

Tangence



L'héritage français et européen du roman italien des années 1960 : un rendez-vous manqué
The French and European heritage of Italian fiction in the 1960s: a missed opportunity

Cecilia Benaglia

Number 118, 2018

Les romanciers critiques, de Huysmans à Houellebecq

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1060188ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1060188ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Benaglia, C. (2018). L'héritage français et européen du roman italien des années 1960 : un rendez-vous manqué. *Tangence*, (118), 41–59.
<https://doi.org/10.7202/1060188ar>

Article abstract

This article examines the importance of foreign fiction in Italian literature in order to explain why novelists associated with the *Neoavanguardia* focused on the work of their European, particularly French, contemporaries. The first part highlights one of the literary “events” of the 1960s: the arrival of the *nouveau roman* in Italy. The second part discusses the case of the writer Alberto Arbasino and his essay *Certi romanzi*, published in 1964. Arbasino’s critical approach to diverse literary models is understood in light of his generation’s historical situation and serves as a basis for exploring its relation to Europe’s fictional heritage.

L'héritage français et européen du roman italien des années 1960 : un rendez-vous manqué

Cecilia Benaglia
San Diego State University

L'histoire du roman italien du xx^e siècle est étroitement liée à un riche réseau d'échanges qu'elle entretient avec l'ensemble des traditions romanesques européennes. La fin du xix^e siècle, bien qu'elle voie ce genre encore relégué au rang de littérature de consommation, marque aussi l'âge d'or du roman français en Italie. Le nombre des traductions du français est très élevé. Se situe au premier rang Jules Verne qui, de 1886 à 1913, reste l'auteur le plus traduit. Les romans dont les intrigues se déroulent à Paris occupent la seconde place en termes de ventes et contribuent à faire de la Ville lumière un véritable « personnage » capable d'exercer une fascination profonde sur le public italien. Les traductions ne donnent d'ailleurs qu'une indication de la place du roman français en Italie; une grande partie des lecteurs de cette période, en effet, lisent les textes en langue originale, de sorte que même la littérature non commerciale jouit d'une bonne réception dans le pays¹. Au cours des années 1920 et 1930, c'est l'importation du roman allemand qui apporte une contribution décisive au renouvellement de l'intérêt pour ce genre ainsi qu'à sa réévaluation. Le critique Giuseppe Antonio Borgese et les jeunes écrivains de la revue *La Voce*, comme Scipi o Slataper et Giuseppe Prezzolini,

1. Voir Raphael Muller, « La diffusione del libro francese nell'Italia liberale », *La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia*, vol. xix, n° 1, 2013, p. 33-35.

sollicitent une réflexion sur le roman qui a, parmi ses piliers, l'œuvre de Goethe, qu'ils commencent à traduire au cours des mêmes années².

Même durant la période du fascisme, l'importation de la littérature étrangère, bien que limitée, ne s'arrête pas complètement. C'est justement entre 1939 et 1945 environ qu'on « découvre » la littérature américaine, qui devient le point de repère de la génération de romanciers qui, dans l'Italie de l'après-guerre, donnera un virage néoréaliste au roman³. À partir de la fin des années 1950, la confrontation avec un espace littéraire de plus en plus international continue de jouer un rôle central. La littérature française et la littérature italienne, notamment, présentent de nombreux signes de « synchronisation transnationale », visibles en particulier à l'intérieur du pôle restreint de la production littéraire⁴. Une série d'institutions contribuent à concrétiser cette synchronisation. C'est le cas, par exemple, des prix littéraires internationaux, qui ont la fonction d'établir la valeur d'une œuvre au niveau transnational, en alimentant la croyance en une littérature européenne et mondiale. Il y a, ensuite, les revues attentives aux littératures étrangères, ou dont les collaborateurs proviennent de pays différents ; les maisons d'édition qui créent des collections consacrées à la littérature étrangère et qui promeuvent des projets de traduction. Dans le sillage du projet politique de la création de l'Union européenne, se développe aussi une série de lieux internationaux de sociabilité littéraire telles *Les rencontres internationales de Genève* qui débute en 1946, et *La Communauté européenne des écrivains* (COMES), fondée par l'Italien Giovanni Battista Angioletti, en 1958.

Dans son journal publié de façon posthume sous le titre *Le métier de vivre*, Cesare Pavese remarquait que les périodes de renaissance littéraire sont souvent annoncées par le travail intense d'une génération

2. Voir à ce propos Daria Biagi, « Il *Wilhelm Meister* della "Voce" nel cantiere del romanzo italiano », *Lettere Aperte*, n° 3 (*Storia e mappe della Letteratura tedesca in Italia nel Primo Novecento*), janvier 2016, p. 97-107 ; voir aussi Francesca Billiani, *Culture nazionalie narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Florence, Le lettere, 2007.
3. Voir Silvia Moretti, « Il "decennio delle traduzioni" », dans Sergio Luzzatto et Gabriele Pedullà (dir.), *Atlante della letteratura italiana. Vol. III: Dal Romanticismo a oggi, a cura di Domenico Scarpa*, Turin, Einaudi, 2012, p. 645-649.
4. Voir Anna Boschetti, « La recomposition de l'espace intellectuel en Europe après 1945 », dans Gisèle Sapiro (dir.), *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation. XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, coll. « Hors collection Sciences Humaines », 2009, p. 147-182.

de traducteurs, et ajoutait : « [P]lus l'histoire se rapproche de notre époque, plus la fusion des civilisations ne passe plus par la chair mais par le papier. Aux invasions suivent les traductions⁵ ». Cette formule dit bien à quel point la circulation transnationale des textes littéraires ne se fait pas sans tensions et nous rappelle que, loin d'être un univers pacifié, l'espace littéraire européen est régi par des hiérarchies rigides entre littératures plus ou moins dominantes. Au point que, comme le souligne Pascale Casanova, la cohérence d'une littérature européenne (au moins jusqu'à la première moitié du xx^e siècle) se fonde sur une forme d'unité paradoxale, car constituée par la somme « des conflits et des concurrences qui n'ont cessé d'opposer les espaces nationaux entre eux⁶ ». L'observation de Pavese exprime cette dimension conflictuelle et dit la part d'hégémonie et les enjeux de pouvoir qu'impliquent toute importation ou exportation des biens culturels. Pavese avait sans doute à l'esprit le cas du roman italien, dont l'évolution échappe à la compréhension si on ne tient pas compte des importations esthétiques, théoriques et formelles venues de l'étranger⁷.

