

Les ancrages génériques des textes narratifs comiques d'Italo Calvino

La spécificité de la nature du comique calvinien réside en grande partie dans le fait que l'écrivain s'est appuyé d'abord, dans les premières représentations comiques qu'il proposa, sur la combinaison d'éléments constitutifs de catégories génériques au sein desquelles le comique est un principe hétérogène. Le modèle principal servant de socle à l'invention comique calvinienne est, en effet, celui du récit fantastique. Or, tel qu'il a été défini notamment par T. Todorov¹, le fantastique – assimilé à la littérature de l'étrange du XIX^e siècle – exige la participation émotionnelle du lecteur. Du fait même de la nécessité d'une adhésion émotive, le fantastique exclurait donc, par définition, la possibilité du recours au comique. Pour Calvino, la notion de fantastique – directement liée au substantif *fantasia*, signifiant imagination – implique en revanche une prise de distance par rapport à la matière narrée, ainsi que l'« acceptation d'une autre logique »². Par ailleurs, pour l'écrivain ligure, l'écriture fantastique est inséparable de l'idée de cohérence dans le développement du système des images : absolument inséparable d'une logique de développement de l'image, soit d'une conception rationnelle et maîtrisée de l'invention. Le fantastique calvinien est, de ce fait, directement tributaire de l'usage italien. Très certainement, l'admiration de Calvino à l'égard du *Roland furieux* renforce cette ascendance nationale dans ses fondements. En conformité avec ce qui distingue en propre l'écriture de l'Arioste, Calvino ne conçoit pas, par exemple, d'invention fantastique dont serait absente l'ironie, à savoir une prise de distance cognitive par rapport au contenu et à la forme –

¹ TODOROV Tzvetan, *Définition du fantastique*, in *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 28-45. C'est par rapport à cette définition que Calvino s'est prononcé sur sa conception du fantastique dans un article (cf. " Le Monde " du 15 août 1970) dont le texte a été repris dans *Définizioni di territori : il fantastico*, in *Italo Calvino. Saggi 1945-1985.*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1995, vol. I, p. 266-268.

² CALVINO Italo, *Définizioni di territori: il fantastico*, cit., p. 266 : « accettazione di un'altra logica ». Ces propos ont été confirmés par Calvino dans la préface introduisant les *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, coll. « Oscar classici », 1983, vol. I, p. 6, dans laquelle l'adjectif « fantastique » – employé dans son acception la plus courante – renvoie, comme chez T. Todorov, à la littérature de l'étrange.

et donc à la signification – du discours narratif. Cette influence des choix d'écriture de l'Arioste sur l'invention calvinienne a été décuplée, sans doute, par la prédilection de Calvino pour les récits d'aventures, parmi lesquels il comprenait les poèmes chevaleresques. Le *Roland furieux* présentait aussi, à ses yeux, la double particularité d'être à la fois une narration que singularise sa *fantasia* et un récit d'aventures. Ce sont justement ces deux aspects du poème ariostesque qui constituent les bases originales à partir desquelles s'est développée l'imagination comique calvinienne.

En effet, Calvino a pris appui dans un premier temps – pour ses choix d'écriture comique – non pas tant sur les structures fondamentales et traditionnelles de la comédie dramatique que sur les éléments structurants du roman d'aventures et du récit fantastique (dans l'acception italienne de l'adjectif). Le premier texte narratif de l'auteur dans lequel se manifeste la fonction poétique du divertissement sous la forme d'une *vis comica*, à savoir *Le vicomte pourfendu* (1952), est bien à la fois un texte pétri de *fantasia* et un récit d'aventures, dont le protagoniste est – pour la première fois dans la production narrative calvinienne – sinon un chevalier, du moins un cavalier. Bien que l'imaginaire calvinien soit profondément influencé dans l'absolu par un principe cardinal et universel de la composition comique, à savoir le dénouement heureux, le schéma dramatique conventionnel du jeune homme désirant une jeune femme, à l'union desquels s'opposent généralement les pères (représentants d'une loi sociale vieillie et absurde), et de la cristallisation d'une nouvelle société autour du héros, n'est pas à la base des situations comiques dans le discours narratif calvinien. Tout au plus, le motif des obstacles à dépasser (incarnés le plus souvent dans la comédie par des personnages ou des caractères types) est un élément reconductible à l'un des aspects du fonctionnement propre de l'invention comique de l'écrivain. Néanmoins, en l'occurrence, ce fonctionnement est inspiré directement du modèle du récit d'aventures et non de la comédie dramatique. Dans celle-ci, le héros obtient satisfaction généralement par l'intermédiaire d'intrigues et, quoi qu'il en soit, par le truchement de tiers (les adjuvants, tels que les valets, les servantes et tous les personnages qui ont un rôle de confident). Pour Calvino, l'essence même d'un récit d'aventures, dans lequel prime l'action individuelle au détriment de l'analyse psychologique ou de la représentation de scènes sentimentales, exige le dépassement autonome d'épreuves physiques ou morales véritables.

