

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

**Université d'Oran
Ecole doctorale de Français
Faculté des Lettres, Langues et Arts**

Département des langues latines

OPTION : Science des textes littéraires



MÉMOIRE DE MAGISTÈRE

INTITULÉ :

**STRATÉGIES SCRIPTURALES
DANS
« LE DÉSERT DES TARTARES »
DE DINO BUZZATI**

PRESENTÉ PAR : Mohammed MAMMAD

**Sous la direction de Mme Dr OUHIBI. N
Et co-direction de Mr Dr GHELLAL. A**

MEMBRES DU JURY :

Mme Pr. SARI. F : Président

Mme Dr OUHIBI. N : Directeur de recherche

Mr Dr GHELLAL. A : Co-directeur de recherche

Mme Dr MEHADJI. R : Examineur

ANNÉE UNIVERSITAIRE : 2006/2007

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET
POPULAIRE**

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche
scientifique

Université d'Oran
Ecole doctorale de Français
Faculté des Lettres, Langues et Arts

Département des langues latines
OPTION : Science des textes littéraires

MÉMOIRE DE MAGISTÈRE

INTITULÉ :



**STRATÉGIES SCRIPTURALES
DANS
« LE DÉSERT DES TARTARES »
DE DINO BUZZATI**

PRESENTÉ PAR : Mohammed MAMMAD

Sous la direction de Mme Dr OUHIBI. N
Et co-direction de Mr Dr GHELLAL. A

MEMBRES DU JURY :

Mme Pr. SARI. F : Président

Mme Dr OUHIBI. N : Directeur de recherche
Mr Dr GHELLAL. A : Co-directeur de recherche
Mme Dr MEHADJI. R : Examineur

ANNÉE UNIVERSITAIRE : 2006/2007

Remerciements

Je remercie spécialement Madame Docteur OUHIBI, Madame Professeur SARI, Monsieur Docteur GHELLAL et Monsieur BESSAIH

Mes sincères remerciements vont bien évidemment à tous ceux qui m'ont formé...

Mes remerciements vont aux membres de l'association internationale des amis de BUZZATI.

Dédicaces

Une pensée sincère va à ma très chère mère qui n'est plus de ce monde mais qui ne quitte jamais le mien...

A mon père : mon réel exemple.

A mon épouse qui sait toujours supporter l'époux étudiant.

A mes très chers enfants : Ikram, Rachid, Wafaâ et le petit Mustapha.

A mes très chers sœurs et frères

A mes très chers oncles, A mes très chères tantes

A mes chères belles-sœurs, A mes chers neveux et nièces

A tout le personnel médical et paramédical de la polyclinique de petit-lac et du S.E.M.E.P

A mon meilleur ami Benkoula l'houari Fethi.

A tous mes amis...

L'aventure de Drogo est une expérience spirituelle, Que signifie-t-elle profondément ?

Que l'existence est dénuée de signification et qu'elle ne se maintient qu'au prix d'une illusion, d'un mirage inconsistant, la mort mettant le comble à l'absurdité radicale de la condition humaine ou bien tout au contraire, que la mort donne un sens à la vie, permettant le passage de l'existence à l'être en plénitude, du relatif à l'absolu et pour tout dire du temps à l'éternité.

La fuite du temps est certes un des thèmes apparemment fondamentaux dans Le Désert des Tartares, récit de l'usure, de la dégradation, de l'irréversibilité, le livre de Buzzati est cependant aussi et peut-être avant tout une longue méditation sur la mort et la situation de l'Homme vis-à-vis de cet ultime ennemi (p. 239), qui est peut-être le seul véritable ennemi.

Ici, ce qu'il y a de plus important- et de plus révélateur- dans la vie, c'est l'agonie.

Récit de l'enfermement irrémédiable dans un fort mystérieux et hostile, à l'image de la condition humaine.

Le Désert des Tartares fonctionne donc comme une allégorie destinée à mettre l'Homme à nu face à l'énigme du destin et du tragique injustifiable de la mort.

