



**HAL**  
open science

## Le fantastique de Buzzati: le choix d'une crise au carré

Judith Obert

► **To cite this version:**

Judith Obert. Le fantastique de Buzzati: le choix d'une crise au carré. Figures de la crise et crise de la figuration, 2018. hal-01919462

**HAL Id: hal-01919462**

**<https://hal.science/hal-01919462>**

Submitted on 22 Apr 2020

**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.

### **Le fantastique de Buzzati : le choix d'une crise au carré**

Le terme de « crise » revêt très souvent une signification négative et semble synonyme de dérèglement, de chaos, de perte de sens, de remise en cause et d'incapacité à trouver une issue. Employé dans différents secteurs de l'activité humaine (économie, industrie, écologie, arts, culture, sciences), dans les relations humaines (relations internationales, conflits, vie en société, relations entre générations...), dans le rapport à soi (foi, identité, liens familiaux...) il a souvent en toile de fond une idée de cassure, de chute exceptionnelle, hors du flux normal des événements. Or cette acception n'est que partielle et laisse de côté les sens et les emplois premiers du terme qui ne sont en rien négatifs. Qu'il s'agisse du sens juridique, politique ou médical, chez les Grecs la crise implique l'idée d'un choix, d'une décision, fruits d'une réflexion et d'un jugement. Le moment critique est celui où, après l'examen d'un objet, on est à même d'exercer son jugement, de trancher dans un sens ou dans l'autre ; il s'agira ainsi d'établir quel est le jugement juste ou injuste, quelle est la bonne directive gouvernementale à prendre, quelle est la meilleure thérapie à appliquer dans la phase (critique) de la maladie où se décide son évolution ; le sens théologique chrétien est assez proche : il s'agit du moment du partage entre élus et damnés, où s'accomplit la promesse du salut, celui où se réalise le pari fait la vie durant en vue du jugement dernier, aboutissement et fin de l'humanité.

L'enjeu essentiel de la crise est donc de tableur sur le futur d'une situation donnée ; si l'on s'arrête aux sens premiers du terme, la notion de crise n'implique en soi aucune idée d'exception ou de rareté.

Même lorsque l'on passe au sens moderne du terme, la crise n'en devient pas pour autant simple synonyme d'accidents et de dérèglements passagers. C'est avec Rousseau que l'idée de diagnostic et de choix laisse la place à celle de bouleversement marquant la fin de ce qui précède et annonçant la possibilité d'un nouveau commencement ; de fait Rousseau déclare dans *L'Émile* : « nous approchons de l'état de crise et du siècle des révolutions »<sup>1</sup>. Nous ne rentrerons bien évidemment pas dans le détail de la portée de cette phrase dans la pensée du philosophe, mais elle nous semble importante pour montrer le changement de sens du terme "crise" qui se prolongera aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Toutefois une partie de la nouvelle acception a été comme oblitérée : avec Rousseau et à sa suite, la crise indique certes un moment de rupture mais n'est pas forcément une catastrophe ; elle peut être porteuse d'espérances et surtout acquiert un rôle nécessaire et salutaire aux événements, elle est une sorte d'accélérateur du temps historique. Ainsi la crise apparaît-elle comme une figure positive, féconde et régénératrice qui ressemble à la fièvre. En resserrant notre champ d'investigation à la sphère de la pensée et de la création, nous pouvons ajouter que dès qu'il y a un moment fondateur c'est qu'il y a crise ; de fait quand la pensée ou l'art entrent en crise, trouvent leurs limites, il faut rechercher un nouveau modèle, de nouveaux discours pour qu'émergent une nouvelle pensée, un nouvel art.

Par ce bref aperçu de la polysémie de la crise, nous voyons qu'elle s'inscrit toujours dans une temporalité et marque un avant et un après, une scission entre deux temps due à une décision née d'un jugement et devant mener à une amélioration si la bonne option a été choisie. Il s'agit donc d'opter pour la meilleure solution, être capable de cerner l'occasion favorable. Se tisse ainsi une parenté entre crise et *kairos*, cette aptitude à agir ni trop tôt ni trop tard mais en temps et en heure, ce basculement décisif où temps et action se mêlent. Le *kairos* grec est en effet le point de rencontre entre l'action humaine et un processus naturel qui se développe à son propre rythme ; le *kairos* peut être le propre de l'homme prudent qui sait reconnaître ce qui est opportun dans le présent grâce à une longue expérience mais il peut aussi se rencontrer chez des hommes inexpérimentés qui ont le don de le sentir, alors que d'autres, touchés par une sorte de maladresse temporelle ne perçoivent

---

<sup>1</sup> J. J. Rousseau, *Émile, ou de l'éducation*, in *Oeuvres Complètes*, III, La Pléiade, p.468.

jamais le bon moment pour agir et sont soit en avance soit en retard. Le *kairos* implique fatalement, que le temps est irréversible et que ce qui se présente ici et maintenant ne se répétera plus. Il faut donc saisir ce moment fugitif mais essentiel, être aux aguets, être prêts car on ne sait quand arrivera l'opportunité.

Même si la notion grecque de *kairos* est liée à la sphère de l'action concrète, elle peut, couplée à celle de crise, être opératoire pour aborder l'œuvre de Buzzati. En effet, nombre de ses récits abordent la nécessité de choisir une voie et de saisir l'occasion opportune avant qu'il ne soit trop tard, et mettent en scène des personnages qui attendent, en proie à la paralysie face à l'action, laissant passer un/le temps qui ne reviendra pas. À cet anachronisme chronique qui les fait passer à côté de leurs rêves de gloire et de succès, s'ajoute une dimension nettement moins concrète, ou plutôt une incapacité à trancher qui n'est pas qu'une simple forme d'*inettitudine* mais qui s'explique par une impossibilité ou un refus à penser la finitude et la mort. L'œuvre de Buzzati peut être vue comme « la tematizzazione narrativa [...] dello sforzo continuo dell'uomo di eludere i dati fondamentali della vita : la temporalità, la morte, la ricerca di un senso ; l'attesa dell'evento decisivo che può apparire in ogni circostanza, del messaggio risolutivo che può giungere in ogni momento »<sup>2</sup>. Buzzati, à différentes occasions, s'étonne de l'aveuglement de ses contemporains qui vivent comme si la mort n'existait pas, comme si elle ne devait jamais arriver, la percevant comme étrangère à leur destin. L'auteur en fait à l'inverse le thème le plus important de son œuvre, le seul qui compte réellement et développe une idée de la mort non pas « in forma di angoscia, di incubo ma in forma di consapevolezza »<sup>3</sup> invitant ses lecteurs à penser la mort et leur être-pour-la-mort. Les personnages buzzatiens se trouvent donc devant un choix, un moment critique : choisir de penser la mort ou l'éviter, donner un sens à leur vie par la préparation à la mort ou glisser vers la vacuité et l'inanité. Il s'agit pour eux de saisir l'occasion favorable qui déterminera leur existence et ne pas laisser passer leur chance, de ne pas réagir trop tard.

