



HAL
open science

Dino Buzzati et Stefano Caberlot : crise d'auteur, crise du personnage

Ilaria Moretti

► **To cite this version:**

Ilaria Moretti. Dino Buzzati et Stefano Caberlot : crise d'auteur, crise du personnage. Cristina Vignali. Figures de la crise et crises de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati, 2018. <halshs-01984384>

HAL Id: halshs-01984384

<https://shs.hal.science/halshs-01984384v1>

Submitted on 23 Jan 2019

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

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



HAL Authorization

Dino Buzzati et Stefano Caberlot : crise d'auteur, crise du personnage

Ilaria Moretti

À la fin des années 1970 Geno Pampaloni, dans un article paru sur les *Cahiers Dino Buzzati*, écrivait : « Dino pouvait paraître comme un homme simple et peut-être il l'était, mais en tant qu'écrivain il n'est pas facile à pénétrer »¹. C'est justement à partir de cet écart, de ce déséquilibre entre sa figure d'homme et son rôle d'écrivain, c'est à partir de cette difficulté à saisir le « sens caché » – ce que Buzzati nommait « il senso recondito »² – et qui, par ailleurs, représente déjà le symptôme d'une crise, que l'on se questionne sur un texte écrit pendant l'été 1971 et publié posthume à l'intérieur du recueil *Il reggimento parte all'alba* édité en 1985 par Frassinelli et traduit par Laffont en 1988. Il s'agit de la nouvelle *Stefano Carberlot, scrittore*³.

En premier lieu, il faut peut-être préciser la particularité de ce recueil qui sonne, aujourd'hui, comme une espèce d'avertissement. Buzzati aborde ici la crise suprême : celle de l'être humain face à la mort. Et jusqu'ici il n'y a rien de nouveau. On sait très bien qu'il a ' joué ' avec la mort pendant toute sa vie. Elle était, pour lui, une sorte d'idée fixe, un prétexte créatif, il n'a jamais cessé de l'interroger, de l'invoquer, comme si elle était un élément indispensable, une force créatrice, une « possibilité », comme soulignait Heidegger⁴, capable de se transformer en projet. La mort était aussi, pour Buzzati, un miroir dans lequel il pouvait se contempler. Pas seulement pour tester ses limites, pour frôler l'inconnu, mais aussi pour essayer d'obtenir des réponses – des indices – sur le quotidien, sur la réalité de tous les jours.

La mort a accompagné sa littérature, une littérature fantastique qui tend vers le réalisme onirique, un 'réalisme fantaisiste' qui parle du réel en utilisant l'allégorie. Elle a été pour lui une compagne silencieuse, muette, et pourtant nécessaire à sa littérature, capable d'assumer, selon les contextes, des significations différentes.

Mais dans *Il reggimento parte all'alba* on assiste à un changement de perspective. La plupart des nouvelles ont été écrites pendant les derniers mois de vie de l'auteur (on fait référence, en particulier, à l'été-automne 1971 même si certains écrits font partie d'une période précédente). À cette époque-là Buzzati avait mûri une conscience précise face à sa situation médicale. Son rapport avec la thématique de l'angoisse – qui se fait ici angoisse de mourir – change complètement. Ce

¹ G. Pampaloni, « L'écrivain », *Cahiers Dino Buzzati*, n° 2, 1979, p. 209.

² Cf. D. Buzzati, « Il senso recondito », *In quel preciso momento* [1974], Milan, Mondadori, 2006, p. 234-235.

³ Cf. D. Buzzati, « Stefano Caberlot, scrittore », *Il reggimento parte all'alba*, Milan, Frassinelli, 1985, p. 38 : *Le régiment part à l'aube*, trad. Susi et Michel Breitman, Paris, Laffont, 1988. Les citations buzzatiennes du *Reggimento* présentes dans cet article sont tirées de la nouvelle édition du recueil : *Il reggimento parte all'alba*, Milan, Il Sole 24 ore, 2012.

⁴ Cf. M. Heidegger, *Essere e tempo* [1927], Milan, Mondadori, 1976, p. 315.

sentiment, qui au début n'avait rien à voir avec la peur du décès mais qui était plutôt considéré, comme l'on a déjà souligné, comme un moteur, un expédient littéraire et existentiel, se charge, maintenant, d'une connotation noire.