Notre travail essaie de décortiquer les stratégies scripturales qui ont permis l'élaboration d'un roman universel où rien ne se passe...Universel puisque 21 ans après son apparition, Jacques Brel a chanté l'histoire de Drogo « Zangra ». En 1976, Valerio Zurlini a réalisé le film « Le Désert des Tartares ». Alors que 67 ans après son édition, la principauté de Monaco, à l'occasion du centenaire de la naissance de Dino Buzzati a émis un timbre : sa photo et en arrière plan un désert, un soldat à cheval et un fort donc « Le Désert des Tartares »

Les mots clés : attente, angoisse, fantastique, désespoir, huis-clos, absurde, existentialisme, mythe, néant, désir,



INTRODUCTION

Le Désert des Tartares fut publié vers la fin du printemps de 1940, tandis que Dino Buzzati se trouvait en Afrique orientale en tant qu'envoyé spécial du « Corriere della sera », et alors que l'entrée en guerre de l'Italie n'était plus désormais qu'une question de jours. Le livre devait paraître deux mois environ avant l'entrée en guerre, si du moins au dernier moment aucun obstacle ne retardait sa publication. Le fascisme avait interdit l'utilisation de la troisième personne de politesse « lei en italien » et qui devait être remplacé par « voi qui fait référence au vouvoiement classique, que Mussolini s'efforça d'imposer, afin que la forme de politesse ne fût plus en usage ».

Buzzati est l'un des rares auteurs à la fois trop bien et trop mal aimé, à qui la critique a dans le passé joué de mauvais tours. « Un Kafka italien » ont dit les uns, « un conteur léger et sans profondeur » ont dit les autres, attentifs à l'humour et à l'ironie que recèlent bien des pages, « un très digne représentant du courant existentialiste » ont rectifié ceux qui lisent dans ses textes une réflexion sur l'existence et la mort. D'autres ont tenu à mettre en valeur le poète ; car il savait transporter son lecteur dans les zones envoûtantes de l'imaginaire. D'autres, enfin, se sont amusés à collectionner les définitions sur lesquelles débouche cette quête d'évasion ; les étiquettes n'ont pas manqué : gotique, baroque, ambigu, emblématique, surréel, féerique, inquiétant, mystérieux...

La question qui se pose et s'impose d'emblée à nous est : Pourquoi cette débauche d'appellations ? Le récit Buzzatien a généralement une forme ambiguë, prêtant à équivoque lorsqu'il s'agit d'en dégager la réelle signification.

La présence de stratifications sémantiques superposées est une des caractéristiques de cette œuvre ; elle en fait et le charme et la richesse, mais aussi, bien sûr la difficulté. Difficulté rencontrée au cours de notre étude du roman à laquelle nous devons ajouter le fait que cette œuvre est multiforme et chacune des approches ou définitions ne correspond qu'à une facette de cette œuvre multiforme et qu'il convient d'aborder par divers biais, et avec des méthodologies différentes et complémentaires

d'où la nécessité d'un va-et-vient entre certaines approches (structuralisme, psychobiographique, lecture socio-historique...).

Mais il est certain qu'aucune de ces définitions, aucune des ces approches ne parvient à intégrer dans une globalité satisfaisante, autour d'un axe prioritaire, les aspects thématiques et stylistiques.

Certes, il peut être périlleux de vouloir réduire dans un but de clarification la pluralité des filons thématiques et des aspects stylistiques qui leur servent d'habillement à quelques notions essentielles, mais dans certains cas il est nécessaire de dépouiller l'arbre de ses frondaisons pour en mieux faire apparaître le tronc.

Si l'attente est le thème dominant dans *Le Désert des Tartares*, elle ne se trouve pas pour autant détachée des autres car il se trouve qu'elle est intimement liée à une fuite de temps et tout cela se passe dans un lieu clos : le fort, dans une stricte réglementation militaire : c'est un climat favorable à un existentialisme réclamé par Sartre, Kafka, Camus et Buzzati.

Il faut en effet souligner que Buzzati a été soumis à un examen critique que l'on pourrait sereinement qualifier de *partisan*, c'est-à-dire lié à des schémas préétablis, correspondant aux situations politiques qui se sont peu à peu instaurées en Italie entre 1920 et 1950.

Ces situations ont non seulement conditionné la vie sociale, mais aussi les voies empruntées par la culture, au point que celle-ci ne reconnaissait pas la validité d'une quelconque alternative à cette seule et unique façon d'envisager les problèmes.