Si l'historiographie littéraire peine à enregistrer cette « internationalisation » du fait littéraire et si le modèle national reste dominant, les choses changent considérablement, toutefois, dès lors que l'on s'approche de l'histoire du roman à partir du point de vue des écrivains eux-mêmes. En effet, dans cette perspective « interne », la pertinence des partages nationaux devient encore plus problématique, car fondamentalement, pour un écrivain, le choix de lecture n'est pas orienté par ce critère, ou, du moins, il ne s'agit pas du critère principal. De sorte que, comme le montre Michel Espagne, l'histoire littéraire conçue par les romanciers aboutit (ou aboutirait) « à un système de références qui exclut les découpages nationaux,

5. Cesare Pavese, « Le métier de vivre », *Ceuvres*, trad. de l'italien par Michel Arnaud et Gilbert Moget, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008, p. 1536.

6. Pascale Casanova, « La littérature européenne : juste un degré supérieur d'universalité? », *L'espace intellectuel en Europe*, ouvr. cité, p. 234.

7. Un groupe de chercheurs italiens travaillent en ce moment dans cette direction. Leur projet, intitulé « Histoire et cartes numériques de la littérature allemande en Italie au xx^e siècle » (« *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento* » [FIRB 2013-2018]), a pour objectif d'étudier le rôle que la littérature allemande a joué dans l'évolution et la formation de la littérature nationale italienne. Pour un premier bilan des travaux du groupe, voir le numéro spécial de *Lettere Aperte*, n° 3, ouvr. cité. Voir aussi A. Baldini, D. Biagi, S. De Lucia, I. Fantappiè, M. Sisto, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Macerata, Quodlibet Studio, 2018.

tient compte de l'ensemble des textes traduits et éventuellement des textes non traduits auxquels l'auteur peut avoir directement accès. L'histoire littéraire des écrivains correspond à un éclatement des histoires nationales, mais aussi à leur enrichissement⁸.

C'est bien dans cette perspective que nous nous plaçons pour notre analyse, car le point de vue des écrivains nous permet d'insister davantage sur la nature transnationale des débats autour du roman en Italie, et de voir à quel point les œuvres étrangères font pleinement partie des « bibliothèques personnelles » des romanciers italiens. Dans ce qui suit, nous allons nous pencher sur un moment particulier de l'histoire du roman italien, celui qui voit l'arrivée d'un nouvel entrant dans le champ, à savoir la *Neoavanguardia*, mouvement littéraire et poétique qui influença de manière importante la vie culturelle italienne tout au long de la décennie 1960. Notre objectif sera de cerner les raisons expliquant l'intérêt que les romanciers associés à ce mouvement portent aux travaux de leurs contemporains européens, et en particulier français, afin de voir aussi les perspectives critiques que de telles réflexions ouvrent sur le roman italien lui-même. Il ne s'agit pas ici de fournir un cadre d'ensemble, qui prendrait en compte le puzzle bigarré des apports étrangers au roman italien dans cette période. Nous allons plutôt, dans une première partie, limiter le champ d'enquête à l'un des « événements » littéraires des années 1960, à savoir l'importation en Italie du Nouveau roman. Nous porterons ensuite notre attention sur le cas spécifique de l'écrivain Alberto Arbasino, dont la critique des modèles romanesques étrangers peut être considérée comme étant exemplaire du contexte historique de sa génération.

L'Italie des années 1950 : les impasses du débat sur le roman

Genre malaimé et malmené, le roman, dans l'histoire littéraire de l'Italie unifiée, a dû être constamment défendu et il a déclenché des débats infinis portant sur ses fonctions et sa valeur. Si en France la résurgence de ce genre se fait à partir de l'époque romantique, avec des figures comme Balzac et Zola qui « revendiquent pour le roman la dignité de grande forme cognitive⁹ », en Italie ce proces-

8. Michel Espagne, « L'histoire littéraire et les frontières », dans Vincent Debaene et coll. (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2013, p. 314.

9. Christophe Pradeau, « La littérature depuis le roman », *L'histoire littéraire des écrivains*, ouvr. cité, p. 140.

sus est beaucoup plus tardif. Encore vers la fin du XIX^e siècle, et même après que des œuvres aussi importantes que *I Malavoglia* de Giovanni Verga et *I Promessi sposi* d'Alessandro Manzoni eurent été publiées, le roman est toujours considéré comme faisant partie de la littérature commerciale (*amena* — plaisante)¹⁰. Il est tenu pour un genre dépourvu de toute valeur esthétique et cognitive, en somme un genre secondaire, de loin moins prestigieux que la poésie et la *prosa d'arte*. Ce statut se détériore à mesure que le roman voit son succès commercial augmenter, ce qui provoque l'hostilité des cercles littéraires les plus influents. Cette indifférence vis-à-vis du genre, intimement liée à ce qu'on nomme le caractère antimoderne de la culture italienne, commence à s'atténuer au cours des années 1930, période qui voit le roman gagner en légitimité, bien que celle-ci lui soit toujours disputée par les formes narratives brèves. Pour le critique Giacomo Debenedetti, encore dans l'entre-deux-guerres, les écrivains qui voulaient se consacrer au récit « devaient créer le roman presque en demandant la permission, en s'excusant¹¹ ». Bref, la valeur du roman dans la « bourse littéraire » italienne a toujours été très fluctuante. L'instauration de ce genre en tant qu'habitant légitime de la République nationale des lettres est lente et ne se stabilise qu'avec le néoréalisme après la Deuxième Guerre mondiale¹².