Le modèle type rendant compte d'une prédominance de l'entreprise individuelle et de sa mise en valeur est, pour l'auteur, celui du conte de fées. En effet, dans les récits merveilleux³, caractérisés par leur grande brièveté et

³ Pour T. Todorov (« L'étrange et le merveilleux », in *Introduction à la littérature fantastique* cit., p. 46), le merveilleux se distingue de l'étrange en ce qu'il implique une

par une certaine simplicité diégétique, l'action du héros coïncide entièrement avec le déroulement de l'intrigue : non seulement elle en est le centre, mais elle se déploie également du début à la fin de celle-ci. Le conte de fées, dont on peut remarquer qu'il se conclut conventionnellement et emblématiquement – comme la comédie – par le mariage du héros, est une composition synthétique dans laquelle prime l'action du protagoniste et dans laquelle est concentré, d'autre part, selon Calvino, « le catalogue des destins qui peuvent se présenter à un homme ou à une femme »⁴. Aux yeux de l'écrivain, cette synthèse de l'existence possède surtout la qualité positive de pouvoir mettre en valeur, de manière exemplaire, les moments cruciaux d'une destinée humaine, notamment ceux des décisions et des combats livrés par une « personnalité morale »⁵ contre une nature ou une société « impitoyables »⁶. En peu de mots, en tant que forme littéraire primordiale et du fait de sa grande concision diégétique, le conte de fées se présente à Calvino comme le fondement paradigmatique des récits d'aventures. À ce titre, ce modèle fondamental englobe et subsume les caractéristiques structurelles principales permettant de définir le poème chevaleresque comme récit d'aventures. Quoiqu'il se prévale d'une plus grande complexité formelle, le poème chevaleresque partage avec le récit merveilleux la mise au premier plan de l'action et, par conséquent, le rythme mouvementé des écrits dont le propre est d'enchaîner les péripéties. Mais ces deux formes ont surtout en commun la représentation du motif de la quête. Dans tous les cas, celle-ci doit se réaliser à travers le dépassement d'une série d'épreuves (rites de passages ou manifestations de bravoure) visant à la fois un objet et une réalisation personnelle. Or, la quête et les épreuves canalisant l'énergie d'un héros dans une direction ciblée relèvent, pour l'auteur engagé que ne cessa jamais d'être Calvino, d'une moralité existentielle exemplaire⁷. En résumé, du point de vue de la matière narrée et de la substance morale des textes, Calvino n'établit pas de différence fondamentale et pertinente entre les récits merveilleux et les récits chevaleresques. Dans les deux types de textes, l'enchaînement des actions est placé au centre de la diégèse. Comme dans ces récits pris pour modèles, la trame des textes comiques calviniens

acceptation des phénomènes dérogeant aux lois de la réalité, tandis qu'il se distingue du fantastique dans la mesure où l'hésitation du lecteur devant les éléments représentés n'a pas lieu d'être pour son bon fonctionnement. Cette définition du merveilleux avait été anticipée en partie par R. Caillois dans *De la féerie à la science-fiction*, introduction à *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, tome I, p. 8. Nous remarquons que cette définition du merveilleux est compatible avec celle d'un fantastique entendu comme *fantasia*, tandis qu'elle s'oppose à celle d'un fantastique synonyme de littérature de l'étrange.