Lorsque l'on utilise l'expression « examen critique partisan » on n'entend nullement porter un jugement négatif sur l'attitude de la critique italienne entre les années 20 et 1945, mais on entend mettre en évidence, en revanche, d'une part ce qui fut une juste accusation portée contre la personnalité de Buzzati, si ouvertement égoïste au point d'interdire toute position différente de la part de n'importe quel observateur, et d'autre part tous les aspects positifs de la thématique buzzatienne, négligés par la critique elle-même en raison de cette opposition.

Le premier moment buzzatien, en effet, vient s'insérer dans un contexte littéraire conditionné par le poids du fascisme, idéologie dominante. Ce dernier, préoccupé de transformer toute expression culturelle en instrument au service de sa propre politique, encourageait d'une part la représentation d'une Italie rurale, autarcique et paysanne, et d'autre part l'exaltation d'une latinité mythique et impériale qui, en ne permettant pas de faire abstraction de la valeur des caractères romains antiques, imposait un retour à des traditions et à des idéaux historiques, autant que possible adaptés aux exigences et aux mentalités de l'époque.

Ce type de culture politisée coexistera avec de multiples formes littéraires qui s'opposent à elle, ou du moins l'ignorent.

Pour sa première affectation, le jeune lieutenant Drogo va rejoindre le fort Bastiani. Drogo qui vient de quitter l'académie militaire, se souvient de l'angoisse qui l'avait accompagné pendant des années de caserne. Il est au début d'une nouvelle vie, mais les regrets l'assaillent déjà : il a la sensation d'aller au-devant d'évènements irrévocables.

A l'aube, son ami Francesco Vescovi l'accompagne jusqu'aux portes de la ville. Drogo poursuit seul, à cheval, son chemin. Finalement le fort apparaît dans le lointain, entouré de montagnes. La nuit tombe. Après avoir passé la nuit à la belle étoile, Drogo reprend son chemin. Il rencontre le capitaine Ortiz qui est au fort depuis dix-huit ans. Les deux hommes échangent quelques propos. Le fort apparaît enfin, noyé dans la lumière de midi.

Au-delà de la bâtisse, s'étend l'immense plaine du désert des Tartares, bordé de cimes rocheuses. Drogo veut quitter le fort et être affecté ailleurs. Le commandant Matti le convainc de ne partir qu'après quatre mois. La première nuit au fort lui donne une affreuse impression de solitude. Rien ne s'oppose à son retour, et pourtant l'idée surgit qu'il pourrait rester au fort Bastiani pendant toute sa vie. Quatre mois se sont écoulés :

Dorgo se trouve chez le médecin du fort, Rovina, qui va lui délivrer un certificat de complaisance, pour qu'il puisse retourner en ville.

Au fond, tout le monde est venu au fort par erreur. Ferdinand Rovina, lui y est depuis vingt cinq ans .Giovanni regarde à travers la fenêtre : le fort baigne dans la lumière du crépuscule : des montagnes, enveloppées de silence, se dégage un charme étrange, proche de l'envoûtement. Drogo reste .Enlisé dans la monotonie et la torpeur des journées .Drogo perd la notion du temps qui s'enfuit irréparablement.

Rester au fort c'est attendre la gloire : il a encore beaucoup de temps devant lui. Vingt deux mois sont déjà écoulés depuis l'arrivée de Drogo au fort. Les journées finissent par se ressembler toutes et masquent le passage du temps. Drogo fait un rêve inquiétant. Tout enfant il voit en songe un riche palais, qu'entourent des esprits qui semblent être des fées. Une fenêtre s'ouvre et le lieutenant Angustina apparaît. Les fantômes, de plus en plus nombreux, l'appellent. Silencieusement, le cortège s'ébranle et Angustina s'en va, avec le détachement et l'élégance qui lui sont propres, vers la mort.

Le lendemain Drogo est de garde pendant vingt-quatre heures à la nouvelle redoute, placée en dehors de l'enceinte du fort. De la plaine désolée et caillouteuse, monte une sourde inquiétude. Une tâche sombre apparaît dans la lumière incertaine du couchant. Le signe avant-coureur de celle qui sera peut être la gloire, n'apporte pas l'exaltation de l'héroïsme, mais un frisson de peur. Au petit matin, on découvre que c'est un cheval, qui emplît de son illogique présence le désert.