Si la mort est le thème central de l'œuvre buzzatienne, elle est également le thème unique du fantastique, celui vers lequel tous les autres convergent, la tension ultime qui l'anime. Représentant le mystère à l'état pur, l'inconnu absolu, le totalement indicible, « l'indéchiffrable suprême »<sup>4</sup>, la mort est le moteur, l'essence du fantastique qui entend représenter l'irreprésentable et dire l'indicible. Dans les textes fantastiques, la mort ne laisse jamais en paix les personnages, elle les possède pour affirmer sa présence : cette écriture est donc le contraire de l'existence où les hommes se divertissent pour l'oublier.

Dans son œuvre Buzzati utilise souvent le fantastique pour questionner le rapport des hommes à leur finitude, au temps, à la mort. Or la littérature fantastique semble être, dans son essence même, la littérature de la crise, en ce sens qu'elle manifeste un déséquilibre et une rupture qui entraînent une voie autre, un choix. Aussi bien au niveau sémantique que syntaxique et lexical la littérature de l'étrange rompt avec la littérature blanche en proposant une écriture qui renverse les paradigmes de réalité et de représentation. Les auteurs fantastiques doivent trouver un langage pour dire l'irrationnel, traduire la transgression des limites, renverser les voies de la représentation en faisant apparaître un envers des mots. Le fantastique est le lieu des écritures paradoxales : il entend figurer l'informe (spectres, fantômes), concrétiser des concepts (invisibilité, indicible), exprimer l'inexprimable (je suis mort), il se trouve donc confronté aux limites du langage normal et c'est en cela qu'il est une littérature de la crise car il tente d'inventer de nouveaux modèles et de nouveaux langages.

L'histoire du fantastique, considéré comme « point de référence, et non comme modèle normé, sinon toute évolution serait impossible, toute hybridation condamnée »<sup>5</sup> n'est pas fluide et connaît

<sup>2</sup> A. Biondi, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'« Italia magica »*, Roma, Bulzoni editore, 2010, p. 133.

<sup>3</sup> D. Buzzati, interview accordée à Corrado Farina en octobre 1971 (en italien?), <http://corradofarina.altervista.org/pagine/buzzati.htm>.

<sup>4</sup> M. Suffran, *Buzzati et le monde extra-humain : un retour en grâce*, in AA. VV., *Dino Buzzati*, a cura di Alvisè Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, 364 p.

<sup>5</sup> R. Bozzetto, *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable*, PUP, collection « Regards sur le fantastique », 2005, p. 12.

elle-même des crises, des dépassements ; ses représentants, par leurs emprunts et leurs recherches, tentent de faire émerger de nouvelles formes de fantastique et sont donc constamment en crise et critiques face à leur propre création. Il y a nécessité de créer des « effets neufs, tout en demeurant dans la logique du genre tel qu'il se présente à son époque »<sup>6</sup>.

Buzzati illustre à sa façon une forme de fantastique et met en crise les canons du genre, en manipule les codes pour créer une écriture critique au service de sa réflexion. Une de ses caractéristiques est de recourir à une écriture journalistique afin de donner le plus de consistance possible au fait étrange : « io raccontando una cosa di carattere fantastico, devo cercare al massimo di renderla plausibile ed evidente [...] per questo, secondo me, la cosa fantastica deve essere resa più vicina che sia possibile, proprio alla cronaca. »<sup>7</sup>.

Pour aborder cette double crise du fantastique buzzatien, à savoir la révision du mode fantastique et la narration du refus humain de penser la mort, nous avons choisi six textes tirés du volume *Fantasmî des Cronache fantastiche di Dino Buzzati*<sup>8</sup>. Trois d'entre eux ont été réunis, après leur publication sur le « Corriere della sera » dans *I sette messaggeri* de 1942 : *Il dolore notturno* (1937), *Quando l'ombra scende* (1939) et *Il mantello* (1940) ; les trois autres, jamais publiés en recueil jusque-là, sont *La nostra ora* (1936), *L'ultima battaglia* (1951) et *La villa sull'Appia* (1954).

Dans ces nouvelles la mort est une présence constante qui vient visiter les personnages de différentes façons. Nous les avons regroupées en fonction du traitement de la mort et de l'écriture choisie. Dans *Il dolore notturno* la mort ne va pas jusqu'au bout, elle s'arrête au stade de la maladie et s'en va alors que dans *Il mantello* elle emporte un jeune soldat ; *La villa sull'Appia* mérite un traitement à part car, d'une part c'est le seul texte qui mette en scène une femme et de l'autre car dans ce texte la mort, sous l'aspect d'un spectre, est convoquée et se venge ; *La nostra ora* et *Quando l'ombra scende* peuvent être mis en regard et sont d'une certaine façon le reflet l'un de l'autre : dans le premier un jeune homme ambitieux court vers le succès et se fait rattraper par la mort, dans le deuxième un homme mûr et satisfait de sa carrière, rencontre le fantôme de son enfance ; nous finirons par *L'ultima battaglia* qui est le seul texte où la mort est tenue en échec et où elle « si presenta come il momento che decide il valore di tutta l'esistenza, come prova suprema il cui esito si riverbera sulla vita intera »<sup>9</sup> ; ce dernier récit peut être vu comme le pendant du premier et nous permettra de boucler notre parcours.

Dans les deux premiers textes, la notion de crise au sens où nous l'avons entendu et celle de *kairos* ne sont à première vue pas présentes. Les jeunes garçons, l'un victime d'un mal mystérieux et l'autre blessé mortellement à la guerre, n'ont pas à proprement parler de décision à prendre ; ils sont devant un état de fait et subissent ; rien ne nous est dit sur leur passé, on ne sait donc rien sur leur attitude face à l'existence.

Dans *Il dolore notturno*, nous sommes dans une sorte de bulle de quelques jours où Carlo, 15 ans, vivant seul avec son frère aîné, Giovanni, affronte la maladie qui prend les traits d'un homme qui s'introduit nuitamment dans la maison, comme une sorte de Horla visible, pour sucer l'énergie vitale de l'adolescent. Comme l'écrit Biondi, la métaphore chez Buzzati n'est pas la traduction allégorique d'une idée, elle est « il campo di mediazione tra il concettuale e il sensibile »<sup>10</sup>, elle tente de faire parler la réalité ; ne pouvant *dire* la maladie et en filigrane la mort, Buzzati les *raconte*. Ce n'est pas un hasard si cette nouvelle a été publiée quelques années plus tard dans *I sette messaggeri* car l'homme est bel et bien un messager : il annonce la mort, la précède et fait tout pour tenir en éveil, un éveil douloureux, le jeune homme alors que la quiétude règne sur le reste de la ville. L'écriture de Buzzati joue avec les codes du fantastique et plutôt que d'écrire un texte fantastique canonique, crée des effets de fantastique ; il joue avec l'hybridation et intègre réalisme et étrange pour créer une forme d'angoisse particulière. Selon les canons du genre, le phénomène fantastique,

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>7</sup> Y. Panafieu, *Dino Buzzati : un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. 168.

<sup>8</sup> D. Buzzati, *Fantasmî, Le cronache fantastiche di Dino Buzzati*, Milano, Mondadori, 2003.

