



**HAL**  
open science

## Calvino et le genre romanesque. Quelques réflexions (sans prétention)

Vincent d'Orlando

► **To cite this version:**

Vincent d'Orlando. Calvino et le genre romanesque. Quelques réflexions (sans prétention). Cahiers pédagogiques du département d'italien, A paraître, Cahiers pédagogiques du département d'italien. Spécial concours 2005. hal-02279276

**HAL Id: hal-02279276**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-02279276v1>**

Submitted on 5 Sep 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Calvino et le genre romanesque. Quelques réflexions (sans prétention)

(article publié in *Cahiers pédagogiques du département d'italien. Spécial concours 2005*, Université de Grenoble, 2005, p. 113-118)

On se souvient que le jury a hésité quant à l'intitulé de la question contemporaine des concours de recrutement. En quelques jours, nous sommes passés de « Calvino romancier » à « Calvino, romans, nouvelles, récits ». Cette correction dénote un problème dans la définition et la qualification des textes en prose de notre auteur. Nous partirons de cette légitime hésitation pour aborder la question de la nature du rapport de Calvino avec les genres littéraires. L'interrogation fondamentale - quel genre adopter ? - poursuit C. tout au long de son itinéraire. Non pas de façon sérieuse ni solennelle mais comme mise en pratique de sa passion pour l'exploration des possibilités, ici narratologiques, qu'offre la littérature.

Il faut bien comprendre que, d'un simple point de vue biographique, Calvino épouse exactement une période où les questions du « comment écrire ? » et du « pour qui écrire ? » deviennent aussi importantes que celle plus classique du « quoi écrire ? ». Jean Ricardou, un des théoriciens du Nouveau Roman français, résume bien cette recherche caractéristique des années 60 dans une formule célèbre qui, appliquée à Calvino, pourrait constituer un sujet de réflexion opératoire pour notre auteur : « Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture ».

La réflexion calvinienne sur les genres, et surtout la distinction roman/nouvelle, s'appuie sur des éléments de natures différentes que nous allons essayer d'ordonner en renvoyant à quelques textes de références.

a) considérations endogènes : pourquoi Calvino préfère-t-il le récit court au roman long ?

Tout d'abord, commençons par l'énonciation d'une évidence. Le rapport de Calvino aux genres littéraires, considéré de façon diachronique, est d'abord pratique avant d'être théorique. Son premier texte d'importance, *Il sentiero dei nidi di ragno*, est bien un roman et Calvino l'écrit sans se poser trop de questions théoriques. Il est symptomatique de voir que *Una pietra sopra*, le recueil d'articles et d'essais qu'il publie en 1980 et qui reprend des textes précédents, fait l'impasse sur la période du début (45-55). Il faudra attendre 1964 pour que Calvino revienne de façon théorique sur son premier livre dans la célèbre préface de la réédition Einaudi où, abordant la question du genre, il écrit qu'avec ses quelque 200 pages, *Il sentiero*, plus qu'un roman de la Résistance, est plutôt un « movimentato racconto "picaresco" con molte asprezze e una sempre presente vena di felicità avventurosa e di fiducia dell'uomo ».

Donc, au lendemain de la guerre, les questions théoriques n'obsèdent pas encore Calvino. Disons qu'il est agnostique sur la question des genres. Pour reprendre la formule de Ricardou, « l'écriture d'une aventure » - et il s'agit alors d'une sacrée aventure, celle de la guerre, de la résistance - l'emporte sur « l'aventure d'une écriture ». D'ailleurs au lendemain de la guerre, Calvino alterne textes longs (*Il sentiero*) et textes courts (les récits qui seront réunis dans *Ultimo viene il corvo* en 49 puis dans *L'entrata in guerra* en 54). Entre ces dates, tous les cas de figure (c'est-à-dire ici, simplement, les dimensions des textes) sont représentés avec la longue nouvelle *La formica argentina* écrite en 52 et, la même année, *Il visconte dimezzato* qu'on peut qualifier, au choix, de long récit ou de court roman.

