

## La désacralisation comique du pathétique, de l'épique et du sublime dans les textes narratifs (1952-1965) d'Italo Calvino

Le rabaissement de « toutes les choses sacrées et élevées »<sup>1</sup> est la forme privilégiée, dans l'écriture narrative calvinienne des années cinquante et de la première moitié des années soixante, de l'intentionnalité comique auctoriale. Si les apports du réalisme grotesque, tel qui a été défini notamment par M. Bakhtine<sup>2</sup>, jouent un rôle prépondérant dans cette conception et dans la réalisation des effets comiques, la notion de burlesque suffit à comprendre l'ensemble des procédés utilisés dans cette direction spécifique. Défini par Gérard Genette comme « travestissement stylistique »<sup>3</sup>, le burlesque se distingue de la parodie dans la mesure même où celle-ci consiste en une transposition non pas stylistique, mais sémantique. Le propre de la nature du comique calvinien réside, en effet, dans la capacité de l'auteur à rompre le lien conventionnel existant entre l'objet noble du discours et le style également noble qui en rend compte. Cette dissociation se concrétise dans le choix d'une écriture faisant une large part, sur le plan thématique, à la quotidienneté. Quant aux options lexicales et/ou syntaxiques, elles rendent compte,

1. Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 368 ; traduit du russe par Andrée Robel.

2. Pour M. Bakhtine, le rabaissement est le « trait marquant du réalisme grotesque » et il consiste dans « le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité » (*ibid.*, p. 29).

3. Dans *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 35, nous lisons : « Le travestissement burlesque modifie donc le style *sans modifier le sujet* ; inversement, la « parodie » modifie le sujet *sans modifier le style* ». C'est l'auteur qui souligne.

dans l'ensemble, d'une volonté de familiarisation et, par conséquent, d'une intention démystificatrice. L'écriture de la trilogie *Nos ancêtres*<sup>4</sup> illustre tout particulièrement ce procédé : ses choix de représentation offrent un exemple typique de travestissement burlesque entendu comme rabaissement facétieux, à travers le style, de thèmes consacrés par la tradition littéraire, notamment chevaleresque et courtoise. Dans *Marcovaldo ou Les saisons en ville*<sup>5</sup> et dans *Les cosmicomics*<sup>6</sup>, si nous nous éloignons sensiblement de cette dimension épique et de la stricte définition donnée par G. Genette, nous constatons néanmoins la présence d'un esprit burlesque identique, se manifestant tout particulièrement dans le traitement familier de thèmes qui le sont tout autant. Tandis que le premier de ces deux derniers titres laisse place à une dimension burlesque principalement inspirée des modèles du cinéma muet et de la bande dessinée pour enfants, le burlesque de la trilogie héraldique et des récits cosmicomiques mêle à ces apports le choix d'une transposition stylistique à partir d'un modèle original idéal.

Maria Corti a pertinemment souligné pour les dix premières histoires de la série *Marcovaldo* la nature exclusivement élémentaire des désirs du protagoniste et de sa famille<sup>7</sup>. Nous pouvons étendre cette constatation à l'ensemble du recueil *Marcovaldo ou Les saisons en ville*. La faim, le froid et la maladie – conséquences d'une précarité financière – y sont en effet les moteurs de la quête d'un bien-être avant tout matériel. Manger, boire et dormir sont ainsi, avec la poursuite d'un rapport harmonieux avec la nature, les seuls objets de convoitise des personnages de ce recueil. Significativement, la prédominance des préoccupations corporelles et la difficulté des personnages à satisfaire ces appétits n'ont aucune incidence négative sur l'effet risible. Au contraire, le narrateur s'emploie précisément à ne pas éveiller la compassion du lecteur devant le dénuement manifeste de Marcovaldo et des siens. La pauvreté du protagoniste est même à la base de l'action comique, puisque c'est celle-ci qui motive la recherche

4. Publiée en 1960, elle regroupe des textes parus entre 1952 et 1959. À savoir, dans l'ordre chronologique de publication : *Le vicomte pourfendu*, *Le baron perché* et *Le chevalier inexistant*.

5. Dix premières histoires sont publiées en 1958 dans le premier livre des *Récits*, intitulé *Les idylles difficiles*. La publication des premiers textes remontent à 1952 (« l'Unità »). Dix nouvelles aventures apparaissent en 1963 dans le volume définitif *Marcovaldo ou Les saisons en ville*.