Quand le détachement rentre au fort, le soldat Lazzari, qui croit reconnaître son cheval, s'en va le capturer. Mais lorsqu'il se présente seul devant le fort, il est tué par une sentinelle sous les yeux du sergent-major Tronk, car il ne connaît pas le mot de passe. L'insolite coup de fusil éveille l'âme guerrière du fort. Le cadavre Lazzari est enlevé.

Le commandant Matti, qui dirige l'école de tir, se félicite de la qualité de ses tireurs : la balle a atteint Lazzari entre les yeux. Une petite bande noire avance à l'horizon. A l'aube, de la nouvelle redoute on distingue clairement des hommes. Certains pensent que le rêve va enfin se réaliser, car ils vont enfin être face aux Tartares dans une guerre sans merci mais un messenger arrive de la ville : le détachement du pays voisin vient établir des bornes à la frontière. Le fort tombe de nouveau dans la torpeur.

Quarante hommes encadrés par le capitaine Monti, le lieutenant Angustina et un sergent-major partent vers la montagne pour surveiller le travail de l'autre détachement, et de ne pas perdre des positions favorables. Angustina est malade, et mal équipé pour cette dure marche vers la montagne dont le sommet ennemi est voilé de brumes. Le ciel s'assombrit, il commence à neiger. Bien qu'il soit très épuisé, Angustina commence à jouer avec acharnement aux cartes avec Monti. Mais transi de froid, il meurt. Drogo reste toujours soutenu par l'espoir d'une glorieuse revanche, à la longue échéance. Mais sa destinée n'était que médiocre. Le fort Bastiani a perdu une grande partie de son charme, mais il continue de renfermer un certain secret. Le colonel Filimore va partir, de même que beaucoup d'autres officiers, dont Morel, seul Ortiz n'a pas demandé à quitter le fort, puisqu'il a appris en dernier la nouvelle de la réduction des effectifs. Mais Drogo espère : il est encore jeune, dans un an ou deux il pourra être muté. La vie reprend son cours normal.

On procède à une nouvelle distribution des effectifs ; certains locaux sont fermés. Le lieutenant Simeoni, qui est au fort depuis trois ans, confie à Drogo qu'il croit déceler à l'horizon, à l'aide d'une puissante lunette, une tache sombre. Une obscure angoisse grandit en Drogo, et là, une communication de Nicolosi, le nouveau commandant du fort, vient du reste couper court aux rêves et aux espoirs de Simeoni et de Drogo. Il est dangereux de propager de faux bruits : les instruments d'optiques non réglementaires sont désormais interdits. Le temps s'enfuit, à un rythme lent mais continu. L'espoir secret de Drogo semble être dénué de fondement : la route ne progresse pas. Mais le sept juillet, une lumière tremblotante dans la nuit indique que les travaux, longtemps cachés par un pli de terrain, ont beaucoup avancé. La route arrive maintenant jusqu'à un kilomètre du fort. Mais quinze années se sont écoulées. Ortiz est le nouveau commandant du fort. Par une belle matinée de septembre, Drogo monte à cheval : il a un mois de permission qu'il pense passer en ville. Mais au bout de vingt jours il sera déjà de retour : sa mère est morte, ses frères sont absents. Tous les liens avec le monde extérieur sont coupés.

A quarante ans, Drogo est seul dans le monde. Sur le chemin qui mène au fort. Moro lui adresse la parole, comme autre fois Drogo lui-même à Ortiz. La route est terminée mais l'ennemi ne s'en sert pas. Les années passent...Drogo attend encore. Il a

cinquante-quatre ans, il est le commandant en second. L'attente du grand événement est doublée d'une autre attente : celle de la guérison, car il souffre de troubles hépatiques. Simeoni est devenu le nouveau commandant du fort : il incarne le règlement dans tout son formalisme.

Le printemps amène le soleil et la grande nouvelle que Prosdocimo communique à Drogo : l'ennemi arrive mais Drogo ne peut fournir aucun effort et Simeoni veut le renvoyer en ville pour le faire soigner et pour avoir davantage de place pour les renforts. Comme Drogo s'y oppose, il lui ordonne de partir, Drogo quitte en larmes le fort Bastiani, accompagné de son ordonnance. Il a attendu trente-quatre ans pour rien. Assis dans le fauteuil d'une chambre de l'auberge, Drogo n'a plus de raison d'espérer, l'idée de la mort se fait jour en lui. La fuite du temps est arrêtée. Une ombre avance dans la pièce. Drogo sait qu'il va livrer la bataille définitive, capable d'effacer la grisaille de la vie. Il ne mourra pas sur un champ de bataille, il ne mourra pas jeune, comme Angustina, mais dans ce merveilleux crépuscule auquel succède une semée d'étoiles, il mourra avec dignité et grandeur. Drogo sourit à la mort qui est entrée dans sa chambre.