⁴ CALVINO Italo, *Introduzione* in *Fiabe italiane* [1956], Milano, Mondadori, 1993, vol. I, p. XV : « catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna ».

⁵ CALVINO Italo, *Il midollo del leone*, in *Saggi cit.*, vol. I, p. 23.

⁶ Ibid.

⁷ Cet aspect a conduit l'écrivain à définir les contes de fées comme « vrais » Cf. *Fiabe italiane*, cit., p. XIV.

est fondée strictement sur la représentation d'événements, narrés sinon de manière élémentaire du moins en respectant une certaine économie stylistique et/ou narrative. De plus, comme dans ces textes de référence, la focalisation de la narration sur un personnage principal – le héros – n'implique pas que le narrateur en sonde la psychologie.

Selon Calvino, l'Arioste du *Roland furieux* est justement l'auteur ayant su mêler, dans un texte entièrement traversé par l'ironie, la « déformation fantastique »⁸ et la geste chevaleresque. L'opération narrative ariostesque est incontestablement pour lui l'exemple d'une synthèse littéraire heureuse entre, d'une part, les archétypes propres à la littérature folklorique (les histoires populaires de la tradition orale) et chevaleresque (les cycles breton et carolingien) et, d'autre part, la *fantasia* et le recul critique. Ce regard ironique, déformant et coloré, porté par le poète ferrarais sur les exploits des héros de la tradition chevaleresque est défini par Calvino comme l'un des vecteurs privilégiés d'une « énergie tournée vers l'avenir »⁹, incarnée par la mobilité physique et l'élan moral des personnages principaux du poème. Par ailleurs, cette ironie comique est présentée comme étant tout à fait inséparable des modalités de représentation propres au *Roland furieux*, de sa *fantasia* et de la « déformation » qu'on y constate. La représentation fantastique ariostesque se révèle donc comme inséparable aussi bien de la narration des péripéties chevaleresques que des effets comiques, ceux-ci étant créés justement par l'alliance du merveilleux et de l'aventure. L'Arioste est décrit comme le poète ayant introduit les caractéristiques du récit d'aventures dans une narration fantastique et étayé également son intention ironique et ses fins comiques par un choix d'écriture se prévalant de cette union particulière. Si l'élément merveilleux est conçu par Calvino comme un cadre logique privilégié pour la représentation de situations extravagantes, éventuellement non réalistes d'un point de vue empirique et rationnel, le modèle du récit d'aventures lui fournit l'exemple d'une narration fondée sur l'économie narrative et, plus spécifiquement, sur l'enchaînement des actions, ce dont se prévaut effectivement l'écriture comique calvinienne sur un plan diégétique.

En déterminant sa propre position au sein du panorama littéraire directement issu de l'expérience de la Résistance, Calvino s'est rangé dans la catégorie des auteurs fantastiques, définissant la « transfiguration fantastique »¹⁰ comme un courant à part entière de la prose littéraire italienne. Mais si l'écrivain ligure mentionne dans leur singularité A. Palazzeschi, T. Landolfi, D. Buzzati ou encore E. Morante, ce n'est

⁸ CALVINO Italo, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, [1959], in *Saggi*, cit., vol. I, p. 74 : « deformazione fantastica ».

⁹ *Ibid.*, p. 75 : « energia volta verso l'avvenire ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