Tout phénomène de transfert et de circulation des produits culturels, y compris des débats littéraires, entraîne leur reconfiguration et leur re-sémantisation, de manière à prendre en considération les préoccupations et les traditions intellectuelles du champ d'accueil¹³. Il faut donc tenir compte du contexte dont nous venons d'esquisser les contours, et où se manifestent des difficultés

10. La version définitive de *I promessi sposi* d'Alessandro Manzoni est publiée entre 1840 et 1842 à Milan chez Guglielmini et Redaelli; *I Malavoglia* de Verga est publié en 1881 chez l'éditeur milanais Treves.

11. « *Gli scrittori che si sentivano chiamati alla narrative [...] dovevano creare il romanzo quasi chiedendo il permesso, chiedendo scusa* » (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milan, Garzanti, 1971, p. 46; nous traduisons).

12. Durant cette période, le roman gagne enfin une importance suffisante pour influencer les dynamiques s'affrontant à l'intérieur du champ littéraire et pour s'imposer comme genre hégémonique. Voir à ce propos l'étude de Vittorio Spinazzola, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Milan, Il Saggiatore, 2007.

13. Voir Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 145 (*La circulation internationale des idées*), 2002/5, p. 3-8.

d'appréciation sans réserve du roman, lorsqu'on analyse la manière dont le débat sur le Nouveau roman est reçu et se superpose aux débats poétiques ayant lieu en Italie dans les mêmes années. L'une des questions les plus importantes jouant le rôle de « filtre » dans la réception des œuvres et des théories néo-romanesques en Italie porte sur les rapports entre le roman et la société industrielle. Il s'agit là d'une question qui s'impose aux intellectuels italiens aux prises avec le développement économique rapide que connaît leur pays à ce moment. Quand les premiers textes néo-romanesques français arrivent en Italie, ils sont reçus comme un élément potentiellement susceptible de faire avancer ce débat et provoquent une vague de réactions très différentes les unes des autres. Si les expérimentations des écrivains transalpins ne sont pas du goût de tout le monde, personne ne semble pouvoir s'abstenir d'une confrontation avec leurs œuvres.

En 1960, Italo Calvino publie dans *Il Menabò* (revue qu'il a fondée avec Elio Vittorini un an auparavant) un essai qui ouvre un débat passionné sur les fonctions du roman dans une société en pleine transformation économique. Il convient de rappeler brièvement son argument, contre lequel certains écrivains de la *Neoavanguardia* vont se positionner. Dans la période précédente, les années 1940, le cœur du débat consistait à s'interroger sur l'attitude que l'écrivain devait adopter vis-à-vis du réel. Les romanciers, écrit Calvino, faisaient face à une alternative : s'engager avec le monde « externe », ou l'écarter pour focaliser les efforts poétiques sur la vie intérieure du narrateur ou des personnages. En d'autres termes, on discutait de la possibilité d'entrer dans une relation de « résistance active » avec le monde ou bien de « se retrancher dans son cocon ». Or, vers la fin des années 1950, les bases mêmes de cette querelle apparaissent à Calvino comme radicalement modifiées :

D'une culture fondée sur le rapport et la divergence entre deux termes — d'une part la conscience, la volonté, le jugement individuel, de l'autre le monde objectif —, nous sommes en train de passer, ou sommes passés, à une culture dans laquelle le premier terme est submergé par la mer de l'objectivité, par le flux ininterrompu de ce qui existe¹⁴.

14. « *Da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza, la volontà, il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui quel primo termine è sommerso* »

Calvino formulait justement son diagnostic en s'appuyant, en grande partie, sur le Nouveau roman, qu'il venait de découvrir. Les œuvres d'Alain Robbe-Grillet en particulier le poussaient à se confronter à une littérature qui, selon lui, avait renoncé à la place du sujet face au monde objectif, et, n'opposant plus de résistance à ce qu'il appelait la « mer de l'objectivité », entraînait une perte de foi dans la possibilité de l'homme d'orienter le cours des choses. Le deuxième article que Calvino consacre à cet argument, intitulé « Le défi au labyrinthe » (1962), fait ouvertement référence au roman de Robbe-Grillet, traduit en italien en 1960. Calvino reconnaissait la part de nouveauté que les textes du nouveau romancier apportaient, exemplifiée notamment par la nature anti-symboliste de leur langage, qui frappait au cœur de ce qu'il considérait comme l'un des « vices primaires de la tradition littéraire » française. Toutefois, cette opération salutaire s'arrêtait pour lui à mi-chemin, puisque « dans *Dans le labyrinthe* les halos spiritualistes éliminés autour des mots se recréent autour [...] du plaisir romantique du mystérieux, qui est bien différent du plaisir scientifique éprouvé face aux structures complexes¹⁵ ». Si les intentions de départ sont positives, les résultats déçoivent, car Robbe-Grillet confond complexité et ambiguïté et retrouve fatalement, à travers son écriture, les qualités mêmes — le mystérieux, le symbolique — dont il proposait de se débarrasser. Le cœur du problème pour Calvino était la racine irrationnelle de son œuvre, qui menaçait sa conception de la littérature en tant qu'instrument cognitif. L'attitude exemplifiée par Robbe-Grillet, au lieu d'opposer une résistance au labyrinthe gnoséologique du monde contemporain, capitulait, renonçant à toute tentative de prise sur le réel, de déchiffrement de celui-ci.

dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste.» (Italo Calvino, « Il mare dell'oggettività », *Una pietra sopra*, Turin, Einaudi, 1980, p. 8 ; nous traduisons).

15. « *Già nei libri precedenti egli (Robbe-Grillet) ci aveva dato uno dei più straordinari e positivi risultati della cultura letteraria contemporanea con la qualità della sua prosa: quest'assoluta abolizione d'ogni alone attorno alle parole. [...] Il suo impiego oggettuale delle parole colpisce uno dei vizi fondamentali della tradizione letteraria. Il guaio è che [...] appunto qui Nel Labirinto — gli aloni spiritualistici eliminati intorno alle parole si ricreano attorno alla misteriosità dell'affabulazione, al piacere romantico della misteriosità che è altra cosa dal piacere scientifico delle strutture complicate* » (Italo Calvino, « La sfida al labirinto », *Una pietra sopra*, ouvr. cité, p. 94 ; nous traduisons).