Ce flou terminologique prouve que la question du genre est alors secondaire car le roman n'est pas encore la cible des attaques formelles mais surtout idéologiques qu'il va

essuyées bientôt au milieu des années 50 avec la question de la fin du réalisme à propos de la polémique autour de *Metello* - le dernier roman en absolu ?- de Pratolini. C'est d'ailleurs la même année, en 55, que Calvino publie son premier essai important qui ouvrira *Una pietra sopra* : « Il midollo del leone ». Puis progressivement, il va abandonner le roman pour emprunter d'autres voies. Il échappe alors à ce que de nombreux théoriciens de la littérature de l'époque appellent « la dictature du roman » même si lui préfère la formule moins brutale de « l'imperativo del romanzo ». Il observe que pendant longtemps (19<sup>ème</sup> siècle et jusqu'aux années 60) cet impératif dominait avant d'être remplacé, pour des raisons idéologiques, par son exact contraire, à savoir « l'imperativo dell'anti-romanzo ».

Disons que dans *Il sentiero*, mais de façon intuitive plus que doctrinale, Calvino cherche à résister à « l'imperativo del romanzo » ou plus exactement d'un certain type de roman obligatoire à l'époque, le roman néo-réaliste. Comment ? Comme souvent avec lui par une stratégie du contournement et le recours à d'autres genres distillés dans le récit, comme le conte ou le *Bildungsroman*. C'est ainsi qu'il faut comprendre une curieuse confession de Calvino dans une lettre à Guido Fink datée de 1965 où il se définit comme étant « uno scrittore minore ». Derrière cette formule on peut lire peut-être une façon d'appivoiser le genre trop solennel et paralysant que constitue le roman, ce bâton de maréchal des écrivains.

Cette exploration de voies nouvelles et concurrentes au roman « pétrifiant » (référence à l'apologue de la Méduse développée dans les *Lezioni*) se fera progressivement, avec des étapes qui conduiront Calvino au choix d'une « corniche » qui enchâsse des textes courts et modérément narratifs comme ce sera le cas dans *Le città invisibili* (1972), la première de ses œuvres vraiment expérimentale. Mais le renoncement au roman classique est douloureux car ce dernier possède un grand mérite aux yeux de Calvino : le fait d'écrire un roman implique une mise en ordre et permet apparemment de rendre lisse et linéaire la réalité complexe (« opaque », pour prendre un adjectif qu'il affectionne, peut-être influencé par Barthes) du monde. La littérature permet d'insuffler du sens dans le chaos (attitude de scientifique, souvenons-nous de son origine familiale). Cette obsession de l'ordre est une constante de l'œuvre de Calvino qui va aller en augmentant avec le temps jusqu'aux œuvres « mathématiques » des dernières années où domine le jeu combinatoire et le principe de l'induction et de la déduction, en particulier dans *Il castello dei destini incrociati* et *Ti con zero*).

Mais alors pourquoi ce détachement de Calvino vis-à-vis du roman, ce fil d'Ariane qui permet de sortir du labyrinthe qu'est le monde ? Il s'en explique à plusieurs reprises. Dans les *Lezioni americane*, par exemple, il revient sur la question de son rapport au roman : « Forse è questa ansia per il problema del cominciare e del finire che ha fatto di me uno scrittore di *short stories* più che di romanzi quasi che non riuscissi mai a convincermi che il mondo ipotizzato dalla narrazione è un mondo a se stante, autonomo, autosufficiente ».

Marco Belpoliti (*L'occhio di Calvino*, Einaudi, 1996) précise à ce sujet que « Calvino è uno scrittore che ama, come lui stesso diceva, la short story di tradizione italiana, perché più adatta a raccontare un'immagine, un'idea, a raccogliere in uno spazio limitato lampi improvvisi del pensiero e della fantasia » et il cite notre auteur : « come scrittore ho dato il meglio di me stesso nei racconti, perché lì ho un certo controllo ».