<sup>9</sup> A. Biondi, *op. cit.*, p. 107.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 95.

ici l'émissaire d'un au-delà, n'a pas le don de parole et même, si l'on suit Louis Vax, dès lors qu'il y a dialogue le fantastique disparaît. Buzzati n'en tient pas compte, l'homme ne se contente pas d'attendre en silence, il murmure des mots vénéreux à l'oreille du jeune garçon pour lui insuffler son mal. La présence de cet homme ironique revêt un aspect inéluctable et fatal qui entraîne la résignation du jeune homme, victime choisie que rien ne pourra sauver. Ici aussi il y a crise dans le fantastique car il n'y a pas de résistance même s'il y a un grand effroi : Carlo est littéralement cloué à son lit et ne peut agir, comme pour montrer la toute-puissance du visiteur nocturne. Et c'est peut-être là que réside le sens de la nouvelle car celle-ci n'est pas simple figuration de la maladie qui atterre et s'en va comme elle est venue. Comme nous l'avons écrit, derrière la douleur nocturne, il y a la mort qui vient sans prévenir ; or ici elle n'emporte pas le jeune homme et avec l'aube le visiteur se retire. Ce n'était donc qu'une visite de courtoisie, une sorte d'avertissement pour que Carlo se prépare. Dans ce texte du premier Buzzati, l'auteur affronte donc de manière originale et voilée les grands thèmes à venir. La crise n'est pas présente mais on peut dire que la fin de la nouvelle est une crise en devenir, en ce sens que Carlo, et peut-être son frère, devront dès lors prendre des décisions quant à leur conception de l'existence ; ils n'ont pas eu à saisir l'occasion favorable, mais le départ-guérison se pose comme temps opportun pour regarder différemment l'avenir.

Dans *Il mantello*, Buzzati fait mentir l'adage romantique selon lequel « l'amour est plus fort que la mort » et propose une nouvelle vision de la mort qui pourtant reste en fond de scène dans ce texte de 1940. Un jeune soldat, Giovanni, rentre chez lui après deux ans passés au front ; ce retour emplit de joie sa mère qui voit son attente anxieuse prendre fin ; malgré la joie qui envahit la maison, Giovanni reste comme absent, tendu et dit devoir repartir immédiatement car un compagnon, rencontré en chemin, l'attend dehors. Le texte est encore plus ramassé que le précédent car la nouvelle se déroule sur quelques minutes : ce temps contraint et exigü, pendant lequel le fils vient dire adieu à sa mère, précède et s'oppose au temps infini vers lequel Giovanni se dirige car, on l'aura compris, le compagnon rencontré par hasard et qui attend à l'écart du foyer plein de vie, c'est la mort. Buzzati joue encore avec les effets de fantastique créant un décalage entre la joie de la mère et la tristesse du fils qui est sur le seuil de l'autre monde ; rien d'effrayant ici, aucune irruption fracassante de l'irrationnel mais un glissement vers l'ailleurs qui attend à la porte ; deux temporalités se croisent, ce qui marque la porosité de notre temps et la possibilité que l'au-delà s'y immisce ; l'angoisse et la tension sont présentes et la conclusion pendant laquelle la mère prend conscience de la véritable nature du compagnon de route ne les détériore en rien. Le tour de force de Buzzati est de mêler la puissance des sentiments filiaux et maternels et la présence fantastique de la mort qui, de plus, est rarement présente comme telle dans les textes de l'étrange ; une mort qui n'est ni effroyable ni cruelle mais presque humaine, patiente et respectueuse du jeune homme, contrairement à l'homme glaçant de la nouvelle précédente. Une forme de tragique apparaît, résultat de la fusion entre l'impossible et pourtant là et l'amour viscéral. Ici non plus il n'y a pas de choix, pas de crise pour le personnage ; la seule opportunité est celle consentie par la mort, à savoir l'adieu à la mère, l'acceptation d'une prière filiale qui est hors du texte. Dans *Il mantello* il y a, au-delà de sa beauté tragique, un avertissement au lecteur pour lui dire que la mort peut arriver à n'importe quel moment, message que Buzzati ne cessera de répéter. L'année de publication, le fait que le jeune homme soit un soldat, ne font pas de cette nouvelle une simple illustration des horreurs de la guerre : elle est une des premières représentations de la mort qui vient prendre ceux qu'elle a choisis. *Il mantello* sera également publié dans *I sette messaggeri* : le fils est un messenger pour sa mère et le lecteur mais aussi le destinataire du message que la mort est venue lui donner en main propre<sup>11</sup>. On pense, à sa lecture, comme on y pensera pour d'autres textes, au verset 33 du chapitre 13 de Marc dans lequel Jésus invite ses disciples à se préparer à son retour et donc à se préparer à la

---

<sup>11</sup> Ces dernières minutes dans le séjour des vivants fait penser à un autre texte du volume *Fantasmî, Un caso misterioso* où un peintre mort la veille à Milan arpente les rues de Venise pour tenter de repousser la mort et de revenir à la vie grâce à un magicien qui ne peut rien contre la toute-puissance de cette dernière. Son entrée dans le séjour des morts est inéluctable. Le fantastique naît de la narration : le narrateur rencontre cet ami dans la rue, son allure lui semble étrange, il ne comprend pas son attitude angoissée et inquiète ; ce n'est que le soir qu'il lit dans le journal que le peintre est mort la veille à Milan ; ce n'est donc qu'à la fin que le fantastique se révèle pleinement et que la nature de fantôme de Loria, déjà perceptible, se fait jour.

fin des temps, que l'on peut remplacer chez Buzzati par la mort : « Soyez vigilants, restez sur vos gardes, puisque vous ne savez pas quand viendra le moment ».

Dans ces deux premiers textes, la maladie ou la mort frappent deux jeunes hommes dont on ne sait rien, on ne peut donc dire qu'elles éclairent la valeur de leur existence, contrairement à ce qui se produit dans les nouvelles suivantes, à différents degrés.