La *Neoavanguardia*, le Nouveau roman et la refondation du canon littéraire

Les arguments de Calvino résumant bien les raisons qui réussissent le vaste front des opposants au Nouveau roman et montrent que la confrontation autour de celui-ci a permis de développer certains points critiques d'un débat interne aux écrivains italiens de l'époque¹⁶. Cette confrontation devient l'occasion pour la *Neoavanguardia* d'affirmer ses positions. Dans la préface qu'il écrit pour la version italienne d'*Une voie pour le roman futur*¹⁷, Renato Barilli déplore le fait que les théories de Robbe-Grillet n'aient trouvé qu'un public superficiel, incapable de commenter ses textes au-delà de la critique facile des propos les plus provocateurs. La littérature du Nouveau roman, conclut-t-il, ne *pass*e pas en Italie, et ceci en raison du décalage qui existe entre la culture dont ce mouvement est l'expression (notamment la phénoménologie de Husserl et une version revisitée de l'existentialisme sartrien) et la culture italienne. Aux yeux de Barilli, la *Neoavanguardia* se présente comme la seule instance critique capable de s'accorder avec l'horizon philosophique et culturel français et par là de reconnaître la centralité des réflexions de cette nouvelle école littéraire¹⁸. Quels sont les apports essentiels de cette dernière? Les romanciers italiens d'aujourd'hui, écrit Angelo Guglielmi (l'autre critique de pointe du mouvement) en accord avec Barilli, ont l'exigence d'établir un rapport direct avec le réel, de rendre à travers l'écriture l'opacité et l'épaisseur des choses; pour ce faire, ils sont obligés de se débarrasser presque entièrement de la tradition romanesque italienne, dont la caractéristique est d'«avancer à coup d'abstractions idéales, en excluant tout contact direct avec la réalité¹⁹». Le Nouveau

16. Eugenio Montale, dans *Auto da fê*, publie des articles aux titres significatifs: «Per fortuna siamo in ritardo» (Heureusement nous sommes en retard); «Uomini oggettuali» (Hommes objets). La référence, critique, au Nouveau roman revient souvent dans les interventions de Pasolini également. Voir Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, éd. W. Siti et S. De Laude, Milan, Mondadori, 1999, 2 vol. Seul, parmi les écrivains proches du néoréalisme, Elio Vittorini (*Diario in pubblico*, Milan, Bompiani, 1957) adopte une position modérée et plutôt ouverte vis-à-vis des nouveaux romanciers.

17. La version italienne de cet ouvrage est publiée en 1961.

18. Voir Renato Barilli, *La Neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologne, Il Mulino, 1995, p. 114, et, de manière générale, le chapitre «Battaglie per il nuovo romanzo» p. 85-192.

19. «*procedere per astrazioni ideali, con esclusione di un contatto diretto con la realtà. Di qui la mancanza di narratori nella letteratura italiana e, per contro, l'abbandanza di poeti e di pensatori*» (Angelo Guglielmi, «Il nuovo realismo», dans

roman, selon lui, tout comme selon Barilli, Anceschi, Umberto Eco et d'autres membres de la *Neoavanguardia*, en transportant la vie psychique sur un terrain concret, tangible, arrive enfin à attirer l'attention sur la dimension matérielle de la réalité — il le fait plus et mieux que les romanciers néoréalistes ne l'ont fait, car ces derniers, tout en s'intéressant aux expériences de vie, apportaient en fait une couche idéologique qui finissait par mettre celles-ci à distance.

Le rapport entre la littérature et le réel continue en somme d'être un enjeu essentiel du débat, mais il est traité sur un plan différent, formel et non plus thématique. Parmi les interventions en ce sens, celle qui résume au mieux la position de la *Neoavanguardia* est celle d'Eco, qui était à l'époque un jeune critique proche du groupe. Dans un article intitulé «D'un engagement "formel" vis-à-vis du réel²⁰», Eco offre alors de ce nœud épistémologique et poétique une lecture complètement différente de celle de Calvino. Pour ce dernier, la forme du roman doit être flexible mais fermée, façonnée *a priori* par la conscience de l'écrivain; elle doit s'adapter sans s'y fracasser au réel, qu'elle doit non seulement décrire mais aussi englober, contraindre au sein d'une structure signifiante, qui constitue la dimension humaine de tout texte. Eco, tout en reconnaissant le bien-fondé des préoccupations de Calvino face aux romans de Robbe-Grillet, refuse de partager ses conclusions. La description «objective» du monde que *Dans le labyrinthe* propose n'est qu'une étape d'un processus plus long qui, loin d'affaiblir, voire de rompre le rapport entre l'homme et les choses, est à même de le comprendre et de le redéfinir. Pour Eco, l'œuvre littéraire innovatrice doit s'immerger dans le réel et «en assumer les conditions de crise depuis son intérieur. [Elle doit utiliser] pour le décrire le même langage aliéné que ce monde adopte pour s'exprimer, en l'élevant, en même temps, à une condition de clarté²¹». Par cette opération d'interprétation et de

G. Luti et C. Verbaro [dir.], *Dal Neorealismo alla Neovanguardia [1945-1969]*, Florence, Le lettere, 1995, p. 188; nous traduisons).

20. Umberto Eco, «Del modo di formare come impegno sulla realtà», article publié dans *Il Menabò* en 1962 (n° 5, p. 198-237) et dont la rédaction est contemporaine à l'écriture d'*Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milan, Bompiani, 1962.
21. «assumendone dall'interno le condizioni di crisi, usando per descriverlo lo stesso linguaggio alienato in cui questo monde s'esprime: ma, portandolo a condizione di chiarezza.» (Umberto Eco, «Del modo di formare come impegno sulla realtà», art. cité, p. 228; nous traduisons)

démystification — que tente, à ses yeux, Robbe-Grillet — l'écrivain sera capable de dépasser le moment, nécessaire, de l'acceptation de la « mer de l'objectivité » pour réduire celle-ci à un univers humain²².