Guido Piovene, dans sa préface au recueil⁵, analyse la symbolique que l'auteur utilise pour parler de la mort, symbolique qui se décline en deux éléments précis. Le premier est effectivement l'emblème du régiment qui part (ce choix n'a rien de nouveau car on retrouve la trace de l'intérêt de Buzzati pour la vie militaire ainsi que toutes les références aux thématiques de l'attente et de l'inconnu utilisées dans ses œuvres) – où la mort devient le symbole d'un destin, d'une discipline, d'une obéissance imposée par un système supérieur qui nous gouverne et qui tient les fils de notre existence. Inscrire la mort dans un dispositif militaire a pour but de placer tous les êtres vivants (sans distinction d'âge, d'état de santé, de profession) dans un « code de discipline universelle »⁶ auquel personne ne peut se soustraire. Le deuxième symbole c'est l'avis du départ que Buzzati décrit comme « imprévisible », capable d'assumer des formes différentes en fonction des personnages. À l'intérieur de ce régime – qui est cruel, impitoyable et pourtant très précis – l'univers devient, pour reprendre Piovene, une « sémiotique d'avis du départ »⁷. Chacun doit être attentif : il faut être capable de tendre l'oreille, il faut savoir déchiffrer la réalité de tous les jours, y lire une vérité qui nous concerne et à laquelle on ne peut pas échapper.

Dans l'économie du recueil la figure de Stefano Caberlot constitue un cas particulier. Par rapport aux autres personnages qui doivent mourir il se différencie grâce à sa profession : il est écrivain. Un écrivain qui a passé toute sa vie à décrire des personnages qui se trouvaient confrontés à un destin de maladie et de souffrance. Stefano Caberlot a produit une littérature de la mort, une littérature qui souffre : la littérature de la crise. Il a raconté l'ambiguïté de la classe médicale avec ses faux sourires, ses mensonges bien placés, son pouvoir de sauver l'autre ou de l'abandonner. Il a décrit le sentiment d'impuissance, de solitude, d'extrême désolation qui emprisonne l'être humain confronté à son destin. Stefano Caberlot est donc un homme qui « s'est occupé du départ pendant toute sa vie et dans ce domaine il est un spécialiste »⁸.

Donc Buzzati, pendant l'été 1971, au mois de juillet, avec cette nouvelle, revient encore une fois sur ses fantasmes. Il éprouve la nécessité de proposer à nouveau une figure humaine et littéraire que l'on connaît très bien et qui avait déjà été utilisée dans plusieurs de ses œuvres. C'est justement à partir de cet écrivain qui doit mourir et qui a peur de mourir – cela n'est pas un détail négligeable – que l'on va essayer de réfléchir.

⁵ Cf. G. Piovene, « Avvisi di partenza », in D. Buzzati, *Il reggimento parte all'alba*, Milan, Frassinelli, 1985, p. 5-8.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁸ « si è occupato della partenza per tutta la vita e sull'argomento è uno specialista », D. Buzzati, *Il reggimento parte all'alba*, Milan, Il Sole 24 ORE, 2012, p. 38.

La question qui se pose est donc la suivante : comment ce Stefano Caberlot, personnage plongé dans une crise existentielle profonde, homme désœuvré et mélancolique, peut-il devenir – à l'intérieur de l'univers buzzatien – un exemple dramatique du destin humain et, dans ce cas précis, du destin de l'écrivain lui-même ? Stefano Caberlot est-il un personnage comme les autres ou est-il chargé d'une connotation capable de franchir les barrières imposées par la nouvelle ? Le but sera de sonder le texte en essayant de comprendre comment ce personnage – ce méta-personnage – peut devenir l'émissaire, avec la complicité de Buzzati, d'une réflexion sur l'écriture et la littérature, sur le concept d'auteur et de mort de l'auteur. On essaiera de vérifier si Stefano Caberlot n'est donc rien d'autre qu'un prétexte, un instrument sagement utilisé par Buzzati pour ouvrir les portes de ce fameux sens caché, ce *senso recondito* qui peut – ou pas – nous laisser pénétrer dans les mystères de sa littérature avec l'espoir, comme le disait Domenico Porzio, de « comprendre plus en profondeur un grand écrivain, mais aussi nous comprendre un peu mieux nous-mêmes »⁹.

