardi, Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la peinture de Matta et puis Kant, Borges, les gravures de Grandville » (Calvino 1964b : 1322). Mais ce n'est que l'élan d'un conte qui structure en lui-même ce double mythe de fondation et de projection.

La plupart des récits de *Cosmicomics* développent des épisodes de l'histoire de l'univers selon des thèmes spécifiques : *Tout en un point* (1964), c'est  $\mathcal{Q}fwfq$  qui participe au Big Bang (« quand tous étaient serrés comme des sardines ») ; *Au point du jour*, c'est la solidification de la matière, concomitante, dans le vécu de  $\mathcal{Q}fwfq$ , à l'invention du jeu ; dans *Sul far del giorno*,  $\mathcal{Q}fwfq$  découvre pour la première fois la lumière ; dans *Gli anni luce*, les personnages fuient à la vitesse de la lumière. *Un signe dans l'espace*, au lieu de focaliser un véritable thème de départ, se génère à partir d'un axiome qui décrit un procès. L'« image scientifique synthétique » qui alimente la narration de Calvino est la suivante : « *Situato nella zona*

*esterna della via lattea, il Sole impiega (secondo i calcoli di J. H. Oort) circa 200 milioni d'anni a compiere una rivoluzione completa della Galassia* » (Calvino 1964a : 23). La référence à l'astronome hollandais Jan Hendrik Oort, incorporée dans l'édition de *Un signe dans l'espace* de *Il caffè letterario*, disparaîtra dans le recueil. En outre la traduction française est fidèle au texte-source de Calvino mais elle n'en saisit pas les subtilités, ici comme ailleurs : « Le soleil est situé dans la zone externe de la Voie Lactée, et il faut deux cents millions d'années environ pour que s'accomplisse une révolution complète de la Galaxie » (Calvino 1968a : 54).

Thibaudeau rate l'image dynamique du soleil et il nous présente son état, pas son action, ajoutant un impertinent « il faut », modalité du devoir attribuée à un sujet inconnu qui finit par trahir le secret de Calvino, en révélant la figure actantielle centrale du récit et cachée par l'écrivain italien : *le temps*. C'est à Qfwfq de l'affronter (« *ci si impiega, disse Qfwfq* », Calvino 1964a : 23) plus qu'au soleil. L'existence de Qfwfq ne se déroule pas le long d'un cours linéaire naissance-reproduction-mort, mais dans un temps macroscopique cyclique – parce qu'il revient sur lui-même – et qui le pousse inévitablement en avant. Existe-il depuis toujours, avant de toute chose inventée ? Non, en 1967 Calvino publiera le nouveau recueil de *Cosmicomics, Temps zéro*, qui traite très exactement de cet instant de commencement de ce temps-là. Si le signe est l'objet de valeur de Qfwfq et sa valence, le temps se révèle être dès le début son anti-sujet, un actant indifférent à ses instances et indisponible à la communication. Le fait de tracer un signe et de vouloir le rejoindre donne à Qfwfq une motivation et une présence au monde ainsi que l'illusion dramatique de pouvoir maîtriser la course du temps. Grâce à cette instanciation peuvent se déterminer une directionnalité protensive, des soupçons, des anticipations cognitives et pathémiques. Examinons *Un signe dans l'espace* de près.

### 3. L'analyse

Les cinq séquences qui graphiquement répartissent *Un signe dans l'espace* correspondent aux cinq phases du récit, de sorte que le texte résulte déjà d'une segmentation.

#### 3.1 *Qfwfq trace le premier signe*

La première séquence va de « Exact, c'est ce qu'il lui faut » à « des contre-séries de signes différents » (Calvino 1968a : 54-57). Cet incipit installe le lecteur dans le chahut interstellaire, dans la fuite incessante du temps

spatialisé. Introduisant *Qfwfq*, il donne cours à l'acte d'inscription et au sentiment de manque à cause de sa perte soudaine.