6. Recueil publié en 1965.

7. *Testi o macrotesto ? I racconti di Marcovaldo*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 189.

de l'objet désiré et qui engendre par conséquent l'échec de l'entreprise. Dans *Le pigeon municipal*, Marcovaldo et ses fils badigeonnent de glu le toit de leur immeuble, dans l'espoir d'avoir au dîner un rôti de bécasse. Or, bien que la famille doive se contenter en définitive d'un « pigeon maigre et fibreux »<sup>8</sup>, l'effet produit par l'issue malheureuse de cette aventure n'est guère pathétique. L'ensemble des histoires rassemblées dans le recueil sont, à l'exemple de cet épisode, des mésaventures fondées sur l'expédient final de la chute : celui du renversement brusque de situation. Tous les récits du recueil se concluent par une phrase ou un paragraphe dont le contenu inattendu fait office de surprise comique pour le lecteur. Ce moment du texte correspond à la désillusion finale du protagoniste, alors que s'évanouissent ses rêves de pastorale populaire. C'est justement dans cette dernière image de naïveté déçue, faisant référence notamment aux *comics* des journaux pour enfants, que réside le ressort comique des récits. Concentrée en quelques lignes, la conclusion – que précède généralement une ellipse temporelle<sup>9</sup> préparant au retournement de situation et à la surprise du lecteur – est, en effet, le lieu narratif où se résout, dans la brièveté, le rire ou le sourire de l'attente. La concision de l'écriture et l'économie narrative, nécessaires à la création d'effets rapides et inattendus, contribuent conjointement à créer le contraste comique entre les rêves champêtres de Marcovaldo et la réalité non idyllique de la vie citadine. La répétition fonctionnelle de l'échec final, mêlée à la conscience de l'innocuité de l'action (appréciable dans l'organisation en épisodes, garantissant le retour des personnages), permet une saisie non pathétique – c'est-à-dire non affective – des événements narrés. Le modèle des gags du cinéma muet américain, dont l'écriture de *Marcovaldo* se réclame discrètement, concourt très certainement à la possibilité d'une telle perception.

Dans *Les cosmicomics*, il n'est pas tant question de préoccupations matérielles que de la prédominance de références prosaïques dans un contexte sublime, soit du refus d'un traitement conventionnel de la matière traitée. À la grandeur du thème de l'espace cosmique ne correspondent pas

8. Italo CALVINO, in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1991, vol. I, p. 1080: « magro e tiglioso piccione ». C'est nous qui traduisons.

9. La narration elliptique est une caractéristique de la bande dessinée quand l'ellipse est spatiale. Temporelle, elle appartient à tous les arts du récit. Toutefois, Calvino a insisté assez sur la parenté de *Marcovaldo* avec les vignettes des journaux pour enfants pour que nous pensions à la bande dessinée à propos de cette pratique du raccourci volontaire.

un style et un ton propres à ce sujet élevé. Bien que le renvoi à la bande dessinée comique soit explicite dans le titre même du recueil, les procédés comiques ne se rapportent pas à l'utilisation des techniques de schématisation ou de raccourci propres à cet art graphique, ni même à la logique séquentielle du cinéma muet dont les *comics* peuvent s'inspirer. Le comique cosmico-mique trouve sa spécificité dans l'antithèse entre les catégories représentées (celles de l'espace originel) et le style familier qui en rend compte sous la forme d'un discours direct. Si la stratégie narrative y est différente de celle constatée dans *Marcovaldo*, l'intention désacralisante – coïncidant avec le refus d'une saisie sérieuse et normative du donné – est identique. Le refus d'employer un ton soutenu et la manipulation sans égards de notions ayant pour référent le cosmos ont pour conséquence la proximité inhabituelle et donc la démythification d'un univers qui peut être non seulement inaccessible à l'imagination, mais susceptible aussi d'engendrer un effroi de nature pascalienne. Le comique cosmico-mique permet de redimensionner à échelle humaine ce qui demeure étranger à une expérience moyenne et, par conséquent, d'annuler tout désarroi. Cette réduction de l'immensément grand à une imagerie empruntée au quotidien, par le biais par exemple de comparaisons culinaires récurrentes, est un procédé burlesque traditionnel<sup>10</sup>.