toutefois que pour s'écarter des modalités de l'invention fantastique propre à chacun d'eux, que leur imagination romanesque soit « visionnaire »¹¹ ou plus sobrement rationnelle. C'est bien évidemment l'Arioste du *Roland furieux*, que plus de quatre siècles séparent pourtant de la Résistance, qui demeure pour Calvino l'exemple absolu de l'écriture fantastique telle qu'il la conçoit idéalement au sortir du conflit mondial, c'est-à-dire comme l'alliance de la « déformation » fantastique et de l'ironie. D'autre part, l'énergie que transmet à l'écrivain la lecture des aventures mouvementées de Roland, Roger, Rodomont ou Bradamante lui est tout à fait familière au moment où « l'élan guerrier de la jeunesse, la trépidation existentielle, l'énergie de l'aventure »¹² l'animent encore. C'est précisément cette énergie, qui lui fut communiquée par son expérience de combattant victorieux, qu'il souhaite préserver dans son discours narratif, mais non sans ironie (sur l'exemple du poète de Ferrare). La solution comique qu'il adopte en dernier ressort, dans un mouvement asymptotique, lui permet cette synthèse heureuse du fantastique, de l'aventure et d'un regard ironique, qui fait la spécificité de sa *vis comica* dans le panorama littéraire contemporain. Certes, l'expérience faisant l'objet de la transfiguration fantastique et du travail de distanciation critique n'est plus celle des hauts faits propres à l'épopée chevaleresque, tandis que le contexte n'est plus celui de la guerre sainte. Pourtant, même si l'expérience particulière de la Résistance – vécue en tant que jeune partisan inexercé – constitue le premier thème narratif calvinien, la matière narrée s'y rapportant et l'attitude auctoriale envers celle-ci sont fondamentalement identiques à celles choisies par l'Arioste. La guerre représente une aventure – une « épopée collective »¹³ – dans les deux cas et le regard porté sur cette aventure est empreint d'ironie chez les deux auteurs.

C'est significativement à travers les yeux d'un enfant que Calvino choisit de raconter son expérience de résistant, après quelques tentatives de narration homo et hétérodiégétique, pour rendre – pour la première fois en volume – « la couleur, le goût âpre, le rythme »¹⁴ qui lui ont été spécifiques.

¹¹ L'adjectif est employé par Calvino dans l'*Introduzione* aux *Racconti fantastici dell'Ottocento* [cit., p. 10 : « visionario »] pour définir le type d'imagination fantastique dominant dans la première moitié du XIX^e siècle, caractérisé par l'importance de l'élément visuel et spectaculaire. L'auteur lui oppose le fantastique « quotidien » [ibid. « quotidiano »].

¹² CALVINO Italo, *La taverna dei destini incrociati* [1973], in *Italo Calvino. Romanzi e racconti*, II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1992, p. 596 : « lo slancio guerriero della giovinezza, l'ansia esistenziale, l'energia dell'avventura ».

¹³ CALVINO Italo, Préface de 1964 à *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti* I, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1991, p. 1194 : « epopea collettiva ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 1191 : « il colore, l'aspro sapore, il ritmo ».

Dans *Le sentier des nids d'araignée* (1947), le regard du jeune Pin remplit la fonction d'un écran permettant d'aborder de biais – et par conséquent avec recul – la réalité adulte de la guerre, qui apparut comme « extraordinaire et romanesque »¹⁵ aux yeux du jeune Calvino engagé dans les combats. Pin incarne Calvino dans la mesure même où il est porteur du regard à la fois émerveillé et quelque peu effarouché posé par le futur écrivain sur les événements vécus à l'époque de son engagement dans la Résistance, mais aussi après la Libération. À cet émerveillement enfantin, capable de transformer l'expérience d'opposant et de guerrier en une aventure mêlée d'éléments merveilleux, Calvino superpose un regard plus particulièrement ironique et déformant, en fait ariostesque, quand il se propose de produire pour la première fois, au début des années cinquante, un discours narratif comique. L'origine du comique calvinien réside dans cette superposition d'un regard enfantin, ayant engendré une prédilection narrative pour l'aventure – « de cet aventurieux qui se donne comme expérience fantastique de tous les enfants »¹⁶ – à un regard déformant et distancié. Non seulement l'expression de la *vis comica* calvinienne est affaire de regard, mais le fondement de cette écriture comique repose aussi de manière nécessaire sur l'expérience vécue par le jeune Calvino en tant que maquisard. Il s'agit d'un fondement moins thématique que critique, s'appuyant sur les différentes interprétations contrastées, faites a posteriori, de cette première véritable et grande aventure morale et existentielle de l'écrivain. Ce qui semble à Calvino une victoire incertaine dès la fin des années quarante, après l'issue malheureuse pour les communistes des premières élections législatives de la nouvelle République, devient le prétexte de narrations fondées sur la dérision et l'autodérision. Le désenchantement politique, puis le pessimisme – qui gagneront durablement l'écrivain à partir de la fin des années soixante – s'expriment d'abord, dans la décennie qui précède, par l'affirmation narrative d'une morale de l'action (celle qui animait le P.C.I. pendant la Résistance selon Calvino), réalisée à travers des inventions animées – à la fois aventureuses et fantastiques – et une écriture principalement parodique, aux intentions nettement comiques. À la base des parodies burlesques des poèmes chevaleresques de la trilogie héraldique se situe le souvenir transposé de l'expérience partisane de l'auteur lui-même, ainsi que la volonté de conserver – dans un monde menacé par la pétrification et dominé par la grisaille – les valeurs avant tout de la « légèreté », de la « rapidité » et de la « visibilité ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 1188. Dans la préface calvinienne, les deux adjectifs (« straordinario e romanzesco ») sont les attributs du groupe nominal « scenario quotidiano », « décor quotidien » en français.