Dans la perspective de cette débauche d'appellations citée au début de notre introduction, les questions suivantes se posent à nous

- Quelle place l'attente occupe-t-elle dans *Le Désert des Tartares* ?
- En quoi l'écriture buzzatienne est-elle fantastique ?
- Comment se fait le passage de la littérature fantastique classique à la littérature fantastique moderne ?
- La technique romanesque sert-elle d'outil au service de l'absurde ?
- A quel moment précis quitte-t-on le réel pour entrer dans le fantastique et à quel moment le fantastique rejoint-il le niveau palpitant du mythe ?

Notre travail répond à ces questions et offre une lecture du roman *Le Désert des Tartares* de l'écrivain italien Dino Buzzati.

CHAPITRE I : ETUDE SPATIO-TEMPORELLE

I-1 / Représentation spatio-temporelle dans Le Désert des Tartares

I-1-1 / Les micro-espaces Du Désert des Tartares

I-1-2 / Phénoménologie spatiale de l'écoulement du temps

I-1-2-1 / Le déplacement des sentinelles

I-1-2-2 / Le déplacement des astres dans le ciel

I-1-2-3 / Les montagnes

I-1-2-4 / La route

I-1-3 / Les témoins spatiaux du temps écoulé

I-2 / Sémantisation des catégories spatiales

I-2-1 / Le binôme antonyme verticalité / horizontalité

I-2-2 / Le binôme antonyme est/ouest et nord/sud

I-2-3 / Les figures spatiales récurrentes

I-3 / Le désert : Entre mythe et réalité

I-3-1 / Le mythe et le Désert

I-3-2 / Le Désert des Tartares : Espace et temps de crise

I-3-3 / La solitude de l'Homme dans Le Désert des Tartares

Le livre se présente comme une gigantesque allégorie de l'existence humaine. Aussi bien le fort symbolise-t-il en quelque façon le monde. Faut-il rappeler que les lieux fermés représentent mieux les situations essentielles qui frappent l'humanité. Nous citons, à titre d'exemple, Jean-Paul Sartre dans ses nouvelles « Le mur » et « La chambre », Kafka dans « Le château », « Le procès » et « Métamorphose ».

Dans ce tableau de la condition humaine, Buzzati a pris le parti inverse de Malraux. Celui-ci ancre sa réflexion dans un cadre historique et géographique identifiable (les débuts de la révolution chinoise) d'où il extrait une signification universelle ; à l'opposé Buzzati part de la généralité c'est pourquoi, dans *Le Désert des Tartares*, la localisation temporelle et spatiale du récit est à la fois précise dans le détail et floue dans son ensemble ; si le regard observe méticuleusement les montagnes et la plaine, si l'oreille enregistre le tic-tac et les sonneries des horloges rien ne nous permet de savoir dans quel pays et à quel moment l'action se passe : C'est qu'elle se veut ni caractéristique, ni relative. Buzzati la veut symbolique.

Ce même symbolisme est remarqué dans la façon dont les personnages sont campés : certains gestes, certaines attitudes, parfois certaines pensées, sont décrits avec une minutie extrême, alors que par ailleurs tout au long du roman nous ne connaissons jamais intimement les personnages : ils ont pour Buzzati les valeurs de signes, plus qu'une véritable épaisseur psychologique, leur rôle n'est pas d'incarner les passions mais de signifier la condition humaine.

Les paradigmes des titres des romans publiés avant 1945 confirment la focalisation sur le paysage représenté essentiellement par la montagne (*Barnabo*, 1933), la forêt (*Le secret*, 1935) et le désert (*Le Désert des Tartares*, 1940).

Cela montre une nécessité profonde chez l'écrivain et en même temps une volonté de proposer déjà un premier message au niveau du titre. Il y a là une intention évidente. On sait, par exemple, que si le titre *Le Désert des Tartares* a été préféré à *La Forteresse* dont sans doute les résonances étaient jugées trop belliqueuses (on était en 1940), les deux titres étaient tout de même de Buzzati. Ces choix semblent judicieux car la forteresse et le désert sont bien les deux pôles magnétiques du roman.