C'est au début du récit, lors de la prise de parole du protagoniste Qfwfq, que se manifeste exemplairement la verve burlesque des récits cosmico-miques, soit dans le changement brusque de ton entre l'avant-texte scientifique et le commentaire subjectif et familier de la voix narrative, en quoi consiste la narration. Nous retrouvons ici, au niveau stylistique, le procédé de la chute comique exploité en conclusion des épisodes de *Marcovaldo*. L'actualité de la langue familière et orale du protagoniste se heurte au discours technique qui précède, créant ainsi des dissonances comiques. Voici la manière dont débute le premier récit du recueil, ayant pour titre *La distance de la Lune* :

---

10. Nous ne pouvons rire de ce qui nous est totalement étranger. Or, le burlesque est un rabaissement vers le petit et le connu, un procédé de familiarisation permettant de « rapprocher » et d'« apprivoiser » (G. GENETTE, *Palimpsestes...*, p. 83) : « une modernisation par voie d'anachronismes » (*ibid.*, p. 89). Calvino a envisagé une vie dans l'espace d'un point de vue petit-bourgeois. Le lecteur voit ses propres habitudes transférées dans un contexte sublime : c'est ce contraste burlesque entre le familier et l'inconnu, le petit et le grand, qui est comique.

La désacralisation comique du pathétique,  
de l'épique et du sublime dans les textes narratifs (1952-1965) d'Italo Calvino 153

Je le sais bien ! *s'exclama le vieux Qfwfq*, vous ne pouvez pas vous le rappeler, vous autres, mais moi oui. Nous l'avions toujours sur le dos, la Lune, démesurée : quand c'était la pleine lune – des nuits claires comme le jour, mais avec une lumière de la couleur du beurre –, il semblait qu'elle nous écrasait ; quand c'était la nouvelle lune, elle roulait à travers le ciel à la façon d'une ombrelle noire emportée par le vent (...). Mais tout le mécanisme des cycles ne fonctionnait pas comme au jour d'aujourd'hui : parce que les distances du Soleil étaient différentes, et les orbites, et l'inclinaison de je ne sais plus quoi (...)<sup>11</sup>.

Nous relevons trois types d'écart par rapport à la nature traditionnellement objective, méthodique et précise d'un discours scientifique : lexical, syntaxique et stylistique. Le ton désinvolte de la voix narrative détonne en effet par son vocabulaire, par la façon libre dont s'organisent les mots en phrases et par le choix d'un registre familier. Le statut non officiel du narrateur lui permet de tenir un discours, sous forme de témoignage à la première personne, sur des phénomènes scientifiques de manière non scientifique, à savoir non dénotative : un discours pouvant intégrer des exclamations, des familiarités, des comparaisons anachroniques de nature prosaïque, des imprécisions, soit un discours reproduisant les modalités expressives de la langue parlée quotidienne. En mettant en scène cette voix familière, le texte joue sur le pouvoir comique des écarts par rapport à une norme socio-linguistique. Chez le lecteur conscient de l'existence de différents registres de langue, le tour des propos de Qfwfq provoque à tout le moins un sourire de complicité. Le pouvoir de suggestion du sublime cosmique – celui de l'immensité vertigineuse de l'espace-temps des origines – trouve une expression conventionnelle dans une attitude d'admiration. Mais, loin de se sentir dépassé ou désorienté, Qfwfq circonscrit cet espace-temps infini, que l'on pourrait supposer ineffable, à travers une langue tout à fait prosaïque et des schémas banalisants. Le comique cosmicomique réside précisément dans l'alliance inattendue de deux univers à la fois linguistiques et phénoménologiques, voire esthétiques et intellectuels, opposés l'un à l'autre. Cette chute, qui s'opère sur l'échelle des registres de langue, renvoie à l'essence même du burlesque.

11. In *Romanzi e racconti*, vol. II, p. 81 : « Lo so bene ! – *esclamò il vecchio Qfwfq*, – voi non ve ne potete ricordare ma io sì. L'avevamo sempre addosso, la Luna, smisurata : quand'era il plenilunio – notti chiare come di giorno, ma d'una luce color burro –, pareva che ci schiacciasse ; quand'era lunanuova rotolava per il cielo come un nero ombrello portato dal vento (...). Ma tutto il meccanismo delle fasi andava diversamente che oggiogiorno : per via che le distanze dal Sole erano diverse, e le orbite, e l'inclinazione non ricordo di che cosa ».

Les entorses formelles continuent de priver le fond de son caractère grandiose ou simplement scientifique.