Dans *La villa sull'Appia*, Buzzati met en scène une jeune et belle actrice Dorrè Morrè, qui décide, par caprice et vanité, de se faire construire une superbe villa sur l'Appia, faisant fi des avertissements d'un archéologue qui la conjure de respecter ces terres sacrées afin de ne pas encourir la vengeance des esprits du lieu. On peut voir dans ce texte les réminiscences des lectures de jeunesse de Buzzati sur l'Égypte, en ce sens que l'on a affaire à une sorte de profanation et de malédiction. À cela s'ajoute une touche de fantastique où la simple tension est remplacée par une forme particulière de peur et d'angoisse profonde nées de la froide cruauté du spectre qui devient le narrateur de la deuxième partie de la nouvelle, une fois que la profanation des terres a eu lieu. Comme dans les deux récits précédents, le personnage central est jeune, mais à la différence des autres, des éléments de sa vie sont présents : on sait que l'actrice est célèbre, insouciante, fière de sa beauté et capricieuse ; même si Buzzati semble faire référence aux starlettes des années '50 pour souligner la frivolité du monde du cinéma et l'insouciance de la jeunesse, il se sert surtout de cette jeune femme pour montrer à quoi s'expose ceux qui sont guidés par des désirs vains, par une soif extrême de divertissements qui leur font oublier leur finitude. On pense bien sûr à Pascal que Buzzati a longuement médité, le Pascal du divertissement mais aussi celui de la pensée de la mort. Dorè Morrè illustre parfaitement ces deux aspects : sa vie n'est que divertissement pour éviter l'ennui et la confrontation avec son néant et avec la mort : « Les hommes n'ayant point pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés – pour se rendre heureux – de ne plus y penser ». Cette incapacité à penser la mort vient de l'inauthenticité de sa vie : les *Pensées* avec leur substrat religieux, croise dans l'œuvre de Buzzati *L'Être et le Temps*. Certains critiques ont en effet rapproché notre auteur de Heidegger ; dans son ouvrage inachevé, le philosophe allemand démontre que la mort est ce qui est notre être le plus propre, la forme même de la vie humaine considérée dans sa finitude et qu'elle structure la vie en donnant un sens à notre destin dans le monde ; Heidegger appelle « souci » l'être même de l'homme authentique qui est sans cesse jeté en avant de lui-même dans son être-après : être pour l'homme c'est pouvoir-être car il est pure projection de ses propres possibilités ; ce souci est dévoilé par ce qu'Heidegger nomme l'angoisse : celle-ci isole l'homme et le ramène à lui, le tire de sa déchéance en lui rendant manifestes l'authenticité et l'inauthenticité, en tant qu'elles sont des possibilités de son être. L'homme authentique, grâce à son angoisse, est celui qui devance la mort, assume son être-pour-la-mort et par-là même existe alors que les autres se contentent de subsister. La mort n'est plus perçue comme une limite externe<sup>12</sup> mais une manière d'être que l'homme authentique assume aussitôt qu'il est : pour Heidegger, dès qu'un homme vient à la vie, il est assez vieux pour mourir. La jeune actrice est à mille lieues de cette authenticité et sa vie révèle toute sa vacuité ; non seulement, elle ne pense pas sa mort mais encore ne respecte-t-elle pas les défunts et donc la mort elle-même.

Sourde aux avertissements, elle n'en fait qu'à sa tête et fait le mauvais choix, transforme le moment critique en catastrophe ; sa décision traduit une sorte d'anti-*kairos* qui la mène à sa perte. C'est à partir de ce moment que le texte prend une autre dimension : l'atmosphère légère et teintée de superstition de la première partie s'efface pour laisser entrer le fantastique en la personne d'un spectre, Mamerco Proculo. Là encore Buzzati, même s'il reprend des éléments classiques

---

<sup>12</sup> H. Pasqua, *Introduction à la lecture de L'Être et le Temps de Martin Heidegger*, Paris, L'Âge de l'Homme, 1993, p. 111 : « De même que le fruit mûr est arrivé à terme, de même la mort conduit le *Dasein* à son achèvement. Mais la mort n'est pas au bout du chemin, elle n'est pas le terme de la vie, comme quelque chose arrivant de l'extérieur. La mort fait partie du *Dasein*. C'est pourquoi quand Heidegger écrit paradoxalement: "finir ne signifie pas nécessairement s'achever", il veut dire que le *Dasein* ne finit pas avec la mort comme le pain finit une fois consommé, ou comme la pluie finit en disparaissant : c'est la mort qui finit au sens actif le *Dasein*. Elle est sa manière d'être assumée aussitôt qu'il est [...]. Ek-sister, pour le *Dasein*, c'est sortir de soi, s'exténuer et aller vers la fin. [...], on ne peut pas parler d'un *Dasein* mort, mais d'un *Dasein* mourant ».

concernant les fantômes, innove car il fait parler l'esprit, propose son point de vue et non celui de la victime que l'on voit peu à peu contaminée par la mort à travers les ravages du temps qui imperceptiblement la métamorphosent et éteignent en quelques minutes la lumière qui émanait d'elle. On pense bien sûr à *Ragazza che precipita*, à *Cacciatore di vecchi*, mais ici Buzzati ne traite pas seulement de la fuite du temps et de la perte de la jeunesse mais raconte la vengeance de la mort face à une femme qui l'a méprisée. Les effets de fantastique sont nombreux pour traduire l'inéluctabilité de l'avancée de la mort : l'invisibilité du spectre et de ses comparses ne rend que plus terrible et inexplicable pour la jeune femme le gel qui commence à la consumer, leur omniprésence et leur fidélité l'enserrent définitivement (« Avvizzirai, capisci ? Anzitempo sarai vecchia. Fedelissimi, noi ti stiamo addosso, non ti lasceremo pace. Presto ti faremo conoscere gli eufemismi amari della parabola che scende »<sup>13</sup>) et le dialogue muet que l'esprit a avec l'esprit de la jeune actrice augmente la peur qui est désormais sa compagne : il ne s'agit pas ici de l'angoisse dont parle Heidegger mais d'une peur intime et dévastatrice qui lui fait entendre des pas dans le jardin (comme la jeune femme de la nouvelle *La paura*), son angoisse, au lieu de la tirer de sa déchéance, l'y enfonce encore plus. Enfin, jouant encore avec les thèmes du fantastique, Buzzati reprend, au détour d'une phrase le motif du double et de Dorian Gray en le détournant : « Non riesce a staccarsi dallo specchio da cui la fissa penserosa una giovane donna dai capelli rossi, quasi identica a lei ma non uguale ; e che le sembra una straniera »<sup>14</sup>. Le changement est en acte, son reflet n'est plus elle, elle s'est comme dédoublée. Dorrè Morrè n'a signé aucun pacte pour garder la jeunesse éternelle, son reflet (qui remplace le portrait) n'est pas déformé par ses méfaits mais c'est parce qu'elle a ignoré la mort et s'est vautrée dans le divertissement que sa beauté se flétrit imperceptiblement et qu'elle est condamnée : « Eppure un cambiamento quasi impercettibile è avvenuto ; per una frazione di millimetro, là dove le pure linee del volto si innestano una nell'altra con una specie di miracolo che le fondeva armoniosamente, qualcosa si è come indurito »<sup>15</sup>. Le lecteur n'assiste pas à sa mort réelle mais comprend que sa vie sera pire que la mort car elle est désormais consciente de sa vanité passée et sait ne pas pouvoir se racheter. C'est encore une prouesse de Buzzati qui fait perdurer l'effet de fantastique au-delà du texte : même si beaucoup de textes fantastiques n'ont pas de chute, ils ont quand même un point final, alors qu'ici s'imisce l'idée de condamnation et de répétition qui entraînera la déréliction totale ; ce n'est que hors du texte que Dorrè Morrè périra réellement mais c'est cette première dose de mort qui lui est administrée dans la nouvelle qui crée toute l'horreur.