¹⁶ PAVESE Cesare, présentation éditoriale [1946] de *Il sentiero dei nidi di ragno*, citée en partie par Giorgio Raimondo Cardona dans *Fiaba, racconto e romanzo*, Atti del Convegno internazionale – Firenze, 26-28 febbraio 1987, Milano, Garzanti, 1988, p. 189 : « di quell'avventuroso che si dà come esperienza fantastica di tutti i ragazzi ».

Le recours calvinien à la *vis comica* – comme choix d’une écriture comique à la fois fantastique et aventureuse – succède, en effet, à une désillusion. Après l’enthousiasme et la satisfaction légitime qui envahissent les esprits dans la période immédiatement postérieure à la Libération, la morosité de l’après-guerre, accompagnant comme un élément nécessaire les difficultés économiques et politiques liées à la reconstruction, s’installe dans le quotidien des citoyens et éprouve leur allégresse première, tandis que le rythme mouvementé propre à « la vie dispersée de la période partisane »¹⁷ s’épuise. La tension qui se crée rapidement entre les deux grandes puissances militaires de l’est et de l’ouest ajoute, dans la conscience des Italiens, le déchirement à la pesanteur de cette réalité nationale. Or, pour Calvino, cette atmosphère alourdie n’est pas propice à l’activité de son imagination. Du moins, les images qu’elle suggère ne contentent pas le jeune écrivain, encore animé par un « rythme intérieur picaresque et aventureux »¹⁸. L’inertie qui se substitue peu à peu à l’énergie positive qui était le produit du combat contre l’ennemi et celui de la victoire semble manifestement entraver la propension calvinienne à l’écriture de récits d’aventures. Si les valeurs poétiques de l’école néoréaliste ne sont pas assumées fidèlement ou dans leur ensemble par l’écrivain ligure dès ses débuts, puisqu’il s’en démarque de façon originale – au niveau de la représentation – dès son premier roman (*Le sentier des nids d’araignée*), les thèmes propres à la littérature issue de la Résistance sont conçus néanmoins par l’institution littéraire et par Calvino lui-même, dans un premier temps, comme les thèmes de réflexion et de travail obligés de tout intellectuel engagé. Les préoccupations sociales intéressent d’autant plus le jeune écrivain qu’il est militant communiste. Pourtant, déjà en 1947¹⁹ et jusqu’en 1951 (date qui coïncide avec l’année de composition du *Vicomte pourfendu*), différents obstacles embarrassent la volonté calvinienne de représenter non seulement les difficultés de vie liées à la reprise d’un cours normal de l’existence pour de nombreux « irréguliers », mais surtout les contraintes professionnelles propres à la civilisation industrielle. Pendant cette période de quatre années et même au-delà (jusqu’en 1954), Calvino entreprend la rédaction de trois romans : *Le voilier blanc* (*Il bianco veliero*), *Les jeunes gens du Pô* (*I giovani del Po*) et *Le collier de la reine* (*La collana della regina*). Si seulement le dernier demeure inachevé, aucun d’entre eux n’est publié en volume²⁰ : tous les textes suscitent, tant chez

¹⁷ CALVINO Italo, *Nota 1960 à I nostri antenati* in *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 1209 : « la vita sbandata del periodo partigiano ».