1. En italien le glissement du discours objectif de la science vers la forme dialogique narrative se produit en passant d'une focalisation *zéro* – l'axiome scientifique – à une focalisation *externe* – « *ci si impiega, disse Qfwfq* » (Calvino 1964a : 23) – puis à une focalisation *interne* – « *io una volta passando feci un segno in un punto dello spazio* » (*Idem*), « moi, une fois, en passant, je fis un signe en un point de l'espace » (Calvino 1968a : 54).
2. Le « je », qui marque l'écart par rapport au chapeau scientifique impersonnel, devient un « nous » – « quand nous serions repassés par là au tour suivant » (*Idem*) – pronom personnel pluriel en mesure d'impliquer les lecteurs.
3. Et à son tour le « nous », dans le discours destiné à tracer le premier signe, s'articule en un « je » / « vous », débrayant une instance en contrechamp, à convaincre : « c'est difficile à dire parce que si *je* vous dis un signe, *vous* pensez aussitôt à quelque chose qui se distinguerait de quelque chose, et en la circonstance il n'y avait rien qui pût se distinguer de quoi que ce fût » (*Idem*, nous soulignons).
4. Le signe tracé par *Qfwfq* apparaît I] *différentiel* – « différent d'autres signes ou qu'il leur soit semblable » (*Ibid.*, p. 55) ; II] *intentionnel* – « J'avais l'intention de faire un signe, oui, bien sûr, ou si vous voulez j'avais l'intention de considérer comme un signe n'importe quoi qu'il me viendrait à l'esprit de faire » (*Idem*) ; et donc : III] « reconnaissable sans le moindre risque d'erreur » (*Idem*) ; IV] *statique* – « immobile en un point quelconque » (*Ibid.*, p. 56) ; V] *univoque* – « le seul et unique point dont on fût sûr qu'il était là » (*Ibid.*, p. 57) ; VI] *représentatif* et VII] *présentatif* – « ce signe était le seul qu'il y eût et en même temps était mon signe, le signe de moi même [...], et le signe était là où je l'avais laissé et il marquait ce point, et en même temps portait ma signature, je le portais derrière moi, il m'habitait, il me possédait entièrement, il s'entremettait entre moi et toutes les choses avec lesquelles je pouvais tenter d'entrer en rapport » (*Idem*), au point qu'il prend « cette empreinte – disons – reconnaissable entre tout, que je lui avais donnée. » (*Ibid.*, p. 56)

À ce moment-là il s'agit d'un trait encore amorphe empêtré dans un lien intentionnalité-sémantacité, un signe de dérivation morrisienne qui renvoie en soi à son intentionnalité et que Calvino emprunte à Garroni (1964 : 195-196). Se mettre à la chasse de ce signe, qui active néanmoins le rai-

sonnement logique et la pensée en général de Qfwfq, cela signifie poursuivre une utopie, chercher un archétype. Contrairement à la thèse selon laquelle l'utopie implique le *maintenant* de la présence et l'immobilisation de l'histoire à l'ère des fondations (Marin 1973), l'utopie de Qfwfq est un processus. Marin a théorisé l'utopie face aux tableaux de la cité idéale, pur non-lieu affranchi du temps ; Calvino l'imagine construite de même qu'on est jeté, immergé dans l'histoire, subitement séparé de la possibilité de garder une coprésence avec des signes. Les nombreux adverbes et locutions temporels sont alors les symptômes d'une relation pathémisée avec le temps, compte tenu non pas du signe en général mais du signe comme *objet de valeur* de Qfwfq : « d'interminables étendues d'espaces », « immensité anonyme », « après cent-mille années-lumière passées sans rien rencontrer [...] pendant des centaines de siècles, pendant des milliers de millénaires », « continue », « insomniaque » (Calvino 1968a : 56).

### 3.2 *Doutes, oubli, mesure du temps*

Dans le temps de l'atteinte, pendant que « la Galaxie insomniaque continuait à se retourner dans son lit de vacuité douce » (*Ibid.*, p. 59), Qfwfq passe de la certitude d'une empreinte impossible à confondre aux premiers doutes. La deuxième séquence commence avec « Mais déjà étaient passés des dizaines de milliers de millénaires » et termine ainsi : « j'avais à la conquête de ce qui seul comptait pour moi : le signe, le règne, le nom... » (*Ibid.*, p. 58-60).