Calvino voudrait donc tout contrôler à l'instar de beaucoup de ses personnages. Cela ne signifie pas qu'il refuse l'imaginaire, ce qui serait absurde pour un écrivain comme lui qui dit souvent s'inspirer d'une image fondatrice que le récit va dérouler de façon systématique, mais qu'il considère l'imaginaire comme un langage structuré (pour paraphraser la célèbre formule de Lacan à propos de l'inconscient). Et l'on contrôle davantage ce qui est resserré que ce qui est digressif. Voilà pourquoi Calvino serait plutôt du côté du fragment, et plus précisément de la série de fragments ou de micro-textes, d'une structure « englobante » où sont rangées des séquences narratives. Ainsi le contrôle s'effectue sur un double niveau, celui

du dedans - les histoires réunies - et du dehors : la forme qui les accueille. Cela explique aussi le goût de Calvino pour les écrivains encyclopédistes comme Borges et Queneau, car l'encyclopédisme combine l'ambition universelle, totalisante et ordonnatrice - l'ordre alphabétique, modèles du Settecento aimés par Calvino, voir *Il barone rampante* - et le fragment ( les articles de l'encyclopédie sont autant de micro-textes, de narrations en miniature), plutôt que pour le roman totalitaire, à la Proust.

La leçon « molteplicità » des *Lezioni americane* peut être lue comme un éloge des fragments accumulés et répertoriés que propose le roman encyclopédique (de même, à l'inverse, l'encyclopédie peut avoir une dimension narrative). D'ailleurs, en historien de la littérature, casquette qu'il aime porter de temps en temps, Calvino considère que les premiers romans avaient une ambition encyclopédique (voir en particulier « Il libro, i libri », conférence tenue en Argentine en 1984). Un autre avantage des textes brefs est qu'ils ne sont jamais clos et obligent à se concentrer sur l'essentiel : « Non sono mai stato uno scrittore lungo. Forse sono un poeta mancato. Il mio modello è sempre stato la concisione della poesia, la densità del senso concentrata in poche righe » (dialogue avec Paul Fournel in *I.C newyorkese*).

Ainsi s'explique la méfiance de Calvino envers les habitudes digressives propres au roman, comme les analepses et prolepses, que consent moins le récit court qui doit aller à l'essentiel. Il s'en explique dans une lettre à Brignetti de 1954 : « io comincio una storia e vado giù dritto come un filo a piombo, non mi viene la necessità di tornare indietro ». Cette remarque est à lier à la question de l'écriture géométrique de Calvino qui privilégie la ligne droite, l'itinéraire le plus rapide entre deux points, par rapport aux arabesques ou aux courbes. Idée qu'illustrent à la fois des textes théoriques, comme la leçon « Rapidità » des *Lezioni americane* et des passages fictionnels comme l'incipit du *Sentiero*, le début du chapitre XXI du *Barone rampante* ou *L'inseguimento* où toutes les descriptions s'articulent autour de l'idée de ligne droite.

En ouverture de ces mêmes *Lezioni americane*, Calvino propose une définition de son art d'écrivain qui peut expliquer sa préférence pour le récit court : « la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso ». Formule qui fait penser au « gras » du roman qu'évoque Moravia dans sa célèbre définition du roman : « Il romanzo è come il maiale, tutto è buono ». La « sottrazione di peso » peut être comprise également comme une forme littéraire et moderne de « l'arte del levare » des sculpteurs de la Renaissance. D'autre part, et sur ce point Calvino rejoint Moravia, le roman, plus que la nouvelle, peut être plus facilement récupéré par un discours ou une intention idéologique. Moravia parlera « d'ossatura ideologica » du roman (cité par Calvino in « Risposte a 9 domande sul romanzo », 1959).

## b) considération exogènes, liées à l'histoire littéraire

Calvino critique et historien de la littérature fait à nombreuses reprises le constat que l'évolution de la société devrait, de fait, entraîner une évolution de la littérature que cette société produit. Cela n'empêche pas qu'existe toujours la tentation, même chez Calvino pourtant écrivain de son temps, de voir dans la littérature un système autonome, rassurant car immuable. Cela expliquerait sa passion pour le genre figé et atemporel par excellence qu'est la fable.