Derrière cet affrontement entre visions différentes du roman se cache un conflit générationnel. Pour la *Neoavanguardia*, l'avenue du Nouveau roman est aussi l'occasion de poser un diagnostic, dont la véritable cible, toutefois, n'est pas tant la production littéraire à venir que celle qui l'a précédée — soit le néoréalisme dont les représentants, dans son discours, sont réduits à des épigones du naturalisme. La volonté de s'imposer sur la scène littéraire pousse en effet les écrivains associés à la *Neoavanguardia* à réécrire l'histoire littéraire récente. Il en ressort que la référence à la littérature étrangère constitue un motif essentiel, capable de combler les manques créés par l'absence d'une tradition narrative nationale forte. En moins d'une décennie, la *Neoavanguardia* opère une révision du canon national italo-centrique en introduisant — à coup d'anthologies, de commentaires, de préfaces, de traductions — un canon européen moderne et expérimental²³. Tout en entrant dans le temps littéraire, elle amène ainsi avec elle une foule d'œuvres étrangères, ignorées ou oubliées, qui contribuent à reconfigurer l'espace du présent.

22. Pour approfondir ces débats voir, entre autres, Vincenzina Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002.

23. En 1959, *Il Verri* consacre un numéro spécial au Nouveau roman, où on publie pour la première fois *Une voie pour le roman futur* dans la traduction de Renato Barilli. En 1965 est publiée la version intégrale de ce roman, dans la traduction de Luciano de Maria et Marcello Militello, avec le titre *Il nouveau roman* (Milan, Sugar, 1965). Parmi les nombreuses traductions faites par les écrivains proches de la *Neoavanguardia*, on peut mentionner celles des romans de Robbe-Grillet par Franco Lucentini (*Les gommés* en 1961; *La jalousie* en 1958; *Dans le labyrinthe* en 1959), qui traduit également *Ficciones* de Jorge Luis Borges en 1955. Oreste del Buono traduit plusieurs romans de Michel Butor (*L'emploi du temps* en 1960; *La modification* en 1959; *Portrait de l'artiste en jeune singe* en 1969) et de Nathalie Sarraute (*Portrait d'un inconnu* en 1959; *Le planétarium* en 1964). Le travail d'importation que ces écrivains opèrent permet aussi de diversifier la réception du Nouveau roman, qui se limitait jusqu'alors aux textes de Robbe-Grillet.

Alberto Arbasino, passeur littéraire

Faites une histoire pour savoir comment faire.
Une petite, la vôtre, et une grande en même temps,
la nôtre. En espérant qu'elles se superposent²⁴.

Le travail d'Alberto Arbasino est emblématique de cette opération de révision du temps littéraire et d'élargissement des limites nationales. Quand, en 1963, il intervient dans le débat lancé par Calvino avec un article, hautement polémique, intitulé « La promenade à Chiasso²⁵ », il adopte une position décalée par rapport aux enjeux déclarés. Selon lui, le problème fondamental de ces débats est qu'ils arrivent après une décennie d'hermétisme et vingt ans de régime fasciste. Autrement dit, après plus de trente années au cours desquelles le milieu intellectuel italien avait tout ignoré de ce qu'on disait à propos du roman en Europe, ainsi qu'aux États-Unis. À cause de cela, le débat sur la relation entre industrie et littérature ne peut qu'être faussé, car il est caractérisé (à quelques exceptions près) par un niveau de réflexion théorique insuffisant. Ces débats littéraires, en somme, ne sont pas *de leur temps*. Dans « La promenade à Chiasso », Arbasino faisait ce constat, qui se doublait d'une virulente accusation. Était visée, justement, la génération des écrivains des années 1930, qu'il accusait de ne s'être pas donné la peine de se rendre à Chiasso, une commune suisse à la frontière de l'Italie, où ils auraient pu se procurer sans trop de risque une grande partie des livres interdits par le régime. Selon lui, à cause de leur paresse intellectuelle ou de leur couardise, l'Italie n'a pas connu des penseurs tels Wittgenstein, Leiris et Bachelard, qui ont publié leurs œuvres entre les années 1920 et 1930, et, par là, s'est isolée tant sur le plan de la critique que sur celui de la philosophie ou des sciences sociales.

Ce provincialisme forcé, qui contraint les écrivains de sa génération à « l'inconfort de l'apprentissage à l'âge des premiers cheveux blancs²⁶ », est d'autant plus douloureux pour Arbasino qu'il se heurte à son identité d'écrivain européen et cosmopolite. Une note

24. Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, Paris, P.O.L, 2016, t. 1, p. 97.

25. Alberto Arbasino, « La gita a Chiasso », paru dans *Il Giorno*, le 23 janvier 1963 ; réédité dans *Gruppo 63. L'antologia. Critica e teoria*, éd. N. Balestrini et A. Guglielmi, Milan, Bompiani, 1976, p. 150-154.

26. « [...] la scomodità dell'apprendistato con i capelli bianchi » (Alberto Arbasino, « La gita a Chiasso », art. cité, p. 151 ; nous traduisons).

autobiographique qu'il rédigera en 1978 est éloquent à ce propos : «Alberto Arbasino, Lombard, a reçu une formation culturelle européenne, est titulaire d'un diplôme en droit international, a choisi de travailler en Italie, habite la plupart du temps Rome, il pratique la narration et la critique, à travers les livres et dans les journaux, et en suivant une conception historiographique "autre" de notre époque²⁷». Ce portrait décline l'identité d'un écrivain européen aux yeux duquel l'Italie est un pays d'élection, c'est-à-dire un pays où sa présence tient à un libre choix. Il montre, ensuite, que de cette même identité cosmopolite découle la volonté d'écrire une histoire littéraire alternative. Ce projet critique trouve une première réalisation avec la publication (un an après l'essai de Calvino «Le défi au labyrinthe») de *Certi romanzi*, livre qu'Arbasino définit comme «l'histoire critique d'une Affaire Sentimentale avec un organisme en transformation, le Roman²⁸». *Certi romanzi* est un texte à la croisée de l'essai et du journal de bord, et qui peut être lu, selon les définitions supplémentaires que l'auteur lui-même propose, comme «un collage de fragments critiques qui [suit] les étapes de l'évolution de[s] formes narratives», «un calepin critique et un conte d'idées, [ou, enfin, comme un ensemble de notes] pour une histoire de l'organisme romanesque en transformation, qui parle aussi des "phases" de nos propres rapports avec cet organisme²⁹». Nous allons porter notre attention sur ce texte singulier, qui permet de voir à l'œuvre, à petite échelle, les dynamiques collectives que nous avons décrites jusqu'à présent.