L'analyse des paradigmes du titre du roman permet de dire que l'encodage des toponymes n'est pas gratuit. Il est hypersémantique.

Le Désert des Tartares, comportant un sème topographique et un sème onomastique, est un titre, certes, plus attractif et mystérieux que La Forteresse, mais qui ne rend pas compte de l'importance primordiale que celle-ci revêt dans le roman. Le nombre élevé des occurrences montre qu'elle est, en réalité, le premier personnage du texte. Si l'existence de Giovanni Drogo est elle aussi occultée par le titre, c'est parce que celui-ci est un « héros » défaillant, un « héros » raté. Il ne mérite pas que son nom soit évoqué.

On voit que la fonction du titre est d'anticiper le texte et de le résumer. Mais en tant que « noyau polysémique », il cristallise en lui un certain nombre de données surdéterminées de la diégèse.

L'article défini (Le Désert) permet à lui seul d'orienter la lecture du roman. Le lecteur doit immédiatement saisir que ce qu'on va lui donner à lire est exemplaire. L'histoire du Désert vise à l'universalité « Désert avec D majuscule » ; ce qui revient à dire que tous les déserts (quels qu'ils soient) sont contenus des Le Désert. En somme, si tout n'est pas programmé dans le titre, on peut tout de même dire que le titre à lui seul est déjà un « programme narratif ».

Tartare, dans la mythologie grecque, région la plus basse du monde souterrain. Selon Hésiode et Virgile, le Tartare est en dessous de l'Hadès, comme la terre est en dessous des cieux, et il est fermé par des portes de fer. Dans certains récits, Zeus, père des dieux, après avoir mené les dieux à la victoire contre les Titans, expédia son père Cronos et les autres Titans dans le Tartare. Le nom de Tartare fut parfois employé plus tard comme synonyme de l'Hadès ou monde souterrain en général, mais plus souvent comme l'endroit de la damnation où les méchants étaient punis après leur mort. Parmi les pécheurs légendaires condamnés à rester dans le Tartare, on trouve Ixion, roi des Lapithes, Sisyphe, roi de Corinthe, et Tantale, fils mortel de Zeus.

Tartares est un peuple nomade d'origine turque qui envahit une partie de l'Asie et de l'Europe au XIII^e siècle, venant de l'Asie centrale ou orientale et particulièrement de Mongolie. L'appellation correcte est « Tatar ».

I-1 / Les représentations spatio-temporelles dans Le désert des Tartares :

« Désert » et « temps » sont deux vocables cités à plusieurs reprises dans l'œuvre il s'agit bien sûr d'un espace / temps. Mais ce qui est nouveau chez Buzzati c'est qu'il procède à l'inverse des conquérants des lointains interplanétaires pour arriver au même résultat et là nous nous reprenons ce que Yves Panafieu, chargé de cours à l'université de Paris IX Sorbonne et vice président de l'association internationale des amis de Buzzati, a dit :

« Ceux-ci les (conquérants) utilisent le temps pour mieux vaincre l'espace, Buzzati, lui utilise l'espace, joue avec ses dimensions qu'il dilate volontiers, non pas pour vaincre le temps - comme pourrait le laisser penser l'apparente inversion des données – mais pour lire la victoire de ce dernier »⁽¹⁾.

L'espace, dans le désert des tartares, n'est-il pas en fin de compte un moyen de lecture des marques temporelles, une prise de conscience de l'effritement des durées existentielles. La vie, dans son mouvement vers la mort, est définie par les jalons de la spatio-temporalité et c'est justement pour cela qu'on utilise souvent les expressions telles que : en l'an J'étais à, hier, mon ami m'a téléphoné de Paris...