*La nostra ora*, publiée en 1936 sur la revue « Il convegno » est clairement une ébauche du *Deserto dei Tartari*. Un jeune fonctionnaire au Bureau des Chiffres, Giovanni Drogo, a des rêves de grandeur et entend quitter rapidement son poste où il a l'impression de perdre son temps et de ne pas vivre<sup>16</sup> alors que son supérieur, Gerardo, essaie de le convaincre de rester à sa place et de se consacrer à son travail bureaucratique au lieu de nourrir trop d'ambitions. Deux générations s'affrontent, deux temporalités se heurtent, la fougue, l'impatience et l'ambition de la jeunesse se fracassent contre le calme, l'immobilisme et le respect de la hiérarchie de la vieillesse. Pour bien souligner cette opposition, Buzzati insiste sur *l'insofferenza* de Drogo qui se sent anéanti par la monotonie et la répétitivité de sa tâche. Son lieu de travail, plongé dans le silence, ressemble à une prison qui bouche tout horizon et tout espoir.

Giovanni paraît habité par le souci et l'angoisse heideggeriens : il projette son être vers l'avant, dans l'être-après et entend s'arracher à l'inanité de son quotidien ; en cela il tend vers l'authenticité et essaie de mettre en œuvre sa décision, de saisir son heure. On peut donc imaginer que l'on a affaire à un personnage positif promis à un avenir glorieux. Toutefois il est entravé dans sa démarche par son supérieur qui l'hypnotise avec des discours lénifiants sur la nécessité de l'attente et la certitude que « per ciascun uomo arriva l'ora buona. [...] Può darsi che arrivi presto, può darsi invece che tardi a venire, ma nessuno ne sarà privo. Non è mica ottimismo questo, è la verità sacrosanta.

<sup>13</sup> D. Buzzati, *La villa sull'Appia*, op. cit., p. 27.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>16</sup> D. Buzzati, *La nostra ora*, in *Fantasmî*, op. cit., p. 147 : « *Qui dentro io non ci vivo. Potrei fare qualcosa di meglio* ».

Spesso quest'ora di fortuna è diversa da quello che ci si immaginava, non importa. A nessuno il Cielo nega qualcosa di buono su questa terra »<sup>17</sup>. Gerardo insère dans son discours des références à la transcendance : c'est Dieu qui décide du bon moment, de l'heure de gloire des hommes et il n'abandonnera aucune de ses créatures ; il n'est pas question ici de salut *post mortem* mais de gloire sur terre, pendant l'existence et on a l'impression que par ses mots Gerardo veut dédouaner les hommes et les rendre irresponsables de leurs actes les privant ainsi de leur liberté. Dans le même temps cette image d'un Gerardo qui se cache derrière des discours spirituels pour mieux engluier Drogo dans le vide de sa vie, peut être inversée : ne tenterait-il pas au contraire de le sauver d'un vide plus grand encore car résultant du choix et de l'espoir du jeune homme ? Sait-il, lui l'homme mûr, que la gloire est vaine et n'apporte aucune réelle satisfaction ?

Après cette première partie légèrement réaliste et teintée d'absurde, le texte bascule : comme si la référence à Dieu l'avait appelée, la mort vient chercher Drogo et cette rencontre le sauve, momentanément. S'instaure un dialogue entre les deux où Drogo prie la mort de le laisser en vie ; le jeune homme, sûr de lui et quelque peu arrogant, tient donc tête à la « *gelida morte* », et sourire aux lèvres, lui demande d'attendre non parce qu'il a peur mais parce qu'il n'a pas encore vécu et, fort des paroles de Gerardo, affirme qu'il ne peut mourir car son heure n'est pas encore venue. Un parallèle peut être établi entre Gerardo et la mort qui s'expriment presque de la même façon devant les requêtes de Drogo : « "Tutti uguali" sorriso Gerardo. "Tutti quanti dicono lo stesso. Tutti incompresi, tutti vittime di ingiustizie" » et « "Sempre lo stesso discorso" rispose la morte. "Tutti dicono sempre ch'è troppo presto" »<sup>18</sup>. Mais contrairement à *l'ispettore*, la mort accepte la demande et se retire pour que Drogo saisisse sa chance, construise sa vie. Cette scène ne crée pas d'effet de fantastique, la présence de la mort par trop réaliste ne crée aucune angoisse ; le pacte signé entérine le choix de Giovanni qui guérit et est rapidement promu.

La dernière partie de la nouvelle voit le couronnement et la chute de Drogo. Étrangement c'est ici que le fantastique apparaît sous l'effet d'un crescendo d'angoisse silencieuse, alors qu'aucune présence surnaturelle ne se fait sentir. Drogo, toujours souriant, est introduit dans son nouveau bureau qui a tout de l'antichambre de la mort tout en ressemblant au paradis infernal décrit dans *Nuovi strani amici*<sup>19</sup>. Rien ne s'y passe, Giovanni n'a rien à faire, et, seul, assis à son beau bureau il attend ; il vit un immobilisme encore plus fort que dans son emploi précédent ; le temps file alors que l'atmosphère printanière se dégrade rapidement et que de gros nuages s'amoncellent. Le vide de la pièce emplit Drogo, perturbé par une pensée qui n'a pas encore de nom : « Un pensiero girava tormentoso nella sua mente, ma egli non riusciva ad afferrarlo. Un pensiero sottile e maligno che avvelenava la giornata di trionfo »<sup>20</sup> ; il prend peu à peu conscience de l'inanité de ses rêves de gloire qui l'ont fait choir dans un néant encore plus profond et irréversible ; il se rend surtout compte qu'il n'a pas vu passer son heure, qu'il ne l'a pas dégustée car elle a été trop subreptice et éphémère<sup>21</sup> : l'espoir des hommes, ce qui les tire en avant est forcément déçu car l'acmé ne dure qu'une fraction de seconde et passe inaperçu, il y a décalage entre les attentes et le résultat d'une vie d'efforts, « much adow about nothing » pourrait dire Drogo. On comprend donc que son choix n'a pas été le bon : il a certes voulu développer les possibilités de son être, il a certes regardé en avant mais pas assez loin pour devenir pleinement un homme authentique ; il s'est arrêté à l'existence et n'a pas poussé son regard au-delà de ses ambitions matérielles, ne s'est pas projeté vers la forme même de la vie, à savoir la mort. Autrement dit sa course a été vaine, il a construit sa vie mais sur des fondations de sable, il s'est donné les moyens de sa réussite mais en se trompant de cible ; on voit alors la différence avec le Drogo du *Deserto dei Tartari* qui n'a rien accompli et pourtant a accompli sa vie, en dernière instance, en accueillant la mort avec son sourire aux étoiles. Ici Drogo sourit aussi mais son sourire n'a pas la même portée, c'est un sourire méprisant avec la mort et satisfait, orgueilleux quand il monte en grade : une fois qu'il est dans le huis-clos de son bureau tout

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 147 et p. 149.

<sup>19</sup> *Id.*, *Nuovi strani amici*, in *Paura alla Scala*, Milano, Mondadori, p. 82-87.