27. «Alberto Arbasino, lombardo, ha avuto una formazione culturale europea, è laureato in diritto internazionale, ha scelto di lavorare in Italia, vive per lo più a Roma, esercita la narrativa e pratica la critica, con libri e su giornali, e secondo un disegno di storiografia "altra" del nostro tempo.» (Alberto Arbasino, «Introduction», *Romanzi e racconti*, Milan, Mondadori Meridiani, 2009, vol. 1, p. xl; nous traduisons).
28. «la storia critica di un Affare Amoroso con un organismo in trasformazione, il Romanzo», p. 174 (Alberto Arbasino, *Certi romanzi* [*Certains romans*], Turin, Einaudi, 1977 [première édition 1964]). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées, sauf exception, par le signe CR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte; nous traduisons.
29. «collage di frammenti critici che (segue) le tappe dell'evoluzione della narrativa nel senso che ci sta a cuore» [...] «un taccuino critico e un racconto di idee, appunti per una storia dell'organismo romanzesco in trasformazione e sulle "fasi" dei propri rapporti con questo organismo». *Certi Romanzi*, ouvr. cité. éd. 1964, p. 53. Cette citation étant «fragmentée» dans l'édition de 1977, pour simplicité nous citons l'édition originale.

Dans un entretien avec Bernard Pivot, Robbe-Grillet, interrogé à propos de ses cibles critiques, répondait qu'il avait réagi contre les dogmes en récusant un certain type de discours « qui imposait comme forme littéraire du roman pour toujours, par une espèce de justice de droit divin, une forme qui était très récente et qui était celle qui avait vu son apogée au moment du triomphe de la société bourgeoise³⁰ ». De même que Robbe-Grillet s'opposait avant tout aux définitions normatives et figées du roman, Arbasino, qui se compare à son collègue français à plusieurs reprises³¹, vise à remettre le roman en mouvement. Mais les points communs entre les desseins qui guident les deux écrivains s'arrêtent ici. Car, en effet, on ne saurait comprendre la réflexion d'Arbasino, et la rage qui l'accompagne par moments, si on ne garde pas à l'esprit le sentiment qu'il a d'appartenir à une culture « en retard ». Plutôt qu'en termes d'avant-garde, il faut comprendre ses remarques en termes de mise à jour; plutôt que de l'imaginer comme un pionnier, il faut l'imaginer comme un horloger, tâchant désespérément de synchroniser le roman italien avec « l'horloge centrale » du roman européen et mondial³². Ce rôle est pleinement assumé dans *Certi romanzi*, où l'écrivain italien se propose de récapituler les problèmes qu'une tradition narrative en retard de presque un demi-siècle se doit d'affronter. L'objectif est posé dès les premières pages, dans lesquelles, après avoir décrit la production romanesque contemporaine anglaise et française et les traditions solides sur lesquelles elle se fonde, Arbasino relance la réflexion sur un triste « Et nous? ».

La pensée critique qui sous-tend le livre en affecte la forme et le style et soulève également des questionnements intéressants concernant le rapport au temps et la conscience historique de son auteur. Comment se présente l'héritage littéraire aux yeux d'un écrivain qui n'en est pas l'héritier légitime? Arbasino le dit clairement: les traditions romanesques étrangères dans lesquelles il va puiser lui

30. Entretien disponible sur le site de l'INA, minute 2,42, mis en ligne le 2 juillet 2012, consulté le 19 septembre 2018, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NraQDi3nNX4>

31. Voir, par exemple, dans *Certi romanzi*, quand il répond à des objections qu'il considère similaires à celles avancées à l'encontre d'*Une voie pour le roman futur*, ouvr. cité, p. 124.

32. Sur la notion d'« horloge centrale » de la littérature mondiale, voir Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, en particulier le chapitre « Le méridien de Greenwich ou le temps littéraire », p. 135-187.

apparaissent comme « artificielles » puisque, d'une part, elles sont reçues « en bloc », alors que, d'autre part, elles sont apprises comme l'on apprend tard une deuxième langue. Puisque le fil du déroulement historique s'est cassé (en raison à la fois de la « pause » fasciste et du caractère arriéré de la tradition romanesque italienne), s'ouvre à lui un temps qui est la somme de tous les temps passés, les uns désormais devenus contemporains des autres. De sorte que l'histoire critique qu'il s'apprête à commenter apparaît à Arbasino comme entièrement récupérable : « Dans cette *contextualité d'expériences*, tout peut devenir *actuel* [...]. Les "phases" du développement de l'Organisme Narratif (ainsi que de ses Usagers, de ses Critiques) [...] aujourd'hui coexistent ensemble, les archaïques et les actuelles, dans le même contexte, situées à différentes profondeurs » (CR, p. 26 et 32³³).

Il en découle un discours axé sur le présent, qui conçoit l'histoire du roman européen comme une ressource, à exploiter à la fois pour la création littéraire personnelle et pour accroître le « capital symbolique » du roman national³⁴. Le passé n'est pas passé et il intéresse Arbasino précisément en ce qu'il est encore présent, actualisable. Ce qu'il appelle la « contextualisation » dans laquelle lui apparaît le panorama critique mondial, fait ensuite passer la culture moderne de matière temporelle à un espace à explorer, de sorte que, dans *Certi romanzi*, on a l'impression qu'il ne s'agit pas de reconstruire une histoire, mais bien de cartographier un territoire imaginaire. La posture d'Arbasino est celle d'un lecteur-flâneur, qui se promène dans le paysage littéraire du xx^e siècle occidental, mais qui, toutefois, n'a plus la nonchalance de son homologue du xix^e siècle, dont le calme le faisait glisser d'un trottoir à l'autre en oubliant le jour qui se transforme en nuit. Car un besoin impétueux de s'emparer de tout ce qu'on lui a caché depuis son adolescence travaille le flâneur Arbasino et le pousse à embrasser, dans un regard critique, l'ensemble d'un monde littéraire jusque-là inconnu. Ainsi, dans l'espace de deux pages et demie, l'auteur résume les opinions du critique anglais Matthew

33. « *In questa contestualità di esperienze, tutto così può ridiventare attuale, [...]. Le "fasi" di sviluppo dell'Organismo Narrativo (e dei suoi Utenti, dei suoi Critici) [...] oggi coesistono tutte, le arcaiche e le attuali, contestualmente, scaglionate su diversi piani di profondità* ». L'auteur souligne.