Calvino n'échappe qu'en partie à la question générale qui envahit les discours métalittéraires à partir des années 60 : le roman est-il encore nécessaire à une époque où se sont développées d'autres instances potentiellement narratives et fournisseuses d'histoires comme le cinéma ou la télévision. En 1961, dans *Il midollo del leone*, il écrit : « il romanzo non può più pretendere d'informarci su come è fatto il mondo ; deve e può scoprire però il modo, i mille, i centomila nuovi modi in cui si configura il nostro inserimento nel

mondo, esprimere via via le nuove situazioni esistenziali ». Cette affirmation fait naître deux remarques.

Tout d'abord Calvino prend acte non pas de « la mort du roman » - notion très à la mode à cette période - mais de sa mise en concurrence et du fait qu'il lui faille revoir à la baisse ses ambitions, pour une raison simple et autour de laquelle tournent toutes les réflexions calviniennes de cette période : le roman traditionnel étant le genre des certitudes et de la progression linéaire d'une aventure édifiante et exemplaire (le roman total de Manzoni ou de Proust sur le versant égotiste), il est mis en crise par l'apparition d'une pensée du fragment et de la discontinuité (le fameux et récurrent « pulviscolare » calvinien), de l'éclatement de la pensée en une multitude d'approches du noyau dur de la vérité dont aucune ne peut prétendre être plus valable que les autres. Calvino est obligé de tenir compte de ces nouvelles méthodes d'approches scientifiques.

Deuxième remarque liée à la citation : Calvino étant un optimiste impénitent, il ne renonce pas à la littérature, comme le fera d'une certaine manière la néo-avant-garde, mais en redessine et en redimensionne le territoire par un déplacement notionnel : la littérature ne doit plus prétendre répertorier le monde (« come è fatto il mondo ») car pour cela les nouvelles disciplines comme l'anthropologie, l'astrophysique, la sémiologie sont plus performantes, mais elle est la mieux placée, si l'on peut dire, pour aborder la question de ce qu'il appelle justement « l'inserimento nel mondo », c'est-à-dire le positionnement de l'homme dans ce monde en évolution. La subjectivité indestructible du genre littéraire, malgré les tentatives que Calvino condamne d'hyper-objectivité du Nouveau Roman ou du Gruppo 63, fait du roman - disons de la narrativa - le dernier rempart de l'humanisme contre la mécanisation de la société et le risque de réification des individus. Voilà pourquoi le roman ne peut disparaître, il est lié à l'homme et à son goût pour raconter et surtout entendre des histoires. Souvenons-nous de la formule des *Città invisibili* : « Chi commanda al racconto non è la voce, è l'orecchio ».

Un autre point revient souvent dans les réflexions po(i)étiques de Calvino qui renvoie aussi à l'histoire littéraire italienne passée et contemporaine. La littérature italienne n'offrirait selon lui que très peu d'exemples de romans réussis (Manzoni, Nievo surtout, plus près de nous Gadda). Pourquoi cette faiblesse qui saute d'autant plus aux yeux si on compare le paysage italien à celui des grandes nations de tradition romanesque comme la France que Calvino connaît très bien ? Sans rentrer dans un discours assez complexe, disons que l'écrivain italien est confronté à la question d'une langue éclatée (problème des dialectes, fort écart entre langue orale et écrite) qui rend difficile l'invention - au sens archéologique, c'est-à-dire la découverte - d'une langue « universelle » et actuelle. Le récit court, qui assume mieux sa dimension populaire et orale, contourne mieux cet écueil et semble plus naturel. Cela aboutit à la formule paradoxale et provocante que le meilleur romancier italien, d'après Calvino, est Leopardi même si ce dernier n'a pas écrit un seul roman, car il a récupéré dans sa poésie l'aspiration universaliste du roman.