À la démythification d'un sublime pascalien dans *Les cosmicomics* correspond dans *Nos ancêtres* le travestissement burlesque des lieux communs de la littérature épique. En effet, le comique de la trilogie – tout particulièrement celui du *Vicomte pourfendu* et du *Chevalier inexistant* – repose en grande partie sur le traitement anticonformiste des *topoi* de la littérature de geste, surtout médiévale. Dans ces textes, les thèmes principaux de cette littérature – ceux de la bataille épique, de la mort héroïque et de l'amour courtois – sont les prétextes nobles à une narration délibérément non sérieuse. Comme dans les récits cosmicomiques, le burlesque s'appuie sur une réévaluation qualitative, mais également sur la réduction des personnages au rang de figures chosifiées. C'est probablement dans *Le vicomte pourfendu* que la représentation de la mort est la plus dénuée de charge héroïque et émotive. Elle n'est absolument d'aucun poids dans la fiction. Traitée sans émotions, elle est vécue avec indifférence et détachement par les personnages eux-mêmes<sup>12</sup>. Les cadavres sur le champ de bataille s'entassent et les crimes du vicomte se multiplient sans causer la moindre réaction émotionnelle douloureuse chez le lecteur. Celui-ci se divertit, au contraire, car il perçoit la nature anodine d'événements qui, dans des conditions réelles, seraient tragiques ou tout au moins pris au sérieux. Le récit est introduit par la représentation d'un tableau noir : chevaux éventrés, morts tombés au combat, victimes de la peste et de la famine et vautours affamés. Mais c'est au second chapitre que les corps sont traités pour la première fois comme des objets – fait qui rassure le lecteur quant à l'innocuité de l'infortune des personnages – et que le narrateur inaugure sèchement la description de la réalité des combats. Chargés de remettre sur pied un nombre maximum de soldats pour combler les effectifs manquants, les médecins de l'hôpital militaire ne s'embarrassent pas de façons délicates :

12. À titre de comparaison au sein de l'œuvre narrative calvinienne, il faudrait considérer ce même thème, avec ceux de l'amour et de la guerre, dans *Le sentier des nids d'araignée* (1947), où le regard de l'enfant Pin ne peut empêcher que les événements soient vécus dans toute leur gravité et où il n'y a pas de place pour le comique macabre. Ces différences fondamentales nous ramènent à la différence entre néoréalisme et fantastique et posent, chez Calvino, la question du désengagement. *Le vicomte pourfendu* partage toutefois avec la littérature de la Résistance une absence de complaisance sentimentale ou simplement psychologique.

La désacralisation comique du pathétique,  
de l'épique et du sublime dans les textes narratifs (1952-1965) d'Italo Calvino 155

Mort pour mort, à chaque cadavre ils faisaient tout leur possible pour le faire revenir à la vie. Scie par-ci, couds par-là, tamponne des lésions, ils retournaient les veines comme des gants et les remettaient en place, avec plus de ficelle que de sang à l'intérieur, mais rapiécées et étanches. Quand un patient mourait, tout ce qu'il avait de bon servait à rapetasser les membres d'un autre, et ainsi de suite. Ce qui donnait le plus de fil à retordre, c'étaient les intestins : une fois déroulés, on ne savait plus comment les replacer<sup>13</sup>.

Les champs sémantiques auxquels se rapporte le vocabulaire employé pour décrire les soins apportés aux malades sont ceux de la couture (assemblage de morceaux) et du bricolage (réparation approximative) : « scier », « coudre », « rapiécer », « rapetasser ». Les membres du corps humain sont traités avec indifférence et négligence, exactement comme s'il s'agissait de pièces de rechange éventuelles. La pénurie en soldats est telle qu'elle contraint les médecins à la hâte et à l'insensibilité. Le narrateur exploite cette donnée de l'histoire dans une optique narrative stratégique délibérément anti-héroïque, sans horreur et sans pathos lyrique, dans une attitude de recul émotif et dans un esprit pragmatique dont les textes de la littérature de geste sont justement dépourvus.

Tout ce premier volet rend compte de l'accumulation de victimes, tuées pour le plaisir ou par indifférence par le vicomte. L'absence d'états d'âme du côté du lecteur vaut pour celle de ce personnage. Le détachement émotif, qu'accompagne une suspension du « jugement affectif »<sup>14</sup> et du « jugement moral »<sup>15</sup>, est rendu possible par l'absence d'épaisseur psychologique des personnages. La distance ainsi établie entre le lecteur et la fiction<sup>16</sup> fait

13. In *Romanzi e racconti*, vol. I, p. 374-375 : « Morto per morto, a ogni cadavere facevan di tutto per farlo tornar vivo. Segà qui, cuci là, tampona falle, rovesciavano le vene come guanti e le rimettevano al suo posto, con dentro più spago che sangue, ma rattoppate e chiuse. Quando un paziente moriva, tutto quello che aveva di buono serviva a racconciare le membra di un altro, e così via. La cosa che imbrogliava di più erano gli intestini : una volta srotolati non si sapeva più come rimetterli ».