<sup>20</sup> *Id.*, *La nostra ora*, in *Frammenti*, cit., p. 153.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 153 : « L'ora di Giovanni Drogo era già passata. Essa poteva essere localizzata in quel breve tratto di tempo in cui il ministro gli aveva comunicato il felice annunzio. Poi il mondo aveva ripreso il solito ritmo. ».



sourire a disparu alors qu'il s'apprête à retrouver la mort qui l'attend derrière la porte regardée avec angoisse. Avant d'avoir la certitude pleine d'appréhension que la mort sera fidèle au rendez-vous, Drogo a un dernier espoir, opposé à ceux qui l'ont animé jusqu'à présent : retourner en arrière, retrouver le passé où il se projetait vers le futur avec joie et impatience (alors que le Drogo du *Deserto* a comme ultime espoir de réussir sa mort) : « *Giovanni Drogo cercò affannosamente quali speranze mai gli rimanessero e con un brivido si accorse ch'egli desiderava soltanto di poter tornare quello di prima, l'impiegato che faticava di giorno e di notte, che costruiva impossibili sogni, di poter essere ancora quel Giovanni Drogo che aveva resistito alla morte* »<sup>22</sup>. Il se rend donc compte que la beauté de l'existence, son sens, réside dans le fait d'espérer, d'avoir un horizon mais là encore il se trompe, spécialement lorsqu'il souhaite redevenir celui qui a résisté à la mort : il ne s'agit pas de lui résister, mais de la prendre dans son champ de vision, de l'envisager et de la penser pour être prêt à l'accueillir ; la différence avec l'autre Drogo est patente. Leurs paraboles de vie sont certes différentes, puisque nous suivons dans la nouvelle seulement quelques années de la vie du jeune fonctionnaire alors que nous suivons sur 33 ans le chemin de l'officier. L'un est fauché dans sa jeunesse, l'autre arrive à bon port alors qu'il a dépassé les 50 ans, ce qui peut expliquer leurs différences. Mais revenons à l'espoir de Drogo : revenir en arrière pour pouvoir se jeter vers l'après ; on voit que les temporalités se mêlent dans son désir et outre l'idée de regrets et de volonté de tout recommencer, on peut percevoir la notion de contemporanéité développée par Heidegger : pour lui la temporalité n'est pas une succession de "maintenant", le temps n'est pas linéaire, n'est pas conçu comme « un cadre extérieur dans lequel prendrait place la vie du sujet mais comme une structure interne »<sup>23</sup> ; il y a contemporanéité entre passé, présent et futur, ce que l'on perçoit dans la pensée de Drogo qui voudrait, en ce moment crucial, fondre ces trois temporalités ; mais ce retour vers le passé arrive d'une certaine façon trop tard si on prend l'optique d'Heidegger pour qui l'être qui se découvre dans son être-pour-la-mort se retourne vers son passé et, dans ce mouvement de retour fait surgir le présent et l'avenir ; de plus le temps heideggerien est perçu comme un "mûrissement" rendu possible par l'interaction des différents moments du temps (passé, présent, futur), et le passé (l'être-été) vient constamment à nous, se prolongeant dans le présent et naissant de l'avenir vu comme reprise de l'antériorité ; or sa vie durant Drogo a d'une part envisagé le seul avenir, oubliant son passé et méprisant son présent et, de l'autre a mis de côté son être-pour-la-mort qu'il découvre trop tard ; ainsi son retour final vers le passé ne peut faire surgir aucun avenir si ce n'est celui de sa mort imminente. Ayant toujours mis ses espoirs dans des projets matériels devant apporter un bénéfice rapide, Drogo est passé à côté de la mort qu'il n'a pas pensée : cette dernière ne proposant rien, aucun aboutissement réalisable, l'homme doit la devancer pour s'éprouver lui-même comme « pouvoir-être » ; ce n'est que lorsqu'il se détache du monde ontique qu'il ne se perçoit plus comme un « être-en-attente » incomplet mais comme pure possibilité d'être comme l'explique François Dastur<sup>24</sup> ; Drogo à l'inverse, s'est toujours senti incomplet, est resté en attente comprenant trop tard son erreur, celle de n'avoir eu comme horizon qu'un avenir limité. La nouvelle illustre à merveille les paroles de Pascal : « Le présent n'est jamais notre fin : le passé et le présent sont nos moyens ; le seul avenir est notre fin. Ainsi nous ne vivons jamais, mais nous espérons de vivre ; et nous disposant toujours à être heureux, il est inévitable que nous ne le soyons jamais. » (fragment 172).

*Quando l'ombra scende* peut être mis en regard de *La nostra ora* : Sisto Tarra est un homme satisfait, qui a réussi sa vie, grimpé les échelons de son entreprise grâce à de petites lâchetés, des petits mensonges pour évincer ses rivaux. Par ses choix et ses calculs, il est arrivé à ses fins, regardant droit devant lui, les yeux rivés sur sa ligne d'arrivée : atteindre la place enviée de *capo economo*. Contrairement à Drogo, son heure n'a pas été fugace, elle s'est prolongée dans le temps et la chance a continué à lui sourire ; mais comme Drogo il s'est trompé de cible et en paie, différemment, le prix. Lui non plus n'est pas un homme authentique, car il s'est laissé happé par l'inauthenticité de la vie : son conformisme, son affairisme, son ascension professionnelle ne sont en

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>23</sup> J. Greisch, *Ontologie et temporalité : esquisse systématique d'une interprétation intégrale de Sein und Zeit*, Paris, PUF, 1994, p. 456.

<sup>24</sup> F. Dastur, *Heidegger et la pensée à venir*, Paris, Vrin, collection « Problèmes et controverses », 2011, p. 230.

réalité que déchéance dans la quotidienneté, dissolution dans le "on" qui empêche l'exaltation de l'être ; même s'il se projette en avant, il ne connaît pas une angoisse féconde qui l'arrache à sa chute dans l'inanité, car il met toute son énergie dans un faux pouvoir-être, omet de penser sa mort et d'intégrer son passé à son être-là, tendu comme il est vers un avenir factice. C'est la rencontre, fantastique, avec le fantôme de l'enfant qu'il a été qui lui montre le néant de sa vie et coïncide avec l'arrivée de l'ombre et, par extension, de la mort. C'est cette rencontre qui produira une nouvelle forme de contemporanéité, de choc des temps : le passé revient et détruit l'être de Sisto, ce qui l'a fondé jusque-là.