L'idée selon laquelle on trouve dans la poésie ce que le roman a délaissé se retrouve dans de nombreuses « recensioni » de Calvino, comme celle consacrée au *Docteur Jivago* (1958) de Pasternak où l'on peut lire : « il nostro è il tempo del racconto, del romanzo breve, della testimonianza autobiografica: oggi una narrativa veramente moderna non può che portare la sua carica poetica sul momento in cui si vive ». En fait, ce que montrent tous ces textes de critique littéraire et ce qui est confirmé par l'analyse de ses œuvres de fiction, c'est bien que Calvino n'a jamais cru à la notion de roman-miroir, pour reprendre la célèbre formule de Stendhal (en fait empruntée par l'auteur de *La Chartreuse de Parme* à Saint-Réal, auteur du 17ème siècle) du roman comme « miroir que l'on promène le long d'un chemin ».

Dans *Il Sentiero*, si miroir il y a, c'est un miroir déformant, d'où la violence des réactions des tenants du réalisme socialiste. Mais ce n'est pas seulement pour des raisons

esthétiques que Calvino se méfie de la notion de littérature-miroir, c'est aussi en fonction de considérations idéologiques. C'est l'autre versant de Calvino, écrivain engagé dans le combat pour changer la société : si le roman est seulement un reflet du monde, alors il ne peut intervenir sur la réalité. Or, au lendemain de la guerre, Calvino croit, comme tant d'autres écrivains engagés, que la littérature peut changer le monde. La déception sera d'autant plus forte que cette foi était chevillée au corps des intellectuels proches du Parti Communiste.

## Conclusion provisoire

Alors, Calvino a-t-il écrit des romans ? La réponse change selon la nature de la définition (stricte ou moins rigide) que l'on donne au genre romanesque. D'ailleurs, quand on consulte les ouvrages spécialisés, on voit que les rédacteurs ont tendance à botter en touche. Ainsi l'*Enciclopedia della letteratura* de Garzanti parle de « narrazione piuttosto estesa, di solito in prosa, delle vicende, realistiche o fantastiche,, di uno o più personaggi. Implica generalmente una situazione conflittuale, di cui segue gli sviluppi fino alla conclusione, di segno positivo o negativo ». On ne peut être moins précis, avec signes de l'hésitation (« piuttosto », « di solito », « generalmente », « o »). L'approximation touche la longueur du texte, la nature réaliste ou imaginaire de celui-ci, l'épilogue heureux ou tragique, mais on peut retenir comme seule certitude pour qu'on puisse parler de roman le schéma conflit/résolution.

Généralement, la critique considère que Calvino a écrit trois romans : *Il Sentiero dei nidi di ragno*, *Il barone rampante* et *La Giornata di uno scrutatore*. Tous les autres textes ressortent d'autres genres narratifs : recueils de textes autonomes comme *Fiabe italiane* (56), *Racconti* (58) voire *I nostri antenati* (60) ; micro-textes s'organisant en un macro-texte simple - *Marcovaldo* (63), *Le Cosmicomiche* (65), *Ti con zero* (67) - ou structuré pour donner à lire une histoire parallèle, voire concurrente, à celle des récits : *Il castello dei destini incrociati* (69), *Le città invisibili* (72), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (79).

Pour Giorgio Patrizi (in *Il fantastico e il visibile*, Libreria Dante&Descartes, 2000) « Calvino in realtà non ha scritto mai un romanzo, se non il primo » et il ajoute « c'è in lui una sostanziale sfiducia verso la forma romanzo, e, direi, schematizzando, verso quella che il giovane Lukacs riconosceva come la prerogativa del romanzo, e cioè dare un senso unitario, globalizzante alla realtà » (on y revient). Pour Belpoliti (*op. cit.*) « Calvino va visto sempre più come uno scrittore-pensatore. E racconti andrebbero considerate quasi tutte le sue opere narrative ».