14. Louis CAZAMIAN, « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour », in *Revue germanique*, II, n° 5, novembre-décembre 1906, p. 612.

15. *Ibid.*, p. 614.

16. Sigmund Freud parle à ce propos de « déliaison d'affect » : « Or, parmi les conditions qui perturbent le comique, le développement d'affect est la plus intense, et nul ne méconnaît l'importance qui lui revient dans ce domaine. C'est pourquoi on dit que le sentiment comique survient le plus aisément dans des cas à demi indifférents où il n'y a pas, sur le plan des sentiments ou de l'intérêt, une participation un tant soit peu forte » (*Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988, p. 387 ; traduit de l'allemand par Denis Messier).

glisser la réception du texte du champ d'un tragique et d'un sublime de nature épique à celui d'un comique burlesque. Dans ce premier titre de la trilogie, la chosification des personnages s'accompagne de la progression implacablement logique du récit. L'inhumanité de la partie mauvaise du vicomte détermine un agencement mécanique des actions, qui – par le simple jeu des enchaînements n'intégrant pas dans la diégèse les pauses réflexives ou les considérations affectives – crée l'effet comique. Les personnages sont les pions d'un ensemble fonctionnel. Or, c'est précisément parce que ces derniers ne bénéficient pas, de la part du narrateur, d'une attention humaine particulière et individualisante et que le vocabulaire employé ne rend pas compte d'une intention idéalisante, qu'ils ne participent pas d'une dimension héroïque capable de susciter l'émotion du lecteur.

Si le comique lié à la mort dans *Le chevalier inexistant* ne doit pas sa force à la morphologie fonctionnelle du texte, il est néanmoins aussi en rapport avec la destruction volontaire de toute solennité. L'idéalisme des valeurs chevaleresques et la valeur héroïque propre à cet univers sont, dans une perspective burlesque, niés dans leur totalité. Dans cette optique, au monde des idéaux se substitue délibérément celui de la matière. L'inconscience du personnage de l'écuyer Gurdulù est emblématique de cette substitution. L'épisode de la mise en terre d'un soldat par le fol écuyer, au chapitre v, et les réflexions carnavalesques – fondées sur une conception cyclique de la vie – que la mort suscite en lui sont exemplaires de ce point de vue. La représentation de la mort nous conduit, dans ce même volet, à celle de l'univers guerrier. Dès l'ouverture du récit sur la revue des troupes par Charlemagne, le travestissement burlesque des textes chevaleresques médiévaux est manifeste. La lassitude de l'empereur, due à la répétition mécanique des mêmes gestes et des mêmes cérémonies, est investie d'une charge comique non seulement grâce aux choix discursifs onomatopéiques, rendant compte facétieusement de la litanie des mêmes questions posées (« Tàtta-tatatài-tàta-tàta-tatàta »), mais aussi par l'introduction de considérations proprement matérielles (la fatigue, l'ennui) dans le cadre d'un rituel solennel. Quant à la longueur des attributs onomastiques du protagoniste – Agilulfo Emo Bertrandino des Guildiverni et des Autres de Corbentraz et Sura, chevalier de Selimpia Citeriore et Fez –, elle est d'une fantaisie sciemment ironique. Au second chapitre, dans un même esprit transgressif, les coulisses de la bataille sont décrites dans leur quotidienneté. Le spectacle des corps des soldats endormis, oublieux de leur maintien et de leur haute mission, est d'un comique qui se fonde, pour rabaisser, sur une représentation non glorieuse de la chair :



La désacralisation comique du pathétique,  
de l'épique et du sublime dans les textes narratifs (1952-1965) d'Italo Calvino 157

Ce qui le [Agilulfo] frappait et l'inquiétait surtout, c'était le spectacle des pieds nus qui dépassaient ici et là du bord des tentes, le gros orteil dressé : le camp plongé dans le sommeil était le règne des corps, un étalage de vieille chair d'Adam, exhalant le vin bu et la sueur de la journée de bataille. À l'entrée des pavillons, en revanche, les armures démontées gisaient, vides, en attendant qu'au petit jour écuyers et valets d'armes viennent les fourbir et les apprêter<sup>17</sup>.