Stefano Caberlot méta-personnage

La stratégie narrative utilisée par Buzzati consiste dans l'occultation de sa propre présence derrière le personnage de Stefano. Cela est un exemple typique de la littérature méta-biographique. Pour Alessandro Iovinelli, auteur de « *L'autore e il personaggio* »¹⁰, le texte méta-biographique fonctionne de manière différente selon les divers degrés de lecture. Il y a un premier degré où le lecteur fait la connaissance du personnage – Stefano, dans notre cas – grâce à ses gestes et à ses actions et un deuxième degré où le lecteur avisé peut reconnaître les racines biographiques de l'auteur à l'intérieur de l'univers de fiction. C'est l'exemple typique de la stratégie du déguisement qui met en place un auteur caché mais, finalement, reconnaissable par le lecteur. Qu'est-ce qui nous amène à affirmer que Buzzati se cache, volontairement, derrière la figure de Stefano ? L'assertion de Piovene dans la préface du recueil « Stefano Caberlot, à savoir Buzzati »¹¹ n'est pas suffisante. Pourquoi est-on amené à penser que Stefano Caberlot présente des analogies avec le Buzzati-homme, le Buzzati-auteur ?

Il y a deux points de convergence. En premier lieu Buzzati écrit la nouvelle dans une période dramatique de son existence. Selon les témoignages de Indro Montanelli qui lui avait rendu visite à Cortina pendant l'été 1971, Buzzati était déjà gravement malade. On fait référence, en particulier, à la préface en-tête du recueil *Il reggimento parte all'alba* et à un article – *Non ha mai saputo di essere*

⁹ D. Porzio, « Allocution de Domenico Porzio représentant des Éditions Mondadori », *Cahiers Dino Buzzati*, n° 6, 1985, p. 34.

¹⁰ A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

¹¹ « Stefano Caberlot, cioè Buzzati », G. Piovene, « Avvisi di partenza », *op. cit.*, p. 7.

Buzzati – paru dans le *Corriere della sera* le 29 janvier 1972. Sur le plan existentiel Buzzati, comme son personnage Stefano, se trouve confronté à la possibilité – à la peur – de mourir. Dans la nouvelle on trouve un passage qui indique, de manière précise, l'état de désarroi vécu par le personnage : « Et voilà qu'il se trouvait donc à vivre en personne cette situation, la plus redoutée de toutes les situations dans la vie de l'homme moderne. Tellement redoutée que lui, dès ses premières œuvres, il a sans arrêt continué à y revenir, et sans doute dans une certaine mesure pour conjurer le mauvais sort »¹².

Les médecins de Buzzati se comportaient, pour Montanelli, comme certains personnages de ses nouvelles, ils parlaient par allusions, en essayant d'inculquer de la confiance, de l'espoir, mais en réalité, à force de parler et de rassurer, ils ne faisaient que jeter du feu sur une angoisse déjà présente, déjà envahissante. Pour Stefano « rien ne lui semblait plus terrible que le désespoir de celui qui vient à savoir, ou qui devine ou qui a vaguement l'intuition d'être condamné à mort et qui sait que le départ sera précédé par un long calvaire de souffrances toujours plus intenses, d'humiliations, de dégradations physiques »¹³.

La peur du mal a accompagné Buzzati tout au long de sa vie. Almerina, sa femme, dans une interview réalisée par Vittorio Feltri en 1985¹⁴, soulignait comment son mari avait toujours été terrorisé par la déchéance physique, par la souffrance. Il était un « ipocondriaco da manuale »¹⁵ (« hypocondriaque endurci »), le symptôme le plus insignifiant pouvait constituer pour lui un signal d'alarme. Gaetano Afeltra, lui aussi journaliste au *Corriere della Sera*, décrivait, dans un long article en mémoire de Buzzati paru le 27 janvier 1992¹⁶, vingt ans après sa mort, l'angoisse montante de son ami pendant l'été 1971. Buzzati s'était lui-même diagnostiqué son propre mal : il avait peur de mourir et il n'arrêtait pas de faire des analogies, de repenser à certains passages de ses œuvres au point que plusieurs de ses amis lui reprochaient, de manière amicale, de jouer au *Caso clinico*¹⁷. Stefano aussi, face à la souffrance, invoque ses personnages : « face à l'annonce fatale, ses héros [...] avaient réagi

¹² « Ecco che si trovava dunque a vivere di persona la situazione, di tutte le possibili nella vita dell'uomo moderno, maggiormente temuta. Tanto temuta che lui, fin dalle prime opere, ha continuato a girarci attorno senza posa, e in parte forse per scaramanzia », D. Buzzati, « Stefano Caberlot scrittore », *op. cit.*, p. 40.