Quand il aperçoit le jeune garçon dans son grenier, il n'a pas peur car il se sent supérieur et saisit l'occasion pour faire étalage de sa réussite et se faire admirer ; très vite par ses questions enfantines, sans l'ombre de la moindre méchanceté, le garçon accouche l'homme mûr en lui faisant prendre conscience qu'il a tout raté : sa vie a été mesquine, limitée à un seul domaine, il n'a rien exploré, n'a pas d'enfants, pas d'épouse, pas de chevaux et ne prie plus. Parallèlement à la mise en lumière de sa déchéance, l'obscurité descend : de « *giallastra* », la lumière devient « *grigia* » puis « *tetra* », les ombres envahissent l'espace et les minutes ont un rythme effréné. Le déroulement de son passé entraîne l'accélération du temps présent et plonge dans une temporalité fantastique. Devant la déception de l'enfant devant son moi adulte « come se si fosse aspettato un grande regalo e avesse trovato una misera cosa »<sup>25</sup>, Sisto est envahi par la colère : il lui en veut d'avoir levé le voile, d'avoir brisé l'illusion qu'était sa vie et de l'avoir plongé dans un état qu'il ne connaissait pas<sup>26</sup>. Le jeune Sisto s'évanouit et à sa place naissent dans l'esprit de Sisto adulte les doutes et la prise de conscience de sa solitude et de l'échec de sa vie : « aveva sempre disprezzato la vita e a poco a poco se ne era straniato pretendendo di fare tutto da sé. E cominciava a nascergli il dubbio, come minuscolo barlume, di essersi completamente sbagliato, che ci potessero essere al mondo altre cose che il posto all'ufficio, i ruoli, gli stipendi, la società anonima Troll »<sup>27</sup>. Buzzati invite-t-il à une forme de *carpe diem* ? Entend-il rappeler la nécessité de s'ouvrir au monde et de ne pas s'enfermer dans un travail aliénant car trop exclusif ? Peut-être, mais il y a toujours, selon nous, cet avertissement pour ne pas laisser filer le temps en excluant la pensée de la mort et cela nous renvoie encore à Pascal : « Il ne faut pas avoir l'âme fort élevée pour comprendre qu'il n'y a point ici de satisfaction véritable et solide, que tous nos plaisirs ne sont que vanité, que nos maux sont infinis et qu'enfin la mort qui nous menace à chaque instance doit infailliblement nous mettre dans peu d'années, et peut-être en peu de jours, dans un état éternel de bonheur, ou de malheur, ou d'anéantissement. Entre nous et le ciel, l'enfer ou le néant, il n'y a donc que la vie qui est la chose du monde la plus fragile »<sup>28</sup>. Pascal s'adresse ici aux athées et ne s'arrête pas à la seule mort mais envisage l'après, soit comme éternité soit comme anéantissement. Cette citation éclaire donc la vie de Sisto Tarra, en ce sens qu'il n'a ni pensé sa mort ni pensé l'après, comme le laisse imaginer son aveu de ne plus prier. N'ayant pas pensé sa mort, il n'a pas pris conscience de sa fragilité ; n'ayant ni reconnu ni accepté qu'il était, comme tout homme, vulnérable, il n'a pu atteindre aucune grandeur ni développer son aptitude à penser.

La fin de la nouvelle laisse percevoir l'arrivée inéluctable, quoiqu'invisible et silencieuse, de la mort et nous renvoie au titre ; l'« ombre qui descend » peut recevoir deux interprétations : c'est l'ombre du soir donc la partie déclinante de la vie, autrement dit la vieillesse mais c'est aussi l'entrée dans la vallée de l'ombre de la mort, c'est aussi la mort qui obscurcit la vie qui ne connaîtra plus de nouvelle aube. Les gouttes de pluie qui concluent la nouvelle, produisent un petit bruit, léger et

<sup>25</sup> D. Buzzati, *Quando l'ombra scende*, in *Frammenti*, cit., p. 95.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 97 : « Pensò fortemente alla propria carriera, alla promozione, alla nuova carica, ma tutto questo non gli diceva più niente. Invano cercava la contentezza di prima ».

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Pascal, *Preuves par Discours II*, fragment n°1/7, <http://www.penseesdepascal.fr/III/III1-moderne.php>. Et encore : « Ce même homme qui passe tant de jours et de nuits dans la rage et dans le désespoir pour la perte d'une charge [...] c'est celui-là même qui sait qu'il va tout perdre par la mort sans inquiétude et sans émotion. C'est une chose monstrueuse de voir dans un même cœur et en même temps cette sensibilité pour les moindres choses et cette étrange insensibilité pour les plus grandes ».

tranquille sur le toit : ne serait-ce pas la mort qui frappe à la porte ?<sup>29</sup> Comme le Drogo de *La nostra ora*, face à l'arrivée de la mort, Sisto voudrait revenir en arrière, tout recommencer mais sait que c'est impossible : « *Ed era terribile che fosse ormai troppo tardi, che l'ombra lo avesse sorpreso e mai più ci sarebbe stato rimedio* »<sup>30</sup>. Sa vie a été une suite de *kairos* ratés, au lieu d'être en éveil, il n'a été qu'en attente et n'a pu transformer les moments critiques en moments régénérateurs. N'ayant connu l'angoisse heideggerienne et n'ayant jamais anticipé la possibilité de sa mort, Sisto n'a pu s'arracher à sa déchéance et à son inauthenticité propres au mouvement affairé qu'a été son existence.

Si *La nostra ora* est l'esquisse du *Deserto dei Tartari*, *L'ultima battaglia* en est une variation. Un vieux général, emprisonné depuis des années dans une forteresse, est à l'article de la mort. Alors qu'elle vient le chercher, il refuse de la suivre remportant ainsi la bataille à l'approche du jour. Comme dans *La nostra ora* donc nous assistons à un rendez-vous avec la mort : dans *La nostra ora* le protagoniste est un jeune homme qui gagne la première bataille, en convainquant la mort de venir le chercher plus tard, mais il perd la dernière ; dans *L'ultima battaglia*, le vieux *Maresciallo* qui a été empêché de vivre, sort vainqueur de cette ultime et suprême bataille, il semble donc racheter le jeune Drogo. Dans ce texte non plus le fantastique, comme sentiment et comme effet, n'est pas flagrant. La mort apparaît sous l'aspect d'un *lumacone* visqueux aux yeux de tous ceux qui la croisent et la dirigent vers la chambre haute du mourant. Il y a presque de l'ironie, du burlesque dans cette incarnation de la grande invisible qui certes intimide les soldats, le prêtre, le médecin, l'épouse mais est une présence normale, inscrite dans l'ordre des choses et qui répond à des normes, à une procédure : « "Ah, eccola" mormorò [il medico] scorgendo l'ombra, senza dissimulare il suo sollievo. "Di là, prego, di là." E senza alzarci, fece cenno alla stanza del malato. Anche lui dunque non si meravigliava. Tra gli uomini, solitamente così mal disposti, mai l'ombra aveva trovato così pronta e partecipe adesione. »<sup>31</sup>. Ces réactions surprennent la mort, habituée à être crainte et pour retrouver de sa superbe, elle s'érige telle une muraille pour s'abattre sur celui qu'elle est venue chercher<sup>32</sup>. Buzzati force le trait, n'est pas loin du grand-guignol et semble ridiculiser la mort quand, alors que « l'ora grande » est venue, elle trébuche et ne peut s'approcher du lit du gisant, repoussée par une force supérieure. Le dialogue/bataille commence alors entre les deux. Le « generalissimo » qui a été comparé à une pauvre araignée, tient tête à la mort : « Il vecchio non aveva la forza di parlare, ma levò un poco l'indice della mano destra e fece un minuscolo segno pendolare. Rispondeva di no, non aveva la minima intenzione di obbedire. »<sup>33</sup>. La force supérieure qui fait reculer la mort réside dans ce seul index décharné. Ce premier signe de rébellion entraîne un changement de ton : même si la mort est encore tournée en dérision et d'une certaine façon dégradée, une nouvelle dimension apparaît, le moment critique se fait jour permettant la fusion des trois temps et l'avènement de l'authenticité. Le vieil homme, dont le doigt a laissé la place à un poing serré résolu et bagarreur, se retourne sur son passé, s'interroge sur les éventuelles fautes commises qui l'auraient conduit dans cette forteresse isolée ; arrivé au bout de son existence terrestre, tous les faits passés, tous les ingrédients de la vie, semblent avoir la même valeur, le même manque d'épaisseur et se dissoudre dans le néant ; tous les souvenirs sont éteints comme pour souligner la vanité de l'agir humain ; ce qui compte, ce qui reste c'est ce qu'il a sous les yeux : il ne se voit plus comme prisonnier mais comme maître de la forteresse, cette vie qu'on lui a volée, il la venge à « l'ora grande », ces batailles qu'on lui a empêché de mener sont rachetées par « l'ultima battaglia » ; il saisit donc l'occasion pour se jeter vers un nouvel avenir, vers son véritable être et

---

<sup>29</sup> D. Buzzati, *op. cit.*, p. 98 : « Udì sulle tegole dei leggeri colpetti, che si facevano sempre più fitti, un rumore quieto : le nuvole dovevano aver riempito il cielo e pioveva. ».