À la cérébralité et à l'inexistence matérielle du chevalier Agilulfo s'oppose la dimension irrémédiablement corporelle des soldats. La représentation des corps gisant dans leur sommeil est burlesque dans la mesure où elle offre au lecteur une image non héroïque et donc non valorisante des paladins : elle est en contraste comique avec la représentation conventionnellement idéalisée des héros de la geste carolingienne. L'aspect charnel introduit la lourdeur, la vulnérabilité et le ridicule (ridicule du laisser-aller des corps, de leur absence de tenue et de discipline militaire). Ici, le point de vue adopté est celui d'Agilulfo éprouvant un certain malaise devant le désordre des armures et des corps existants, ce qui accentue l'impression d'une vulgarité ordinaire. Dans les chapitres suivants, la multiplication des comparaisons de nature grotesque<sup>18</sup> sera une autre forme d'écart par rapport à une tradition de représentation épique.

En rabaissant et en familiarisant, le comique burlesque libère des règles propres au genre travesti. Dans *Le chevalier inexistant*, la guerre n'est pas une noble entreprise. L'exercice des armes au service de la foi et de la patrie est décrit à travers le regard fatigué et désenchanté des paladins, qui par ailleurs ne sont pas des prodiges de courage. Les préoccupations petites et matérielles qui entravent la bataille sont mentionnées souvent, comme l'embarras d'une armure trop grande et trop lourde. L'expédient de la toux pour signaler le début de la bataille et le recours à l'image expressive

17. In *Romanzi e racconti*, vol. I, p. 961 : « Lo colpiva e inquietava di più la vista dei piedi ignudi che spuntavano qua e là dall'orlo delle tende, gli alluci verso l'alto : l'accampamento nel sonno era il regno dei corpi, una distesa di vecchia carne d'Adamo, esalante il vino bevuto e il sudore della giornata guerresca ; mentre sulla soglia dei padiglioni giacevano scomposte le vuote armature, che gli scudieri e i famigli avrebbero al mattino lustrato e messo a punto ».

18. À cause de leur armure, les soldats seront tour à tour assimilés à des grillons, des fourmis et, plus loin dans le texte, l'armée sera comparée à une anguille et Bradamante à un crustacé. Tel qu'il a été défini par M. Bakhtine, in *L'œuvre de François Rabelais...*, notamment p. 40-42, le grotesque correspond, en effet, à la perméabilité des frontières existant normalement entre les règnes humains, animaux et végétaux.

d'un grand nuage de poussière pour désigner l'ensemble formé par les deux armées sont d'autres exemples d'entorses burlesques au code de représentation chevaleresque, présentant la guerre – à des fins comiques – dans sa réalité matérielle et prosaïque. Nous pourrions avancer de nombreux autres exemples, comme l'épisode des interprètes d'insultes, pour illustrer le refus d'un ton exaltant et la dépréciation ironique des actions militaires. Les soldats catapultés par les lances, comme de légères poupées de chiffon, ou la dénégation de l'extraordinaire des combats par le formalisme excessif et tatonnement d'Agilulfo, soucieux de vérité administrative et imperméable au vernis romanesque, sont également parmi les plus caractéristiques dans l'éventail des scènes burlesques de ce volet de la trilogie. Une autre spécificité burlesque de la représentation des luttes armées dans ce volume réside dans la confusion : la guerre y est une mêlée confuse et générale. De cette somme de menus détails, il résulte que l'univers des chevaliers apparaît dépourvu de tout lustre sublime ou merveilleux. La guerre est décrite comme un exercice de tous les jours : une activité journalière qui, à force de banalité et d'ennui, a perdu son éclat légendaire et son intérêt historique. Aussi la mort n'est-elle pas regardée comme le cher et honorable tribut à payer pour servir une noble et juste cause, mais comme une fatalité monotone ayant éteint en chacun des soldats, et par conséquent chez le lecteur, la capacité de s'émouvoir et de considérer la valeur religieuse et politique de leur mission. D'ailleurs, si l'affrontement guerrier est placé au centre de l'attention narrative, il ne l'est que pour mettre en valeur la gêne matérielle éprouvée par les combattants ou les motifs dérisoires ou absurdes qui les poussent à s'opposer par les armes. Dans *Le vicomte pourfendu* et *Le baron perché*, la guerre n'est pas traitée de façon plus traditionnelle. Il suffit d'évoquer la façon dont Cosimo se défend de la présence de l'armée autrichienne dans les bois (en lançant par la queue des chats sauvages) ou l'épisode des puces avec lesquelles il réveille les soldats de l'armée napoléonienne de leur léthargie. Dans le premier livre de *Nos ancêtres*, la bataille contre les Turcs, à laquelle Medardo participe avant d'être divisé en deux moitiés, est pauvre aussi bien en cavaliers qu'en fantassins, tous mal en point ainsi que dans *Le chevalier inexistant*, ce qui n'empêche pas le vicomte de croire pieusement dans « le vaste déploiement de l'armée chrétienne »<sup>19</sup>. Dans les trois textes, Calvino défait l'idéalisme conventionnellement attaché à la peinture de hauts faits. Les exploits guerriers décrits dans la trilogie n'en sont plus.