¹³ « nulla gli pareva più terribile che la disperazione di chi viene a sapere, o indovina, o vagamente intuisce, di essere condannato a morte e sa che la partenza sarà preceduta da un lungo calvario di progressive sofferenze, umiliazioni, degradazioni fisiche », *ibid.*

¹⁴ V. Feltri, « Mio marito Dino Buzzati », in V. Feltri, B. Rossi, « Buzzati e il Corriere », Milan, Supplément du *Corriere della Sera*, 1986, p. 65-66.

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶ G. Afeltra, « Il lungo viaggio di Dino verso la notte », *Corriere della Sera*, 27 janvier 1992.

¹⁷ Cf. le témoignage de Afeltra in « Il lungo viaggio di Dino verso la notte » : « Mi mostrò le radiografie che, secondo lui, non lasciavano molte speranze e aggiunse con aria rassegnata : "In fondo la vita mi ha già dato molto. Come scrittore ho avuto successo, come pittore pure. Ho sessantasei anni, ho sposato una donna giovane, bella e brava. Anche se mi succede..." Non finì la frase, anzi non gliela lasciai finire, perché ribattei con tono canzonatorio : "Dino, che facciamo ? Ci mettiamo a recitare *Un caso clinico* ?" ». (« Il me montra les radiographies qui, selon lui, ne laissaient pas beaucoup d'espoir et il ajouta d'un air résigné : "Au bout du compte la vie m'a déjà beaucoup donné. En tant qu'écrivain j'ai eu du succès, en tant que peintre aussi. J'ai soixante-six ans, je me suis marié à une femme jeune, belle et sage. Même si cela m'arrive..." Il ne termina pas sa phrase, au contraire je lui interdis de la terminer, car je répliquai : "Dino, qu'est-ce que l'on fait ? Se met-on à jouer *Un cas intéressant* ?" ».)

avec une héroïque force d'âme, ou avec une résignation des plus dignes ou avec une extrême mélancolie poétique. Aucun ne s'était roulé à terre [...] en sanglots ni à trembler comme un enfant [...] Comme il aurait terriblement envie de le faire lui, Stefano Caberlot, un homme comme tant d'autres »¹⁸.

En outre, Stefano partage avec Buzzati une forme de pudeur face à sa femme. Pudeur provoquée sans doute par une volonté de protection. Stefano ne veut pas montrer sa peur, même si la tentation de pleurer, de crier, d'invoquer sa maman est très forte. Stefano veut résister. Il ne peut pas s'abandonner au désespoir, il ne peut pas montrer à sa femme Vittorina ses faiblesses : il veut la protéger. C'est pour cela qu'il lui propose de sortir, d'aller au cinéma, même s'il ne va pas bien et son état d'esprit est bloqué sur des cauchemars personnels qui se mêlent, à leur tour, avec les cauchemars racontés dans sa littérature. « Vittorina ! [...] Regarde dans le journal s'il y a un bon film. Mais ne vaut-il pas mieux – répond-elle depuis l'autre pièce, que tu restes à la maison bien tranquille ? [...] Il pleut. Pourquoi ne pas y aller demain ? Bon, si ça se trouve demain je n'en aurais plus envie »¹⁹.

Buzzati adopte la même attitude de fausse tranquillité face à sa femme. Afeltra nous rappelle qu'il se montrait serein, presque tranquille, mais quand Almerina tournait la tête ou lorsqu'elle sortait de la chambre Dino laissait tomber son masque, l'angoisse s'emparait de lui²⁰.

Le mal – la bête noire – de Buzzati, qui était concentré dans la zone du ventre, revient aussi dans la nouvelle. Le médecin de Stefano utilise un langage détendu, il ne veut pas effrayer le patient mais pour arriver à faire un diagnostic précis il lui propose de l'opérer. « Bon, tous les examens cliniques envisageables ont été faits [...]. L'unique chose serait d'aller voir – Comment ça aller voir ? – Ouvrir, jeter un coup d'œil, refermer. Un acte bénin – Ouvrir le ventre ? – Disons, une petite entaille. Question de quelques minutes »²¹.