1. Le sentiment de manque – « J'avais besoin de bien le posséder [...], j'aurais dû l'avoir là devant moi, l'étudier, le consulter » (*Ibid.*, p. 58) – suscite des perplexités sur la consistance et la subsistance du signe. De sorte que la raison pour laquelle Qfwfq a tracé le signe, c'est-à-dire l'intention de le faire, lui importe à présent moins que sa forme. Le mythe projectif du signe s'impose sur le mythe de sa fondation.
2. L'obstination de Qfwfq à vouloir retrouver le type de signe qu'il a conçu se heurte à la cognition d'un temps incoercible, même s'il est quantifiable – « je m'escrimai à refaire mes calculs : il en résultait que notre parcours touchait ce point non pas chaque année galactique, mais seulement tous les trois ans, c'est-à-dire tous les six cents millions d'années solaires » (*Ibid.*, p. 60).
3. Soupçonnant l'avoir oublié, Qfwfq formule enfin une *self-fulfilling prophecy* : de « ne réussir plus à concevoir que des fragments de signes interchangeables entre eux, c'est-à-dire des signes à l'intérieur du signe » (*Ibid.*, p. 59).

### 3.3 *Qfwfq trace un nouveau signe*

Cette prophétie s'accomplit dans la troisième séquence, qui va de « Je fis le second tour, le troisième. J'y étais » à « dans tous les coins de la sphère circum-galactique » (*Ibid.*, p. 60-63).

1. Qfwfq, arrivé sur place, découvre son signe biffé par celui d'un autre, Kgwgk, son « rival » (*Ibid.*, p. 62). Il voit « un frottis informe, une abrasion de l'espace, délabrée, broyée » (*Ibid.*, p. 60).
2. Bien qu'il envisage l'alternative à sa vision du signe quand il suppose que « la rature de mon signe, cela revenait exactement au même » (*Ibid.*, p. 61), il ne peut se reconnaître en lui, parce qu'il juge encore la rature comme la « négation du signe » (*Idem*), quelque chose qui « ne marquait ni ne signalait rien » (*Idem*).
3. Puis il note une « contrefaçon affreuse » de son propre simulacre, « une copie », « un signe dont on comprenait tout de suite que ce ne pouvait être le mien, lourd comme il était, imprécis et absurdement prétentieux » (*Idem*) et qui à vrai dire est le simulacre de Kgwgk. D'où l'*anagnorisis*. Qfwfq s'aperçoit que « rien n'avait jamais été vu par rien » (*Ibid.*, p. 55) avant l'identification du signe d'autrui. « La vue dans notre monde commence (et la vie, par voie de conséquence, aussi) » (*Ibid.*, p. 61) en coïncidence avec le dévoilement des vicissitudes du signe. L'idéologie de « l'indicible pureté de mon signe » (*Idem*) est remplacée par un discours passionné, riche en déterminations et qualifications des signes qui se superposent dans l'univers. Qfwfq décèle plusieurs projets concomitants ou successifs de faire trace, en compétition, en prédation entre eux. Et ce n'est qu'à travers leur croisement qu'on articule un langage pour les dire.
4. À l'anxiété du moi par rapport au temps se mêle la répulsion de Kgwgk, « personnage désagréable et dévoré d'envie, qui, sous le coup d'une impulsion digne d'un vandale, avait raturé mon signe et puis avait entrepris par un artifice grossier d'essayer d'en marquer un autre à la place » (*Idem*) – et qui « comme un rustre qu'il était, me tournerait en dérision et me ferait des grimaces, répétant pour le déprécier mon signe en caricatures grossières » (*Ibid.*, p. 63). Qfwfq trace alors un nouveau signe, contractuel et conflictuel cette fois, « qui fût un signe véritable, et fit mourir Kgwgk de dépit » (*Ibid.*, p. 62). Mais cela aussi est sujet à l'action du temps. Même l'attraction vers son propre signe tombe en répulsion – « j'avais honte de ce signe [...] donnant un ridicule spectacle [...]. Des bouffées de honte me faisaient rougir » (*Ibid.*, p. 63), jusqu'à susciter le désir d'une rature autographique.