La démarche consiste d'abord à postuler l'apparente immobilité du temps pour ensuite, à l'aide de multiples détails narratifs, dont un bon nombre renvoient précisément à des notions d'espace, rendre perceptible, de façon obsessionnelle l'écoulement inéluctable de ce que Buzzati nomme au chapitre XXIV le fleuve temporel ; pour parfaire l'illustration –ainsi que la métaphore- observons que de multiples preuves des ravages du temps, ne sont en fait que de nouveaux jalons s'inscrivant ... dans la spatialité ... ce n'est pas un hasard. L'espace est ce qui très souvent nous fait prendre conscience du temps, la vie quotidienne le confirme sans cesse puisque c'est en termes de déplacement dans l'espace que les cadrans des montres et des horloges postulent la lecture du temps. Que les inventions de l'électronique contemporaine en aient fait des instruments presque désuets ne change rien à l'affaire : sans le cadran - autre parcelle d'espace – sur lequel viennent s'inscrire

⁽¹⁾ - Panafieu, Yves, Article « spatio-temporalité dans le DDT », paru dans analyses et réflexions sur ... le DDT, p.88, ed ellipses, 1981.

les chiffres luminescents des montres de quartz, nul ne serait en mesure de palper l'impalpable. Buzzati est donc très cohérent lorsqu'il convoque l'espace à la barre du procès qu'il fait au temps.

Voyons dans le détail comment se répartit cette spatio-temporalité et comment elle est mise au service de la thématique existentielle.

I-1-1 / Les micro-espaces du désert des Tartares :

Le lecteur du roman le désert des tartares est convaincu que le temps y est volontiers représenté comme figé, comme immobile. Ce temps-là, qui est celui de l'attente, pendant laquelle rien de notable ni de palpitant ne se produit, est bien entendu le temps de la monotonie, de l'ennui, où se développent et s'amplifient les illusions. Quatre lieux, principalement, servent de support à cette forme de perception temporelle, deux sont des lieux clos. *L'académie militaire* et le *fort Bastiani* ; deux sont au contraire des lieux ouverts : *la plaine* des tartares et *la route* qui, de la ville, conduit à la forteresse.

Ce temps immobile est souvent un temps répétitif, retranché de la vie, austère et sclérosant, celui-là même que Giovanni Drogo dit avoir connu à l'académie :

« Il se rappelle les tristes soirées d'études, où il entendait passer dans la rue les gens libres et que l'on pouvait croire heureux ; il se rappela (...) l'angoisse qui le prenait à l'idée de ne jamais voir finir ces jours dont il faisait quotidiennement le compte »⁽¹⁾

C'est le temps où s'est à jamais inscrite l'existence de Tronk, dont le narrateur dit au chapitre V qu'il vit à la forteresse depuis vingt deux ans et ne s'en est jamais éloigné, même pas pendant ses périodes de congés.

L'allusion la plus caractéristique à cette installation de la répétitive dans les rythmes de la vie quotidienne à la forteresse se situe cependant au chapitre X, avec sept récurrences du terme *habitude*, véritable leitmotiv repris au début de chaque paragraphe au cours des trois premières pages, un passage, emprunté au chapitre XXVI, montre à quel point les lieux sont parfois indissociables dans leurs valeurs

¹ -Cf. chapitre I, p.5.

métaphoriques : à l'instar de la forteresse, la plaine du nord est citée comme lieu où le temps s'est figé : « ... la plaine demeura immobile, et immobiles les brunes septentrionales, immobile la vie réglementaire au fort Bastiani ; les sentinelles répétaient toujours le même parcours, de ce point-ci à celui-là du chemin de ronde ; identique était le rata de la troupe ; une journée était semblable à autre, se répétant à l'infini, comme des soldats qui marquent le pas » ⁽¹⁾.

C'est toute fois la route conduisant au fort Bastiani qui, des espaces ouverts impliqués dans la fixité du temps, est le lieu le plus significatif. Il l'est même tellement qu'on ne doit plus parler seulement de staticité mais de dilatation, et donc, de relative régression.

Le temps contracté est en effet un temps d'accélération ; le temps dilaté dont la route sert de prétexte aux chapitres I et II est en revanche un temps de ralentissement qui va jusqu'à donner l'illusion que Drogo accomplit deux pas en arrière chaque fois qu'il en fait un vers l'avant. Il y'a là, dans l'utilisation des points de repères spatiaux par rapport auxquels est évoquée la progression de Giovanni vers le fort Bastiani une volonté de rupture des catégories logiques, reflet du psychisme de Drogo à ce moment là, certes, mais plus encore, recherche efficace de surcharge sémantique : Le recul progressif des jalons spatiaux destinés à marquer le terme du voyage équivaut à rendre celui-ci improbable, et à rendre improbable avec lui l'approche de la grande occasion par laquelle la vie de Giovanni pourra être justifiée. La dilatation du temps est, dans ce passage ⁽²⁾, principalement obtenue par l'accumulation d'obstacles, représentés par des configurations spatiales intermédiaires.