Reste, pour terminer, que Calvino a tenté de cerner le territoire du roman - « la géographie du roman » dirait Carlos Fuentes -, en particulier in « Risposte a 9 domande sul romanzo » (1959), et ce de différentes façons. Sociologiquement comme le genre qui s'est diffusé à partir de la démocratisation (ou l'industrialisation) culturelle. D'un point de vue narratologique comme le genre de la « narrazione avvincente » d'où sa dimension menaçante pour la société (procès aux auteurs du roman du XIX<sup>ème</sup>). Le roman du 20<sup>ème</sup> siècle a perdu sa dimension « avvincente » et s'est intellectualisé, demandant davantage la participation du lecteur. La dimension « captivante » du roman s'est répartie sur d'autres genres. Calvino propose même une définition structuraliste du roman : « il romanzo è un'opera narrativa fruibile e significativa su molti piani che si intersecano. Considerato alla luce di questa definizione, il romanzo non è in crisi ». Si changement il y a eu, c'est dans le fait que le roman traditionnel raconte le monde alors que le roman moderne, constatant que du monde il n'y a plus rien à raconter, se raconte lui-même (« aventure d'une écriture » à nouveau) ou raconte son auteur (autofiction, autobiographie, tendance dont Calvino se méfiera toujours).

En fait, pour ouvrir la question de l'écriture du roman sur celle de la lecture du roman, disons que Calvino estime que tout écrivain est d'abord un lecteur de roman car « Le cose scritte derivano da altre cose scritte e servono alle cose che verranno scritte poi » (ce qui est

une définition de l'intertextualité), à rapprocher de sa formule - conversation avec Tullio Pericoli, 1980 - : « Si può dire che l'arte nasce da altra arte, così come la poesia nasce da altra poesia » (...) « Mi pare che c'è sempre una imitazione, all'inizio dell'apprendistato di (...) uno scrittore » et il ajoute « Fin dalle prime cose che ho scritto mi proponevo dei punti d'incontro tra due modelli molto diversi, per esempio *Pinocchio* e Faulkner, Hemingway e Ippolito Nievo. » On peut même parler d'une conception partogénétique de l'intertextualité avec cette image de « Il libro, i libri » (1984) : « ho cercato di dare evidenza al fatto che ogni libro nasce in presenza d'altri libri, in rapporto e confronto ad altri libri ». La grande originalité de Calvino, surtout à partir de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, c'est d'avoir réhabilité, voire introduit dans le roman, la figure du lecteur. C'est une manière, en fait, de rendre secondaire la question du genre.

Donc, à propos de la question banale et convenue d'une supposée disparition du roman, Calvino évite le risque de l'emphase propre au discours nécrologique. Point de contrition chez lui mais plutôt le constat dénué de nostalgie que ce n'est pas tant le roman qui est mort que l'époque qui l'a vu naître et se déployer en différents genres annexes (le roman de formation, le roman total, le roman vitaliste avec de vrais personnages héroïques). Cette époque est révolue pour les raisons que nous avons rappelées, puisant nos remarques dans certains textes théoriques de Calvino : perte de foi dans l'Histoire, méfiance envers les idéologies et les systèmes centralisateurs etc. Dans « 9 domande sul romanzo » (*op. cit.*), Calvino écrit : « Il grande romanzo fioriva in un'epoca di sistemi filosofici che cercavano di abbracciare tutto l'universo ».

Tout ne serait donc qu'une question de terminologie. Le roman existe encore, il a changé de forme, d'orientation, voire de dimension, tendant au texte court. Il est devenu récit policier, de science-fiction, « nouveau roman » etc. Il s'est mis à raconter l'histoire d'un nouveau genre d'aventures, celles liées aux péripéties de son écriture même. Peu importe le nom qu'on lui donne. Ce qui compte, c'est que la pratique perdure.

Toute l'œuvre de Calvino montre que le désir de raconter et d'écouter (lire) des histoires n'a pas disparu. La mise à distance théorique, qu'il a lui-même beaucoup pratiquée, est secondaire. Mais des doutes subsistent sur l'actualité du genre romanesque et sa capacité d'adaptation : « Mi capitò anche di sostenere che il romanzo non poteva morire : però non mi riusciva di farne stare in piedi uno » (in « Le sorti del romanzo », 1956). Coquetterie ou extrême lucidité ? C'est ce que l'étude systématique des œuvres de Calvino, entre récits et romans, devrait pouvoir préciser.