34. Sur la notion de « capital symbolique », voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

Arnold, l'étude sur Flaubert de Hugh Kenner, sa propre analyse des personnages de Flaubert, Jean Starobinski commentant Montaigne, Alberto Moravia qui parle de l'impossibilité d'écrire un roman, et Jean Rousset qui analyse la structure circulaire d'*À la recherche du temps perdu*. À côté des théories rapportées ou des descriptions de roman, les citations abondent également : elles sont tirées des textes de Jacques Derrida, de Roland Barthes, des critiques de la « nouvelle critique » et de l'« École de Genève », des figures majeures de la phénoménologie. Les textes littéraires ne manquent pas non plus, avec de longs passages tirés des œuvres de Flaubert, de Nathalie Sarraute, de Robbe-Grillet et de Michel Butor, sans oublier les écrivains anglais, de Virginia Woolf à Ivy Compton-Burnett. Les citations, qui s'étalent parfois sur plusieurs pages, ne sont pas toujours prises en charge par le commentaire, comme pour dire que la clarté et l'intérêt des réflexions « nouvelles » et modernes qu'elles véhiculent suffisent en elles-mêmes. Il en découle un discours saccadé et elliptique qui propose des plongées rapides dans une théorie, ou une histoire, pour ensuite s'en éloigner, entraîné ailleurs par les appels d'autres fascinantes réflexions.

Arbasino est obligé de construire une tradition du roman *a posteriori*, et hâtivement. Mais cette opération d'absorption et de reconfiguration d'un savoir, nécessaire afin de se situer dans son temps, suscite une réaction ambivalente. Car si, d'un côté, elle provoque l'enthousiasme de la découverte (aspect sur lequel nous insistons ici), de l'autre, elle déforme la capacité de jugement des contemporains en les exposant au risque de l'anachronisme³⁵. L'écriture-fleuve qui caractérise *Certi romanzi* réfléchit cette ambiguïté : elle est portée tantôt par une angoisse temporelle, tantôt par l'euphorie, elle est tantôt la traduction stylistique de l'une, tantôt de l'autre.

Le collage, le fragment et la citation compulsive sont les formes qui expriment l'angoisse du retard culturel dans le texte d'Arbasino. Ces pratiques indiquent un rapport omnivore à l'histoire, en phase avec l'injonction/invitation qu'Arbasino fait au romancier :

35. Ainsi, le succès d'un roman comme *Il Gattopardo* de Tommaso di Lampedusa dans les années 1960 ne peut être possible, aux yeux d'Arbasino, qu'à cause de l'anachronisme « structurel » caractérisant la perception des critiques et des écrivains italiens. Pour Arbasino, la présence de *Il Gattopardo* dans les années 1960 est l'équivalent d'une « peinture de Tintoretto exécutée à la Belle Époque » (« *un Tintoretto eseguito nella Belle Époque* »), CR, p. 27.

« [S]’ouvrir tout grand dans toutes les directions, à toute possibilité, se répandant sauvagement, en procédant par accumulation; accepter toute signification probable, sans fermer aucun chemin, en englobant les matériaux les plus hétérogènes (CR, p.43)³⁶ ». Ce n’est pas un hasard si, dans cette quête, les figures de référence dont les noms reviennent constamment dans *Certi Romanzi*, sont Bouvard et Pécuchet animés par la volonté de bâtir un savoir encyclopédique. En conférant aux personnages de Flaubert une place de choix dans l’élaboration de sa posture intellectuelle, Arbasino rejoint le riche groupe d’écrivains, de Borges à Barthes, qui, justement au cours des années 1960, redécouvraient Flaubert, et en particulier *Bouvard et Pécuchet*³⁷: « Certains romans miment la réalité. Pour ma part j’ai essayé de mimer un roman, même l’Histoire, la Littérature, comme le font les deux copistes. » (CR, p. 121³⁸) Comme les deux copistes, en effet, Arbasino se laisse lui aussi entraîner par le vertige de la liste, une liste composée, dans son cas, des œuvres des écrivains et des critiques étrangers qu’il veut sauver de l’oubli.

Quel est le résultat de cet apprentissage? En quoi consiste la sagesse gagnée à la fin du voyage dans la Terre inconnue du roman européen? Ce qu’Arbasino ramène chez lui, et le lecteur aussi, est un « *scrap-book* » autobiographique qui utilise « non pas la forme *continue* de la Littérature des Certitudes [...], mais la discontinuité programmatique de la Littérature de Recherche » (CR, p. 174³⁹). Autrement dit, l’acquisition d’une conscience critique constitue le noyau de cet apprentissage. Le statut de la critique vis-à-vis de l’activité littéraire était l’une des questions qui animaient les débats des années 1960, et Arbasino rejoint la *Neoavanguardia* dans le combat qui visait à élever la critique au rang de l’acte créateur. Pour lui, l’écrivain est, d’entrée de jeu, un critique qui doit « digérer » tout le passé avant de produire une œuvre mature: « C’est paradoxal, mais aujourd’hui, chez nous, le romancier qui traite de ses propres

36. « [spalancarsi] in tutte le direzioni, a tutte le possibilità, proliferando selvaggiamente, procedendo per accumulo [...], disponendosi a tutti i significati probabili, senza chiudere nessuna strada, inglobando i materiali più eterogenei. »

37. Voir Anne Herschberg Pierrot, « Présence de Bouvard et Pécuchet chez Roland Barthes », dans *Œuvres et Critiques*, vol. xxxiv, n° 1, 2009, p. 33-42.