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Id.*, *L'ultima battaglia*, in *Frammenti*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 225 : « A questo punto la antica ombra si eresse in tutta la sua formidabile statura, e torreggiando (sic?), parve una muraglia così alta che non si riusciva a scorgerne la fine. Era questa una ostentazione inutile, stavolta l'ombra poteva risparmiare la sua terribile potenza di rottura, si trattava di un lavoretto da bambini. Ai suoi piedi il generalissimo era come un misero ragnetto, una fiala, una filigrana di ossicini ».

<sup>33</sup> *Ibid.*

c'est paradoxalement quand il doit affronter l'extrémité de la vie, c'est-à-dire la mort, qu'il renaît et trouve son authenticité ; il sort de la déchéance dans laquelle on l'avait plongé pour connaître l'angoisse productive qui le pousse en avant. Il ne voit pas la mort comme une grosse limace, mais comme « mille dragoni neri che si precipitavano al galoppo su di lui »<sup>34</sup>, la mort n'est plus une formalité mais une bataille héroïque qui le rendra unique. Comme les deux Drogo, il sourit, mais il y a une différence entre le sourire du jeune Drogo et ceux de ses aînés : comme nous l'avons vu, dans *La nostra ora* le jeune Drogo sourit de dédain quand il rencontre la mort et de satisfaction quand il est promu mais quand il prend conscience de sa défaite et de l'arrivée de la mort, plus aucun sourire n'éclaire son visage ; dans le roman et notre nouvelle les sourires ont une autre ampleur : ils marquent la victoire de la « definitiva » et de « l'ultima » bataille. Dans les deux cas, il y a la notion de rédemption, de vie rachetée et donc sauvée et Dieu est nommé (« Dopo tutto la coscienza non è troppo pesante e Dio saprà perdonare »<sup>35</sup> et « Lui no [non avrebbe mollato], finché Dio gli stava di fianco »<sup>36</sup>), éléments qui ouvrent vers une sphère toute spirituelle même s'ils n'effacent pas la lutte bien concrète avec la mort immanente/imminente. Drogo, avant ce moment fatal, alors qu'il était encore dans la Forteresse, avait prié Dieu et lui avait demandé de lui laisser encore du temps pour pouvoir combattre, à présent, dans l'auberge « ignota », il ne le prie plus mais sait qu'il sera pardonné ; le *Maresciallo* ne prie pas Dieu mais est convaincu de sa présence à ses côtés qui lui donne sa force : on note donc une différence entre les deux textes, comme si ici Buzzati allait plus loin que dans *Il deserto dei Tartari* et avouait plus nettement son regret de ne pas croire, la foi conférant à ceux qui l'ont « una forza strepitosa di fronte alla vita »<sup>37</sup>. Une autre différence apparaît : Drogo gagne en acceptant l'« ora grande », en lui faisant face, en n'étant plus « debole sconfitto »<sup>38</sup>, c'est sa pleine lucidité qui le rend vainqueur, même s'il meurt ; sa gloire est sa dignité, sa gloire c'est sa mort. Elle n'est pas une défaite mais une victoire sur lui-même et sur la vie, preuve en est l'espoir qui l'anime et qui cette fois n'est pas une illusion<sup>39</sup>. À l'inverse le Général ne meurt pas et sa victoire consiste à faire reculer la mort. Pourquoi cette différence ? Pourquoi cet acharnement à vivre alors que plus rien ne semble le raccrocher à la vie ? La raison réside dans les deux trajets de vie : Drogo a choisi, mal choisi, sa vie, il a fait le pari de rencontrer la gloire et a mené une vie inauthentique, prisonnier volontaire de la Forteresse et du "on", il peut donc partir en rachetant en ce moment précis sa vie passée par l'acceptation de sa mort, alors que le vieux militaire a été fait prisonnier, a vu son avenir bouché par la décision d'autrui. Son emprisonnement est certainement dû à des choix qu'il a faits mais si Buzzati décide de les exclure du texte, de les taire, c'est selon nous, pour montrer un autre type de destin. Sa vie ayant été privée d'espoirs et d'attentes et donc d'actions, la seule bataille qu'il puisse mener est celle avec la mort qu'il chasse par son seul poing levé. Même s'il n'a gagné qu'un jour, sa résistance, cet événement, auront donné un sens à son existence, ce moment critique où il peut enfin choisir rattrape la vie inauthentique dans laquelle on l'a enfermé. Sa victoire est beaucoup plus forte que celle, temporaire, du jeune Drogo de *La nostra ora*, car, arrivant si tard, elle semble plus dérisoire, plus absurde, mais c'est ce chant désespéré qui souligne le tragique de la vie du vieil homme et la force de son être.

Un jeune homme que la mort épargne, un vieillard qui la fait battre en retraite. Tels ont été les deux pôles de notre parcours pour tenter de cerner différentes figures de la crise chez Buzzati. Le rapport que les différents personnages ont avec la mort, leur façon de la considérer, de l'ignorer ou de l'affronter, nous ont permis de montrer que dans ces textes elle apparaît comme le moment critique, régénérateur ou fatal. Buzzati incite ainsi ses lecteurs à penser leur être-pour-la-mort par le biais d'une écriture créant des effets de fantastique subtils qui, à leur façon, fécondent le fantastique et inventent des « effets neufs tout en demeurant dans la logique du genre tel qu'il se présente à son

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>35</sup> Id., *Il deserto dei Tartari*, Milano, Mondadori, 1989, p. 232.

<sup>36</sup> Id., *L'ultima battaglia*, cit., p. 227.

<sup>37</sup> Id., dans l'interview accordée à C. Farina, *op. cit.*

<sup>38</sup> Id., *Il deserto dei Tartari*, *op. cit.*, p. 234.

<sup>39</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre article : J. Obert, « *Il deserto dei Tartari* : étapes vers l'auberge étoilée », dans *Auberges, hôtels et autres lieux d'étapes*, « Cahiers d'Études Romanes », n°17, 2007, p. 197-217.

époque »<sup>40</sup>, époque qui a remis le vieil arsenal thématique entré en crise.

---

<sup>40</sup> R. Bozzetto, *op. cit.*, p. 33.