Dans le témoignage de Montanelli, c'était le docteur Malan qui décida d'intervenir pour essayer de comprendre l'origine du mal de Buzzati et le résultat fut catastrophique. Dans ce cas les mots de Montanelli s'accordent à l'atmosphère de la nouvelle, où il est difficile de distinguer entre la réalité vécue par Stefano et les souvenirs de sa littérature : « Le professeur Malan [...] voulut

¹⁸ « di fronte all'annuncio fatale, i suoi eroi [...] avevano reagito con eroica forza d'animo, o rassegnazione dignitosa o estrema malinconia poetica. Nessuno si era messo a [...] contorcersi tra singhiozzi sul pavimento, o a tremare come un bambino. [...] Come avrebbe una terribile voglia di fare lui, Stefano Caberlot, un uomo come tanti altri », D. Buzzati, « Stefano Caberlot scrittore », *op. cit.*, p. 40.

¹⁹ « Vittorina ! [...] Guarda sul giornale se danno qualche bel film. Ma non è meglio – risponde lei dall'altra stanza, che tu ne stia a casa tranquillo ? [...] Piove. Perché non ci andiamo domani? Va, magari domani non mi sento », *ibid.*, p. 40-41.

²⁰ « Buzzati ostentava serenità e quasi allegria : ma quando Almerina, per una ragione o per l'altra, si alzava da tavola, abbandonava la maschera e rivelava la sua angoscia », G. Afeltra, *op. cit.*

²¹ « Be' tutti i possibili esami clinici sono stati fatti. [...] L'unica sarebbe andare a vedere – Andare a vedere come ? – Aprire, dare un'occhiata, richiudere. Una cosa da niente. – Aprire la pancia ? – Be', un taglietto. Questione di un paio di minuti », D. Buzzati, *op. cit.*, p. 39.

comprendre, et pour comprendre il voulut voir, et pour voir il voulut ouvrir avec son bistouri et il dit effrayé à Afeltra et à moi “Quel désastre ! Quel désastre”. Mais il avoua ne pas avoir compris ni le comment, ni le pourquoi, ni ce que c’était, ni d’où cela venait ou bien ne voulut-il pas le dire »²².

Le deuxième point de convergence qui montre l’ambivalence entre Stefano et Buzzati se joue sur le plan de la littérature. Stefano Caberlot, pour décrire sa situation problématique, reprend les mots utilisés par les personnages de certaines de ses nouvelles. Pour parler de son état de santé, de ses angoisses et de la condition paradoxale vécue avec les médecins, il cite des passages d’un roman à lui : *Autumnus Interruptus*. Buzzati fait la même chose. Il se sert de Stefano en faisant parler un personnage à sa place. Le jeu du miroir est évident. Il y a Buzzati qui parle à travers Stefano qui parle à travers le protagoniste d’un roman écrit quinze ans auparavant. L’écriture même tombe dans la dynamique de ce jeu : elle devient circulaire ou, pour mieux dire, spéculaire. Il y a Buzzati qui regarde Stefano qui à son tour regarde son personnage : il s’agit d’une mise en abyme. Mais le jeu ne s’arrête pas car Stefano a parlé de la mort pendant toute sa vie et l’intégralité de son œuvre littéraire est imprégnée par des personnages de fiction qui ont vécu les mêmes situations. Ils se sont interrogés sur leur destin, ils sont des victimes, eux-aussi, de cette phobie de la mort qui semble ne jamais s’arrêter. L’image du miroir, d’après la leçon de Jacques Lacan, ne peut être séparée de l’image de l’Autre qui renvoie à son tour à l’inquiétude du réel. Et justement, dans la littérature de Buzzati, il y a toujours une tendance qui se traduit dans le besoin de rechercher une confrontation entre êtres humains. L’Autre se charge donc, pour le sujet en quête de réponses, d’une valeur cognitive : il est lié à la nécessité de savoir. Stefano veut en connaître plus sur sa maladie, il est effrayé et c’est pour cela qu’il s’adresse aux médecins. Mais l’Autre est toujours ambigu. Il n’arrive pas à fournir la bonne réponse, son langage est toujours évasif, incomplet, faussement rassurant. Cette inquiétude, cette impossibilité à savoir nous renvoie, encore une fois, à l’inquiétude du réel qui, pour Lacan, était en lien perpétuel avec la mort²³.