### 3.4 Rature autographique par Qfwfq, rature allographique par Kgwgk

La quatrième séquence se déploie de « Au contraire, pour cette fois, la délicate horlogerie astrale » à « et moi je n'avais pas retrouvé le mien » (*Ibid.*, p. 63-66).

1. Qfwfq efface son signe. Et ayant appris que « les signes servent aussi à juger qui les trace » (*Ibid.*, p. 64), il fait « des signes feints, des encoches dans l'espace, des trous, des taches, des petites astuces » (*Idem*), que Kgwgk régulièrement « s'acharne à faire disparaître sous ses ratures » (*Idem*). Sa philosophie du premier signe, « insensible à la mutation du temps [...] et qu'il devait contenir quelque chose qui survivrait à toutes les formes, c'est-à-dire le fait qu'il était un signe et rien d'autre » (*Idem*) résiste à la philosophie de la rature personnifiée par Kgwgk.
2. Ainsi, ayant observé que les ratures tendent à se faner, Qfwfq retourne à la chasse de son protosigne, plein d'espoir qu'il serait refléuri par-dessous (*Ibid.*, p. 65).
3. Nouvelle illusion déçue. À la place du premier signe, Qfwfq en trouve cinq, sans la possibilité de reconnaître le sien.

Persister dans la tradition d'un signe isolé et produit par un acte individuel – *aliquid pro aliquo* dans une chaîne de renvois horizontaux – chavirer dans le contrefactuel d'une morphologie plurielle de la trace, à structure interne, verticale, temporalisée et stratifiée d'autant plus que stratégique. Qfwfq n'identifie son signe que sous la rature de Kgwgk.

### 3.5 La vie au milieu des signes, l'épaisseur

Qfwfq tombe enfin dans l'épaisseur temporelle des signes. La cinquième séquence, de « Je n'exagère pas si je dis que les années galactiques qui suivirent » jusqu'au final du récit, « L'espace n'existait pas et que peut-être même il n'avait jamais existé » (*Ibid.*, p. 66-68), substitue à la conception du signe isolé et singularisant celle d'un palimpseste de traces interdépendantes et changeantes.

Il n'y avait plus désormais dans l'univers un contenant et un contenu, mais seulement une épaisseur générale de signes superposés et agglutinés, qui occupait tout le volume de l'espace, c'était une bigarrure continue, extrêmement minutieuse, un réseau de lignes, de griffes, de reliefs, et d'incisions, l'univers était barbouillé partout, dans toutes ses dimensions. (*Ibid.*, p. 67)

Ainsi s'explique la remarque de Calvino (1965d) à Garroni sur la « *segnicità* » en tant que « développement d'une image de départ selon une



logique interne à l'image ou au système d'images » (*supra*, § 2.1.). La démarche suivie par Calvino lors de la formulation de la sémiologie consiste à énoncer une image initiale et à la dégager en conformité avec sa logique interne. Cette élaboration permet de comprendre si l'image conçue marche ou pas. Calvino installe donc tout d'abord l'image plus répandue et traditionnelle du signe, la même acceptée par Garroni, du signe comme unité isolée qui renvoie en soi à une intentionnalité préexistante. Seulement cette image ne résiste pas aux dynamiques pragmatiques, cognitives et pathémiques qui impliquent l'instance énonçante ; elle n'a aucune correspondance dans ce qui advient et qui force cette instance à réagir.

Une image différente ressort de l'observation des événements, apte à renverser la première et à s'instaurer à sa place. Dans le récit en question le signe biffure/biffé s'oppose et succède au signe isolé, statique et univoque, hypothétisé par Qfwfq préalablement : un agencement d'actions et de pensées orientées démonte une théorie sémiotique enracinée dans les cultures mais dans laquelle ordre *de dicto* et ordre *de re* divergent.