19. In *Romanzi e racconti*, vol. I, p. 372 : « l'ampiezza dello schieramento cristiano ».

La désacralisation comique du pathétique,  
de l'épique et du sublime dans les textes narratifs (1952-1965) d'Italo Calvino 159

Dans l'ensemble de ces récits, le thème de l'amour – thème obligé de la littérature courtoise – n'est pas représenté sous une forme idéalement platonique et subtile dans la psychologie et les sentiments. Dans *Le chevalier inexistant*, par exemple, l'amour relève à l'inverse, pour tous les personnages à l'exception d'Agilulfo, d'une sensualité charnelle. De même que pour le chœur des Lépreux du *Vicomte pourfendu*, l'amour est ainsi, pour Gurdulù notamment, débauche et concupiscence. Gouverné par les sens, d'autant plus qu'il est sans conscience, l'écuyer incarne l'incontinence dans ses débordements les plus démesurés et ses manifestations les plus basses. L'amour ne peut être pour ce personnage, poussé par son besoin d'identification fusionnelle avec la matière, que bestialement physique. Les émois du fol écuyer s'extériorisent par des mugissements ou des braiments, transcrits de façon onomatopéique (« Uh, uh », par exemple). À l'épisode des ébats entre Gurdulù et la suite des servantes de Priscilla s'ajoutent, pour ce troisième titre de la trilogie, les rencontres entre Rambaldo et Bradamante. La représentation de l'amour est donc rabaissée vers une matérialité toute corporelle et éloignée, quoi qu'il en soit, d'un idéal de raffinement seigneurial. Les chastes sentiments amoureux sont absents, oubliés ou refusés. En effet, s'ils sont mis en scène, c'est de manière exclusivement ironique, comme en témoigne le traitement burlesque de la scène conventionnelle du lit entre Agilulfo et la châtelaine Priscilla au chapitre VIII. En fait, à l'exception du chevalier et de Marcovaldo, les protagonistes des textes comiques que nous étudions vivent l'amour charnellement : le jeune baron Cosimo et Qfwfq – du fait de leur jeunesse (effective ou supposée) – ont une libido en éveil. Sur les sentiments priment les sensations : l'amour est élan vital et joyeux vers l'autre. Dans les deux derniers livres de la trilogie et dans les récits cosmicomiques, les comportements amoureux sont marqués par la bonne humeur. Mais cette conception de l'amour exclut les unions maritales. Marcovaldo et sa femme Domitilla ou encore Biagio (le frère de Cosimo) et son épouse vivent dans un quotidien d'ennui, de grisaille ou de conformisme, dans lequel les maris doivent subir les rancœurs ou les caprices de leur partenaire légale. Les relations d'amour dans les premiers textes comiques calviniens sont charnelles et joyeuses dans la stricte mesure où elles sont de l'ordre de la liaison, de l'aventure passagère ou du badinage. Cet amour, aussi enthousiasmant que superficiel, exige une absence de responsabilités et d'attaches permettant la désinvolture dans le comportement. Il est manifestement lié au refus de toute psychologie édifiante, surtout si elle est sentimentale, ainsi qu'à un souci de légèreté. Le modèle de l'amour courtois et les codes

de communication qu'il propose sont détournés au profit de l'affirmation d'une vitalité physique contrastant avec la subtilité désincarnée de l'esprit chevaleresque médiéval propre au cycle arthurien.