L’idée de la mort revient encore mais cette fois on peut utiliser ce concept pour approfondir le rapport que Buzzati entretient avec la littérature. On ne peut pas nier que la nouvelle parle, avant tout, d’un écrivain. Par rapport aux autres textes du recueil ici c’est la littérature même qui est remise en question. Mais comment ? Dans cette nouvelle on n’est pas simplement confronté à l’image d’un homme qui doit mourir mais c’est un écrivain qui est condamné, donc c’est l’écriture elle-même qui est mise en danger, qui est mise en discussion, qui s’avère fragile, difficile, une espèce de « travail

²² « Il professor Malan [...] volle capire, e per capire volle vedere, e per vedere volle aprire col bisturi e disse sgomento ad Afeltra e a me “che disastro ! Che disastro”. Ma confessò di non aver compreso come, perché, cos’era, di dove veniva, o non volle dirlo », I. Montanelli, « Non ha mai saputo di essere Buzzati », *Corriere della Sera*, 29 janvier 1972.

²³ Pour mieux comprendre les dynamiques du rapport entre l’Autre, le réel et la mort, cf. M. Recalcati, *Jacques Lacan: Desiderio, godimento, soggettivazione*, Vol. 1, Milan, Raffaello Cortina Editore, 2012.

noir », comme disait Sartre²⁴, subordonné à la fatigue et la solitude. Faire de la littérature ce serait donc, pour Buzzati, une manière de mourir ? Est-ce qu'il met en question le travail de toute sa vie ou est-ce qu'il utilise l'image de Stefano Caberlot pour pousser le lecteur à chercher un peu plus loin ? C'est comme si Buzzati faisait appel à ce fameux lecteur avisé²⁵ capable de lire au-delà du texte. La parole de Buzzati – une parole qui semble rester muette, ou en tout cas très discrète – nous amène à chercher une possible clé de lecture. Car c'est cela qu'il a fait pendant toute sa vie : disséminer des indices avec l'objectif de lancer un défi au lecteur. C'est cela le sens caché que l'on va essayer de trouver car, comme il le soulignait : « sous l'innocente allégorie apparaît une sorte de maxime [...] non accessible à tous, qui peut s'avérer difficile d'accès à celui qui n'est pas habitué »²⁶.

Interprétation de la nouvelle

Stefano Caberlot, scrittore date de l'été 1971. On ne peut nier qu'à l'époque le panorama littéraire et philosophique était traversé par la crise de la figure de l'auteur, crise qui a aussi atteint la possibilité de continuer à penser la littérature dans la logique utilisée jusqu'à ce moment-là. Au-delà des articles de Roland Barthes et de Michel Foucault²⁷, au-delà de la conception manganellienne de la littérature comme mensonge²⁸, on peut essayer de s'interroger sur la conception théorique que Buzzati avait mûrie à ce propos. Et c'est justement à l'intérieur de ce panorama critique que l'on peut tenter de lire la nouvelle comme une réflexion ultime de Buzzati sur la littérature, sur sa propre littérature. Car, dans ce type de réflexion, l'Autre, le grand Autre avec un A majuscule, n'est plus l'être humain. La crise ne tourne pas simplement autour de la réponse manquée – donc de la parole niée – de la part de l'équipe médicale. La crise, pour Stefano et pour Buzzati, ne s'arrête pas simplement à l'Autre-affectif donc à la peur de décevoir l'Autre, de lui faire de la peine (c'est le cas, déjà abordé, de la pudeur face à la femme de Stefano et à Almerina). La crise est surtout crise de la page écrite, crise de l'écriture, questionnement sur le sens ultime d'une littérature qui devient, ici, une tentative – pour le dire avec Maurice Blanchot – de ne pas mourir. Le dernier grand Autre n'est donc

²⁴ Cf. J.-P. Sartre, *Les mots* [1964], Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 149.

²⁵ Cf. D. Buzzati, « Il senso recondito », *op. cit.*, p. 235.

²⁶ « sotto l'innocente allegoria traspare una specie di massima [...] non accessibile a molti, che può risultare disagiata a chi non è abituato », *ibid.*, p. 234.

²⁷ Cf. R. Barthes, « La mort de l'auteur [1968] », in Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Édition du Seuil, 1984, p. 63-69 ; M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104 ; après in *Dits et écrits* (1954-1988), tome I, 1954-1975, édition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Collection Quarto, Paris, Gallimard, 2001.

²⁸ Cf. G. Manganelli, « La letteratura come menzogna [1967] » in *La letteratura come menzogna*, Milan, Adelphi, 1985, p. 215-223.

pas l'être humain mais la page, l'œuvre. La confrontation finale ne sera pas avec la mort – car elle a toujours été présente dans l'œuvre de Buzzati – mais avec la littérature.