#### 4. Le signe comme trace biffure/biffée

Situer le signe dans le macro-temps et le macro-espace de l'univers ouvre un scénario autre par rapport à une tradition qu'on croyait la seule légitime. Il équivaut à une sorte d'« hétérotopie » de la tradition sémiotique. Cela n'est pas du tout un paradoxe, mais un changement de point de vue applicable à la réalité et vérifiable physiquement et logiquement : considérer la vie à l'échelle du cosmos plutôt que sous celle de l'homme. À côté de l'histoire dominante fondée sur le statut transcendantal du *signe* subjectif, transparent, intentionnel, conventionnel, institutionnel (Garroni 1964 : 320), se manifeste, quoique jamais théorisée, l'histoire d'une *trace biffure/biffée*, immanente et résultante de la nature interne du signe, liée aux pratiques d'inscription, aux valeurs en jeu et en général aux usages des signes, à saisir *in actu*, dans la durée du temps. Niant la croyance d'une empreinte qui n'existe que parce que « quelqu'un la considère en tant que telle », mais qui « en soi est inerte », « inexpressive » (Ferraris 2010 : XIV, n.t.), la biffure décèle la dimension profonde du signe, son être à l'intérieur – sur, contre, dans le sillage – d'un autre signe. Elle est la marque du format « multiple » de l'énonciation, procédant par interférence entre plusieurs instances d'action. Effacer est moins annuler que réveiller une présence assoupie.

Pourquoi cette histoire a été si peu retenue jusqu'à présent ? D'après Lévinas (1949) « la pensée est originalement biffure », car « à l'instant de

sa biffure [elle] compte encore par son sens biffé ». Heidegger (1956) a introduit « l'écrire sous rature », l'expédient d'une croix qui déréalise l'« être » sans le supprimer, d'où le « *gramma* » de la grammatologie de Derrida (1972a) comme « écriture plus rature » ou écriture « affectée d'altérité ». Cette écriture est « décalée et décalante », soulignant « l'écart entre l'inversion qui met en bas la hauteur, et l'émergence irruptive d'un nouveau "concept" qui ne s'est jamais laissé comprendre dans le régime antérieur » (Derrida 1972b : 53). C'est à Francis Ponge (1961-62) que revient d'avoir élu la rature comme méthode de travail, en distinguant la « rature-délétion », où la trace est soustraite à la mémoire, disposée à être oubliée, de la « rature-biffure », où, en revanche, la trace demeure visible, encore que narcotisée. Au point que « la littérature, c'est la rature » (Barthes [1971-72] 1995, III, p. 743) : on prend connaissance de ce qu'on cherche à devenir dans l'espace du doute et des retards, à travers ses propres repentirs. La relation entre rature et littérature peut se lire comme une sorte d'injonction – « Lis tes ratures » – qui constitue l'un des impératifs catégoriques majeurs du métier de l'écrivain : une vigilance comptable de métamorphoses infligées aux formes et aux significations, par laquelle l'écrivain élucide le sens de son projet (*Idem*). Ces notes éparses poussent à refaire l'histoire du signe, dont Calvino nous a donné les coordonnées nécessaires.

Dans la lettre à Garroni, Calvino (1965d) dit avoir été impressionné par la notion de « *signe impropre* ». Il s'agit, suivant la lecture de Garroni (1964 : 312-314, n.t.), d'un signe propre – subjectif, transparent, intentionnel, conventionnel, institutionnel – se transformant en signe impropre par sa tromperie, puisque « le contexte lui donne tort ». Le signe impropre n'est un signe que dans le domaine, limité et très fragile, d'une culture incapable de refouler dans la sous-culture tout ce qui n'appartient pas à sa sphère. C'est un signe incapable de prolonger sa disponibilité, puisqu'il montre sensiblement sa duplicité avec le temps ». Mieux, le signe impropre est le signe où « l'intentionnalité originaire et constitutive est effacée ou méprisée au bénéfice d'une intentionnalité ultérieure qui la substitue » (*Ibid.*, p. 340). Or, le conte de Calvino nous apprend que la typologie du signe, figurativisée et témoinnée par la trace biffure/biffée, est la plus courante dans l'expérience. Et pourtant l'image du signe fondateur persiste jusqu'à la fin. Pourquoi ? Et bien, parce qu'ici l'alternative du signe impropre n'est pas la solution choisie par Qfwfq. Le récit à vrai dire n'aboutit à aucune solution, Qfwfq ne prend pas de décisions. C'est au lecteur de démentir le signe de fondation, en tenant compte de son parcours le long du texte (« *poros* »), de sa cible (« *tecmor* »), de la signature