¹⁸ CALVINO Italo, *Leggerezza*, in *Saggi*, cit., vol. I, p. 631 : « ritmo interiore picaresco e avventuroso ».

¹⁹ Publié en 1949, le recueil *Ultimo viene il corvo* regroupe des textes écrits dès 1945.

²⁰ Seul le texte *I giovani del Po* est publié dans une revue, en appendice des numéros 8-12 d’*Officina*, entre janvier 1957 et avril 1958. Les épisodes sont recueillis dans un opuscule l’année suivante.

Calvino que chez les premiers lecteurs critiques (E. Vittorini et N. Ginzburg pour la première de ces tentatives romanesques), des doutes sérieux quant à la qualité de représentation des personnages, à la minutie excessive du mécanisme narratif, à la grisaille thématique et stylistique de l'ensemble ou contraire aux intentions par trop « picaresques » et colorées. Il s'agit pour le débutant d'une véritable et inquiétante crise créatrice. Calvino se heurte à l'impossibilité de fonder le style approprié à l'écriture de thèmes et de problématiques qui lui sont pourtant chers d'un point de vue moral, parce qu'ils sont perçus par lui comme actuels et cardinaux dans la société italienne en reconstruction. Il décide alors d'abandonner brusquement sinon les problématiques, du moins les thèmes et les modalités de représentation propres au néoréalisme : il écrit *Le vicomte pourfendu*.

Le choix soudain de la représentation comique, fantastique et aventureuse, revêt des significations complexes (d'ordre personnel, mais aussi poétique). Dans le cadre de la définition des caractéristiques fondamentales de la *vis comica* calvinienne et du point de vue spécifique de l'association narrative originale du comique, du fantastique et de l'aventure, ce choix s'explique strictement par la volonté du jeune écrivain de conserver intacte l'énergie qui lui a été insufflée par son expérience de partisan, par « la musique des choses »²¹ à l'époque de ce combat historique contre l'ennemi et par la Libération. Il s'agit, pour Calvino, d'une opération de transfert salvateur, dans la mesure où l'insatisfaction des images suscitées alors par la réalité socio-politique, en voie de « pétrification », met en péril non seulement « l'élan guerrier de la jeunesse, la trépidation existentielle, l'énergie de l'aventure », mais surtout l'action – entendue comme principe de transcendance et donc comme le fondement de la réalisation humaine et du devenir historique. La « transfiguration fantastique »²² permettait à l'écrivain, par conséquent, de dépasser – mais cette solution narrative n'est pas une esquivé – les obstacles entravant l'expression d'une énergie morale positive. Il faut néanmoins insister sur la présence structurante du comique dans les récits d'« aventures fantastiques »²³ calviniens. Dans l'écriture narrative calvinienne, les formes du rire et du sourire – entendues comme produits d'une intention auctoriale comique – sont un élément tout à fait nécessaire de la représentation fantastique et aventureuse telle qu'elle est inaugurée par l'écrivain ligure dans le premier volet de la trilogie *Nos ancêtres*. En d'autres termes, le type de narration dont *Le vicomte pourfendu* est le premier exemple consiste en une composition indivisible du comique, du fantastique et de l'aventure. L'originalité même de l'invention comique calvinienne réside dans cette alliance (d'abord) indissoluble. Il n'y a pas de

²¹ CALVINO Italo, *Nota 1960*, cit., p. 1209 : « la musica delle cose ».

²² CALVINO Italo, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, cit., p. 73 : « trasfigurazione fantastica ».