Si on reprend l'idée avancée par Carla Benedetti dans *L'ombra lunga dell'autore*²⁹ la crise de la figure de l'auteur est responsable d'une autre crise bien plus profonde. Ce qui reste aujourd'hui de l'auteur après son décès déclaré – ou, pour mieux dire, invoqué – n'est plus un écrivain mais un simple épigone³⁰ sans esprit, sans imagination, sans personnalité, condamné à répéter ce qui a déjà été dit par les autres. On assiste ainsi à la formation d'une génération d'artistes sans idées, le désœuvrement annoncé devient désormais une réalité : l'écrivain se trouve contraint à réaliser, parodiquement, ce qui a déjà été dit par les autres et peut être par lui-même. D'ailleurs, dans cette nouvelle, Buzzati répète les thématiques déjà proposées dans plusieurs de ses recueils.

Si l'auteur n'est pas mort il est au moins gravement malade – n'oublions pas que la thématique de la maladie imprègne toute l'œuvre de Buzzati – et donc le questionnement de Buzzati peut effectivement s'inscrire dans une sorte d'évaluation de son œuvre. Œuvre qui devient, à l'intérieur de ce cadre, le symptôme d'un malaise littéraire au sens propre : est-ce que l'on se trouve ici confronté à une littérature pathologique ? À une littérature mensongère, une littérature qui est en train de mourir avec la complicité de son propre créateur ? Cela est d'ailleurs une question qui hantait Buzzati. Quelques jours avant de mourir il demandait à son ami Afeltra : « À ton avis, est-il vrai que quand je serai mort, je continuerai à rester parmi vous, invisible ? »³¹.

La réponse – une possible réponse – se trouve à l'intérieur de la nouvelle. Car Buzzati avance ici une opposition – même timide, même douteuse – à cette crise. La réponse est contenue dans la figure de Stefano Caberlot. Sa fonction de méta-personnage montre un dialogue incessant avec son créateur. L'auteur Buzzati est ici bien vivant. Il participe à l'histoire avec l'expédient métalittéraire, donc il n'est pas mort, il ne permet pas aux autres de parler à sa place. Au contraire il est présent et il emploie une dialectique constante avec le protagoniste de son texte. Sa nouvelle devient un témoignage de sa condition existentielle, de la douleur vécue en tant qu'être humain. Mais il ne s'agit pas ici de rester au simple degré de l'autofiction. Buzzati ne fait pas de la simple méta-biographie, il n'utilise pas ses personnages pour parler de lui. Stefano Caberlot est un instrument employé pour parler de la souffrance humaine, de l'impuissance, de la condition désœuvrée de l'homme moyen qui se fait, finalement, le porte-parole d'une pensée universelle. Mais, en plus de cela, Buzzati s'inscrit dans une forme volontaire de *squadernamento*³². Pour pouvoir trouver une solution à cette crise, pour

²⁹ Cf. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, Milan, Feltrinelli, 1999,

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹ « Secondo te è vera quella cosa che quando sarò morto continuerò a restare tra voi, invisibile ? » G. Afeltra, *op. cit.*

³² Pour l'idée d'une sortie de ses propres limites narratives, de ses propres pages : cf. E. Ferrante, *I giorni dell'abbandono* [2002], Rome, Edizioni e/o, 2015, p. 10 ; trad. Italo Passamonti : *Les Jours de mon abandon*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Du monde entier », 2004.

essayer de guérir de ce mal, il a besoin de se perdre, de sortir de lui-même, en allant au-delà de ses limites et de ses propres pages. Il confie ce rôle à son personnage qui s'ouvre donc à d'autres mondes possibles.

Stefano devient une fonction narrative capable d'incarner l'idée même d'une écriture qui se reflète dans son propre auteur-créateur avec un jeu de miroirs : l'auteur crée l'auteur de fiction qui crée le personnage de fiction et en dernière analyse tout revient, le personnage retourne dans la main de l'écrivain. Stefano est donc une figure littéraire capable d'abattre ses limites : il sort de lui-même, il se fait réflexion et il retombe, enfin, sur la page.

Une dernière question

La dernière question qui se pose est donc la suivante. Est-ce que ce personnage en train de mourir est, en réalité, le symptôme d'une survivance ? Buzzati a-t-il voulu, avec cette réflexion finale sur la mort, ajouter, à sa manière, un élément au débat littéraire de l'époque ?