que le mythe projectif a produite. À lui de comprendre que la recherche du signe propre ne mène nulle part. L'issue, une fois délivré du signe de fondation, lui est montrée par Chago (*fig. 1*): un ciel et simultanément une route pluvieuse de biffures/biffées, englobant un personnage anthropomorphe et incluant le corps du regardant.

Calvino amorce une nouvelle histoire du signe, saussurienne, parce que conçue au sein de la vie intersubjective, et qui rencontre heureusement la dimension processuelle et narrative de la sémiotique de Fabbri: « prendre en compte la dimension processuelle du signe permet de retrouver dans la culture grecque classique des acceptions aspectuelles du signe, “*sema*”, telles que “*poros*”, parcours, et “*tecmor*”, cible » (Fabbri 2001: 363, n.t.). Cette histoire ne se réalise que dans l'aller-retour entre des textualisations de signes et les images ainsi que l'imagination de ces signes. Pour Fabbri, de même que pour Calvino, il n'y a pas de signe en dehors d'une « *segnatura* », de ce qui se trace.

## Note

- 1 La revue italienne *Il Verrì* a récemment publié trois lettres de Italo Calvino à Paolo Fabbri. Ici, à maintes reprises, Calvino souligne le rôle « médiateur » de Fabbri par rapport à son adhésion à la sémiotique. Cf. CALVINO (2014).

## Bibliographie

- BARTHES, ROLAND  
[1976-77] « Littérature/Rature », in *Œuvres complètes*, III, Paris, Seuil, 1995.
- BELPOLITI, MARCO (ÉD.)  
(1995) *Italo Calvino: Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Riga, 9, Milan, Marcos y Marcos.
- CALVINO, ITALO  
[1964a] « Un segno nello spazio », *Il caffè letterario*, XII, 4, novembre, p. 23-30 ; tr. fr. « Un signe dans l'espace », in Id., *Cosmicomics, récits anciens et nouveaux*, Paris, Gallimard, 2014, p. 54-68.  
[1964b] « Nota autocritica » à « Un segno nello spazio », in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, Milan, Mondadori, 1992, p. 1321.  
(1965a) *Cosmicomiche*, Torino, Einaudi.  
(1965b) « Calvino spiega il suo cosmo », in A. Barberis (éd.), *Il Giorno*, X, 303, 22 décembre.  
[1965c] « Presentazione » à l'édition de *Cosmicomiche*, Milan, Mondadori, 1994, VII-X.  
[1965d] « Lettera a Emilio Garroni », Turin, 26 octobre, in Id., *Lettere 1940-1985*, Milan, Mondadori, 2000, p. 890-892.  
[1967] « Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio », in *Una pietra sopra*. Saggi I, Milano, Mondadori, 1995, p. 209-225.  
(1968a) « Un signe dans l'espace », in *Cosmicomics*, trad. de Jean Thibaudeau, Paris, Seuil.  
[1968b] « Premessa » à l'édition de *Cosmicomiche*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, Milan, Mondadori, 1992.