La rupture du lien unissant conventionnellement la matière carolinienne ou bretonne à une expression noble prend la forme, dans la trilogie calvinienne, d'un travestissement stylistique burlesque et moderne s'inspirant essentiellement de la leçon ariostesque. C'est à travers une même ironie déformante, une conscience métalittéraire identique et une fantaisie narrative aussi irrévérencieuse que Calvino représente le monde des chevaliers du Moyen Âge et, plus généralement, celui des guerriers, dans lequel lui-même fut engagé en tant que partisan pendant la Résistance et par rapport auquel il établit ainsi une distance. Mais si l'esprit dans lequel opère l'auteur est semblable à celui de l'Arioste, les procédés de mise en œuvre comique se rapprochent davantage de ceux de Giraudoux. Le rabaissement burlesque du double thème des armes et des amours vers une dimension prosaïque et familière renvoie, en effet, à des lieux précis de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, où la légende – classique en l'occurrence – est ravivée non seulement par des querelles de famille (d'où la présence d'insultes), mais surtout par une absurdité générale (le plus souvent administrative) qui ôte tout éclat à l'action héroïque ou aux discours élogiques. Comme chez Giraudoux, d'autre part, la transposition burlesque calvinienne relève d'une volonté de distanciation critique par rapport tant aux canons littéraires qu'à la possibilité d'une participation émotive. L'« économie d'une dépense de sentiments »<sup>20</sup> s'accompagne chez les deux écrivains, par ailleurs, d'une charge contestataire. Chez Calvino, bien que les objets respectivement pris en compte dans les textes analysés soient différents, le comique est un instrument de dénonciation aussi bien dans *Nos ancêtres* que dans *Les cosmicomics* et *Marcovaldo*. En mettant en avant un goût certain pour la fantaisie non réaliste, entendue comme puissance imaginative, l'écriture de la trilogie s'affirme comme plaisir d'invention à travers le renversement de schémas esthétiques imposés. Cette affirmation irrévérencieuse n'exclut pas la dimension cognitive de l'entreprise calvinienne, ni même la valeur d'hommage aux textes parodiés. Dans les récits cosmicomiques,

20. S. FREUD, *Le mot d'esprit...*, p. 411. Freud a défini par cette expression l'attitude humoristique, consistant dans le refus à « se laisser offenser, contraindre par la souffrance » (S. FREUD, *L'humour* [1927], in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 323 ; traduction de l'allemand par Bertrand Féron).

La désacralisation comique du pathétique,  
de l'épique et du sublime dans les textes narratifs (1952-1965) d'Italo Calvino 161

le refus d'une abstraction de type philosophique ou scientifique au profit de la représentation d'une réalité quotidienne petite-bourgeoise prévient, certes, les considérations intellectuelles supérieures, mais la réduction burlesque fonctionne fondamentalement comme la dénonciation facétieuse de l'anthropomorphisme dominant les systèmes de pensée communs, en même temps qu'elle souligne l'impossibilité d'y échapper. Quant au recueil *Marcovaldo*, à travers sa légèreté chaplinesque même, il est porteur d'une accusation militante. La répétition de l'échec y renvoie à la précarité des couches sociales les plus démunies, ainsi qu'aux profondes injustices dont elles sont victimes, tandis que le refus d'une narration que dominerait la compassion permet d'isoler efficacement les contenus, soumis à la seule réflexion du lecteur. Dans tous les cas, sans jamais renoncer à une portée morale du discours et en se prévalant toujours de la représentation de la réalité matérielle de l'existence, l'esprit burlesque calvinien s'oppose au sérieux des systèmes dogmatiques et cérémonieux, tant romanesques que scientifiques ou politiques : aux « révérences "sacrées" de tout type »<sup>21</sup>.

**Sarah AMRANI**

**RÉSUMÉ**

Le refus d'une saisie tragique et plus généralement sérieuse du monde conduit Italo Calvino à rabaisser systématiquement, dans ses textes comiques, les « choses sacrées et élevées » (Bakhtine), notamment vers une dimension matérielle. Ainsi l'orientation burlesque de son écriture narrative, anticonformiste par définition, s'emploie-t-elle à profaner avec fantaisie non seulement les codes de représentation chevaleresques et courtois, mais aussi les thèmes susceptibles de provoquer « terreur » ou « pitié », fascination ou compassion. Certes, la démystification des lieux communs de la littérature épique et la distance prise par

21. Italo CALVINO, *Diario dell'ultimo venuto*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1995, vol. II, p. 2637 : « reverenze "sacrali" di qualsiasi tipo ».



162

S. AMRANI

rapport aux réalités de la vie quotidienne ou cosmique ont valeur de contestation, mais l'auteur est également soucieux de se préserver lui-même.

***MOTS CLÉS***

*Comique – humour – burlesque – ironie – fantastique*