La réponse est, encore une fois, ambivalente et réside dans la double instance de Stefano et de Buzzati. On a déjà souligné comment Buzzati est présent dans son œuvre : il est entré dans ses personnages, il a donné voix, à travers ses figures littéraires, à un questionnement sur l'existence. Il n'est pas un simple copiste, un épigone sans esprit car il est devenu partie intégrante de son œuvre, il a opposé à la mort de l'auteur la présence d'un auteur caché capable d'utiliser le « je » métalittéraire à travers ses personnages. Il a fait cela avec une prise de risque importante si l'on considère l'époque pendant laquelle la nouvelle a été écrite.

En deuxième lieu Stefano Caberlot, en sortant de ses limites narratives, peut être interprété comme une sorte d'hyperonyme capable de contenir tous les personnages créés par Buzzati. Stefano est le Giuseppe Corte de *Un caso clinico*, le Giovanni Corte de *Sette piani*, mais en même temps il a quelque chose de Drogo, il est la figure noire que l'on entrevoit dans plusieurs tableaux de Buzzati, il est le cavalier Folletti de *Piccola passeggiata* ou le Carlo Trattori de la nouvelle *Dal medico*. Stefano Caberlot est un récipient, un tiroir littéraire qui recueille, dans une espèce d'épilogue final, la mémoire de toute la littérature buzzatienne.

Si on reprend le concept théorisé par Antonia Arslan qui voyait dans les personnages de Buzzati des « idées »³³, Stefano Caberlot qui ne veut pas mourir peut incarner l'idée d'une littérature qui ne se résigne pas face à la caducité de l'existence et qui veut résister, qui veut outrepasser ses limites – unique possibilité, comme disait Foucault, pour couvrir ce « bruit indéfini et assourdissant

³³ A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati* [1974], Milan, Mursia, 1996, p. 35.

»³⁴, le bruit de la mort – à travers une opération de mémoire, donc de rassemblement des autres personnages contre l'évidence de la mort, contre un destin commun. La manière de s'opposer à cela consiste dans la volonté de se faire mémoire, de se transformer en mémoire des autres figures littéraires.

Cette peur réelle et tangible de la mort n'est donc peut-être rien d'autre que l'inquiétude de Buzzati face à sa propre littérature. Elle est liée à l'envie de savoir si son œuvre était, elle aussi, destinée à mourir. L'arme de la mémoire est donc le seul outil possible pour combattre la fin de la littérature, pour essayer de résister à l'oubli. La mémoire inscrite dans la nouvelle est, cependant, une mémoire collective. Elle ne se limite pas à être simple mémoire d'auteur. Elle rassemble la mémoire d'un écrivain, d'un homme, de toute une littérature mais elle représente aussi la mémoire d'une humanité plus vaste liée à une période historique précise, à des lieux précis, des contextes précis : c'est l'Italie du nord, la ville de Milan, ce sont les peurs, les désirs, les manques d'une génération qui a vécu en plein milieu du XX^e siècle et qui a été traversée par la complexité de l'Histoire.

La réponse de Buzzati est donc cachée dans la circularité de son écriture, dans ce jeu de miroirs qui se reflètent et qui renvoient, à l'infini, à l'image d'un homme qui écrit, qui invente, qui réfléchit sur son destin et sur le destin de son œuvre. Cette littérature qui fonctionne par cercles concentriques semble être la réponse à la crise d'un autour qui est, en dernier lieu, la crise de tous les auteurs. C'est une réponse qui, pour reprendre la leçon de Foucault, reproduit un « langage infini » et qui forme une littérature qui commence quand le livre « n'est plus l'espace où la parole prend figure [...] mais le lieu où les livres sont tous repris et consumés »³⁵. C'est une littérature, celle de Buzzati, qui se lève contre sa propre limite et qui utilise sa limite pour pouvoir exister. On parle d'une littérature qui se sert de la mort car elle la défie pour pouvoir, enfin, concevoir sa propre résistance, son acte de mémoire capable de survivre à la poussière et au temps qui passe.

³⁴ Cf. M. Foucault, « Le langage à l'infini » *Tel quel*, n° 15, automne 1963 ; après in *Dits et Écrits, op. cit.*, p. 255.

³⁵ *Ibid.*, p. 261.