38. « *Certi romanzi mimano la realtà. Da parte mia ho tentato anche di mimare un romanzo. Anche la Storia, la Letterature, come i due copisti [...].* »

39. « [che utilizza] non la forma continua della Letteratura di Certezze [...], ma la discontinuità programmatica della Letteratura di Ricerca. »

rappports avec non pas le jardinage, la cuisine, ou le tourisme, mais bien avec le roman, ce qui constitue son *métier*, eh bien ce romancier risque de passer pour un bellâtre ou un embêtant ou un “inso-lite”» (CR, p. 18⁴⁰).

Cohérent avec sa position et assumant jusqu’au bout les consé-quences de cette polémique, Arbasino accorde une place centrale au genre hybride du roman-essai, qui lui apparaît comme un « choix inévitable »,

car une fois arrivés à un certain point dans le processus de des-truction interne du roman traditionnel, [le roman-essai] nous apparaît comme la seule direction possible: cette réintégration dans l’amas informel narratif-critique (et tragicomique) depuis Bouvard jusqu’à Musil, un millefeuille [...] qui avance par accumu-lation — sans queue ni tête, grand ouvert aux matériaux les plus hétérogènes telle une malle emblématique [...], fondé avec arrogance non sur la soustraction mais bien sur l’ajout — et, de par ces structures qui sont apparemment sur le point de s’écrouler à tout moment, singulièrement apte à faire face aux conditions, aux proliférations et aux délires du Réel, avec des instruments expressifs et critiques « d’urgence ». (CR, p. 91⁴¹)

Le roman-essai devient le sommet, le point d’arrivée de l’histoire du roman qui se dessine au fil des chapitres. L’année précédant la publi-cation de *Certi romanzi*, Arbasino publie *Fratelli d’Italia* (1963), qui en est un exemple. Reprenant la structure du roman de formation, cette œuvre narre les aventures de quatre jeunes nantis (un Allemand, deux Italiens, un Français) qui entreprennent un voyage en Italie⁴². Projections autobiographiques, ces jeunes intellectuels souffrent des maux de l’auteur et, au cours de leurs déplacements, s’entretiennent

40. « *Paradossalmente, oggi da noi rischia di passare per vanesio o petulante o “inso-lito” il romanziere che tratti dei propri rapporti non con il giardinaggio o la cucina o il turismo, ma con il romanzo che è il suo mestiere* ».

41. « Il romanzo-saggio come scelta inevitabile: perché arrivati a un certo punto della dissoluzione interna del romanzo tradizionale pare la sola indicazione possibile, questa re-integrazione nel coacervo informale narrativo-critico (e tragicomico) dal Bouvard a Musil, millefoglie [...] *procedente per accumulo — senza capo ne coda, spalancato come un baule emblematico ai materialipiù etero-genei [...], protervamente fondato non sul “togliere” ma sull’“aggiungere” — e attraverso queste strutture apparentemente frananti singolarmente adatto a far fronte con mezzi espressivi e critici “d’emergenza” alle condizioni e alle prolifera-zioni e ai deliri della Realtà* ».

42. Alberto Arbasino, *Fratelli d’Italia*, Milan, Feltrinelli, 1963.

dans de longues conversations sur la littérature et le roman. Ces passages, qui font pénétrer le matériau théorique-critique dans l'univers de la narration, sont à lire en parallèle avec les réflexions de *Certi romanzi*, dont la fonction, finalement, est aussi d'accompagner la lecture de *Fratelli d'Italia*, en se constituant en chantier d'idées pour l'éclairer et en dévoiler les modèles. En établissant un jeu de miroirs entre ces deux textes, Arbasino donne un exemple du lien fonctionnel qui existe selon lui entre l'acte critique et l'acte créatif et inscrit, par là même, sa propre œuvre dans l'histoire littéraire qu'il veut reconstruire.

L'horloger, le flâneur, le copiste : trois images du narrateur/essayiste Arbasino qui correspondent aux différentes positions composant sa pensée critique : mettre à jour ; passer en revue et passer au tamis ; archiver pour transmettre. Une pensée critique qui se fonde à la fois sur la confiance en la transmissibilité des outils capables d'ouvrir un futur au roman italien et sur la conscience de ne pouvoir faire qu'un travail de copie et d'archivage. *Certi romanzi* est ainsi un document historique précieux qui traduit l'état d'esprit d'une génération de romanciers. Sans doute se veut-il davantage la réaction à une situation « d'urgence » qu'une réflexion profonde sur le roman destinée à s'inscrire dans la longue durée. Œuvre préliminaire, en somme, mais qu'Arbasino a écrite avec passion et en pleine conscience de ce qu'elle était une étape à franchir pour pouvoir avancer dans la recherche. Œuvre nécessaire aussi, dans laquelle Arbasino définissait tout auteur d'un roman-essai comme « idéologiquement responsable », car « si un écrivain est incapable d'exercer sa faculté de jugement, s'il est incapable de choisir, s'il ne veut pas réfléchir, s'il fait tout d'une façon approximative, aujourd'hui il ferait mieux de changer de métier. Ses livres ne pourront qu'être moches et méchants, au mieux inutiles, puisqu'ils naissent inconscients. » (CR, p. 180-181⁴³) Et voici que, par des voies inattendues, l'auteur de *Certi romanzi* rejoint Calvino dans son appel à une écriture de la conscience. Les deux romanciers avaient sûrement des conceptions différentes de la notion de « responsabilité » de l'écrivain, mais Arbasino mérite le qualificatif de responsable qu'il réclame, car, à sa manière, il a

43. « *Se uno scrittore è incapace di esercitare la propria facoltà di giudizio, se non può scegliere, se non vuole riflettere, se fa tutto "come viene viene", [...] oggi farebbe meglio a cambiare mestiere. I suoi libri non potranno che essere brutti e cattivi, e per bene che vada inutili, dal momento che nascono inconscienti.* »

proposé une littérature du *défi* au labyrinthe. Elle passait par la prise en charge créative et critique du temps perdu, des conséquences d'un rendez-vous manqué.