²³ Ibid. « avventure fantastiche ».

comique calvinien sans représentation renvoyant aussi – quelles qu'en soient les proportions – aux modèles du récit fantastique et/ou du récit d'aventures, de même que – réciproquement –, dans le discours narratif calvinien, la *fantasia* et l'aventure sont mêlées nécessairement à un regard ironique porté sur les faits narrés. Ces trois paramètres s'accompagnent et se renforcent l'un l'autre. Dès le texte fondateur de la *vis comica* calvinienne, le comique participe pleinement de la volonté du jeune écrivain de conserver intacte et opérante l'énergie transmise par son engagement dans la Résistance. Cette combinaison du comique, du fantastique et de l'aventure est assurée dans toute la première production comique de l'écrivain, à savoir jusqu'à la publication des *Cosmicomics* en 1965. L'évolution qui caractérise par la suite l'écriture narrative calvinienne affecte également les choix de représentation liés à une intention comique. Dès 1979, avec la publication de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le discours s'oriente résolument vers de nouvelles formes d'expression comique, bien que dans ce texte-ci – sous la forme spécifique des motifs de la quête et du voyage – l'élément de l'aventure demeure une constante thématique et structurante de la verve comique calvinienne. De cette union première ne subsiste ici que la paire du comique et de l'aventure, la *fantasia* ne se manifestant désormais que sous la forme atténuée d'une ironie complice et diffuse, d'un brio narratif ou sous la forme transposée de l'aventure, justement. Au terme fortuit de l'activité narrative calvinienne, dans le recueil *Palomar* (1983), l'ensemble des éléments constitutifs de la *vis comica* calvinienne se dissout en revanche totalement, du moins en apparence.

Hors d'une perspective diachronique, si les éléments thématiques et structurels de l'aventure et du fantastique sont à considérer comme étant à la base des premières manifestations et formes de la *vis comica* calvinienne, il est important de préciser aussi qu'ils le sont dans la mesure où l'auteur parvient le plus souvent à pervertir les modèles canoniques qui sous-tendent ces catégories génériques. L'ironie ariostesque dont Calvino est l'héritier prend dans son écriture narrative la forme spécifique d'un esprit burlesque, qui se concrétise dans le refus d'un rapport conventionnel entre le discours et l'objet du discours. Plus concrètement, le refus d'un traitement stylistique sérieux conduit l'écrivain à opter par endroits pour des formes du fantastique ou de l'aventure tout à fait particulières, d'autant plus ciblées qu'elles servent précisément son invention comique. Nous avons vu que ses choix de représentation comico-fantastique se rattachent à un merveilleux de type italien, dans la lignée de la fantaisie ariostesque (telle qu'elle se présente dans le *Roland furieux*) et ne se donnant pas, quoi qu'il en soit, comme un fantastique synonyme de l'étrange. Or, cette préférence elle-même implique la possibilité d'exploiter le merveilleux proprement *fantasioso* en direction d'une invention irréaliste, non seulement libérée des codes de représentation mimétique, mais capable aussi d'ironiser librement,

en images et discursivement, sur ces codes. Pour ce qui est de l'aventure de facture calvinienne, bien qu'elle se prévaille de l'influence principale de la littérature de geste médiévale dans la lecture qu'en fit l'Arioste, elle apparaît sous la forme privilégiée de ce que Calvino appelle le « picaresque »²⁴, mais aussi sous la forme d'un burlesque de souche cinématographique. Les motivations présidant à ces transpositions sont d'ordre transgressif et irrévérencieux.

Le propre du roman picaresque est de mettre en scène l'errance d'un personnage pauvre et de naissance incertaine ou honteuse, en quête d'une condition sociale meilleure grâce, notamment, à la mendicité. L'itinéraire suivi se transforme conventionnellement en « une série d'épreuves au service d'un maître »²⁵ et se conclut par « le retour au point de départ »²⁶. Le personnage singulier du *picaro* engendre par la suite le type comique du valet retors, présent dans les comédies de la Renaissance. En fait, si les contextes de création politiques et historiques évoluent, les données fondamentales définissant le caractère comique du serviteur au service d'un maître demeurent étonnamment fixes à travers les siècles. Parmi ces données constitutives de la littérature picaresque, le motif de la quête et celui de la marginalité – outre le rythme spécifique à toute aventure – sont les principaux éléments d'influence dans l'écriture comique calvinienne. Le « décalage d'ordre social »²⁷ incarné par le personnage picaresque type est accru et complexifié en direction d'une excentricité d'ordre plus général. Tous les personnages comiques calviniens sont d'une certaine façon des « irréguliers »²⁸, des « personnes curieuses »²⁹ se situant à l'écart des normes en matière de conduite et de pensée. L'isolement narratif d'un individu ou d'un groupe d'individus plus ou moins extravagants et marginaux, autour desquels se construisent les effets comiques, constitue dès le début des années cinquante l'une des bases du discours narratif comique calvinien. Quant à l'empreinte burlesque, elle se manifeste dans le rythme souvent effréné d'épisodes comiques isolés, représentant des courses-poursuites ou des moments de forte agitation, au cours desquels les personnages agissent de manière risible. L'importance que revêtent le motif