- [1971] « Lettera a Guido Almansi, Canterbury, 28.4.71 », in Id., *Lettere 1940-1985*, Milan, Mondadori, 2000, p. 1097-1099.
- (2014) “Tre lettere di Italo Calvino a Paolo Fabbri”, Parigi 20 aprile 71, Parigi 12 dicembre 1971, Parigi 8 dicembre 1973, in Paolo Zublena (éd.), *Il Verrì*, n° 54, 2014.
- DAROS, PHILIPPE  
(1994) *Italo Calvino*, Paris, Hachette.
- DERRIDA, JACQUES  
(1967) *De la grammatologie*, Paris, Minuit.  
(1972a) « Ousia et grammé », in Id., *Marges de la philosophie*, Paris, Seuil.  
(1972b) *La dissémination*, Paris, Seuil.
- FABBRI, PAOLO  
(1990) « Il significante del mondo », in FABBRI ET MARRONE (éds), 2001, p. 328-335.  
(1998) *La svolta semiótica*, Rome-Bari, Laterza, 1998 ; trad. fr. de Nathalie Roelens, *Le tournant sémiotique*, Paris, Lavoisier, 2008.  
(2001) « Conclusioni », in FABBRI ET MARRONE (éds), 2001, p. 359-365.  
(2010) « Turbolenze. Determinazione e imprevedibilità », in T. Migliore (éd.), *Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas, Ju. M. Lotman, Per una semiótica della cultura*, Rome, Aracne, p. 51-58.  
(2015a) « Il futuribile delle età perse. Conversazione con Paolo Fabbri su “Profezie” », avec Maria Cristina Addis, *Carte Semiótiche*, Annali 2, décembre.  
(2017) *L'efficacia semiótica. Risposte e repliche*, Milan, Mimesis.
- FABBRI, P. ET MARRONE, G. (ÉDS)  
(2001) *Semiótica in nuce II*, Rome, Meltemi.
- GARRONI, EMILIO  
(1964) *La crisi semantica delle arti*, Rome, Officina Edizioni.
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN  
(1966) *Sémantique structurale, Recherche de méthode*, Paris, Larousse.  
(1970) *Du sens*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A. J. ET FONTANILLE, J.  
(1991) *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.
- HEIDEGGER, MARTIN  
(1956) « La questione dell'essere (Sopra “la linea”) », in M. Heidegger et E. Jünger (éds), *Oltre la linea*, Milan, Adelphi, 1987 p. 335-374.
- LÉVINAS, EMMANUEL  
(1949) « La transcendence des mots. À propos des Biffures de Michel Leiris », *Les Temps modernes*, n° 44, p. 1090-1095.
- MARIN, LOUIS  
(1973) *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Minuit.  
(1984) « Logique du secret », *Traverses*, n° 30-31, mars, p. 60-69.
- MARRONE, GIANFRANCO  
(2016) *Principes de la sémiotique du texte*, Milan, Mimesis.
- MIGLIORE, TIZIANA  
(2013) « La cancellazione verbo-visiva », *Il Verrì*, n° 53, p. 57-85.  
(2018) *Sensi del visibile: immagine, testo, opera*, Milan, Mimesis.

MONTALE, EUGENIO

(1965) « È fantascientifico, ma alla rovescia », *Il Corriere della sera*, 5 décembre 1965.

PARRET, HERMAN

(1987) « De l'objet sémiotique », in M. Arrivé et J-C. Coquet (éds), *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'œuvre d'A. J. Greimas*, Amsterdam/Philadelphia/Paris, Éditions Hadès-Benjamins, p. 25-42.

PONGE, FRANCIS

(1961- 62) *Le Grand Recueil: I. « Méthodes », II. « Lyres », 1961; III « Pièces »*, Paris, Gallimard.

(1971) *Vita del testo*, Milano, Mondadori.

QUENEAU, RAYMOND

(1950) *La petite cosmogonie portative*, Paris, Gallimard.

ROUGÉ, BERNARD (ÉD.)

(1996) *Ratures & Repentirs*, Actes du cinquième Colloque du CICADA, 1-3 décembre 1994, Pau, PUP.

TERRACINI, BENVENUTO

[1966] « Nota a Italo Calvino, Un segno nello spazio », in Gian Luigi Beccaria (éd.), *I segni, la storia. Una raccolta di saggi*, Naples, Guida, 1976, p. 359-363.

VIDAL, GORE

(1995) « I romanzi di Calvino », in BELPOLITI (ÉD. 1995), p. 136 -153.