²⁴ Calvino ne donne pas de définition véritablement précise et rigoureuse de cette notion. Le terme est employé par lui-même pour désigner le plus souvent ses textes narratifs de la fin des années quarante, à savoir ses œuvres d'inspiration néoréaliste. Jusqu'en 1985 (il est probable, en effet, que le dernier emploi remonte à la leçon américaine *Leggerezza*, cit., p. 631), l'écrivain utilisera l'adjectif « picaresque » (« picaresco ») pour qualifier le « rythme intérieur » (« ritmo interiore ») qui l'animait dans les premières années de son activité littéraire (ibid.).

²⁵ *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris, P.U.F., 2002, p. 441.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., p. 440.

²⁸ CALVINO Italo, *Nota 1960*, cit., p. 1208 : « irregolari ».

²⁹ Ibid. « persone curiose ».

du gag et, de manière plus générale, le procédé de la chute dans les textes comiques de l'auteur, dès les premiers épisodes de *Marcovaldo* et jusqu'à *Palomar*, rend compte aussi de cette influence, que renforça sans aucun doute la connaissance des techniques de représentation caractéristiques des journaux illustrés pour enfants (tel le *Corriere dei Piccoli*) ou encore celle des caricatures des journaux satiriques des années trente (comme le *Bertoldo*). Bien évidemment, enfin, la nature du caractère, du comportement et des mésaventures de protagonistes comme Marcovaldo et Palomar, mais aussi de Qfwfq, renvoie également aux figures traditionnelles et aux lieux communs du cinéma muet américain.

Encadré et soutenu par les catégories génériques auxquelles appartiennent le récit fantastique (entendu comme *fantasia*) et le récit d'aventures, le comique calvinien possède une solide structure discursive, par ailleurs tout à fait originale dans la littérature italienne du XX^e siècle. L'esprit ironique avec lequel l'écrivain ligure s'est proposé de représenter le monde et les formes de son ironie ne trouvent de véritables équivalents, en effet, que chez l'Arioste du *Roland furieux*. Ce modèle déclaré de l'invention calvinienne est à la base de l'alliance étroite entre comique, fantastique et aventure dès les premiers textes de l'auteur dans lesquels est manifeste une intention comique. Jusqu'au recueil *Les cosmicomics* (1965), le fonctionnement groupé de ces trois dimensions garantit même la plus grande puissance comique dans l'œuvre narrative calvinienne. Mais la prise en compte de l'engagement du jeune Calvino dans la Résistance, de l'expérience personnelle qu'il en fit et de son souhait de prendre du recul par rapport à elle demeure essentielle pour la compréhension de ce choix poétique. L'anticonformisme irrévérencieux avec lequel il a souhaité en rendre compte, de manière transposée et distanciée, trouve dans le rythme de l'aventure et dans la *fantasia* les instruments adéquats pour une représentation dénuée de pathos et de lyrisme, mais aussi pour une représentation où l'ironie est d'autant plus efficace qu'elle est libre de s'exprimer sous la forme de la « déformation ». L'agencement diégétique spécifique et le souffle offerts à Calvino par l'exemple du récit d'aventures, ainsi que l'invraisemblance permise par l'invention fantastique, ont été des expédients en même temps que les fondements de la représentation comique dans ses textes narratifs. Le choix du fantastique et de l'aventure témoigne aussi du refus calvinien de proposer une lecture non filtrée et frontale de la réalité, une lecture plate en quelque sorte et non critique, tout comme de sa volonté de transmettre une énergie à la fois vitale et morale.

SARAH AMRANI