I-1-2 / Une phénoménologie spatiale de l'écoulement du temps :

Après la sélection des lieux appropriés au temps immobile, la deuxième originalité du livre se situe dans la possibilité de relever les éléments d'une phénoménologie spatiale de l'écoulement du temps.

1 - Cf. chapitre XXVI p210. Remarquons dans ce court passage l'abondance des références spatiales.

2 - Remarquons que le voyage qui dure presque deux jours se consacre les deux premiers chapitres.

I-1-2-1 / Le déplacement des sentinelles :

Le déplacement des sentinelles ainsi que leurs appels jouent un rôle considérable dans la session du temps au fort Bastaini : « Tout au long du chemin de ronde du bâtiment central, à la Crête des murs et des redoutes, on aperçoit des dizaines de factionnaires, le fusil sur l'épaule, qui marchaient méthodiquement de long en large, chacun ne parcourant que quelques pas. Tel le mouvement d'un pendule ; ils scandaient le cours du temps »⁽¹⁾

I-1-2-2 / Le déplacement des astres dans le ciel :

C'est le deuxième principe actif de cette phénoménologie spatiale de l'écoulement du temps. Il est l'occasion, parfois d'allusions très fugitives, comme au chapitre I, ou au chapitre XIV où est évoquée à plusieurs reprises, la course du soleil, mais il arrive que le narrateur insiste d'avantage. Il n'y a sans doute aucune originalité à faire des astres un symbole temporel, mais il faut mentionner ce fait puisqu'il contribue à l'exploitation de l'espace en vue d'une illustration chronologique : au chapitre XII le soleil est associé à la déambulation des sentinelles : « pendant ce temps, les heures s'écoulaient, le soleil continuait son voyage vers l'occident, la relève des sentinelles s'effectuait au moment voulu »⁽²⁾, au chapitre XVII, c'est par référence à la saison de la fonte des neiges qu'est mentionnée sa rotation ; enfin, au chapitre XIX, il fait l'objet d'une attention où perce le goût de Buzzati pour une forme de visualisation quasi-cinématographique : « le rais de soleil, après avoir **parcouru** tout le tapis, **montait** maintenant progressivement le long des marqueterie d'un secrétaire »⁽³⁾.

Dans ces lieux où les hommes sont frappés volontiers d'atonie, ce sont finalement les éléments constitutifs de l'univers qui recèlent le plus d'énergie : la lune vient se joindre au soleil : « la lune avance, avance, lentement mais sans perdre un seul instant, impatiente d'atteindre l'aube »⁽⁴⁾, de même que les étoiles : « tandis que les étoiles disparaissaient, Drogo resta au milieu des noires ombres végétales, à regarder poindre le jours »⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ - Cf. chapitre II, p22.

⁽²⁾ - Cf. chapitre XII, p.98

⁽³⁾ - Cf. chapitre XIX, p.164.

⁽⁴⁾ - Cf. chapitre X, p. 89.

⁽⁵⁾ - Cf. chapitre XVIII, p.174.

I-1-2-3 / Les montagnes :

Les montagnes ont aussi leur part dans cette phénoménologie spatiale de l'écoulement du temps. Au chapitre XXVII la sortie de l'hiver est inscrite dans la glaise tourmentée de ces monstres inquiétants qu'elles sont parfois :

«ceci se passait par un mois de mars froid et pluvieux, accompagné d'énormes avalanches dans les montagnes ; des aiguilles entières s'écroulaient brusquement, pour des raisons inconnues, allant se fracasser dans les abîmes, et des bruits lugubres retentissaient dans la nuit, pendant des heures et des heures»⁽¹⁾.

I-1-2-4 / La route :

Les plus fortes récurrences, dans cette phénoménologie spatiale de l'écoulement du temps, sont à mettre au compte de la route que les tartares construisent dans la plaine du nord. Au nombre d'une douzaine, elles rythment de leurs allusions menaçantes le vieillissement des hommes et des lieux ; petits points noirs perdus aux extrêmes confins de l'horizon, lumières mystérieuses à peine entrevues, profil douteux d'une route dont on ne discerne pas le tracé, repères incertains semblant montrer la progression effective des étrangers, taches mobiles difficiles à définir, soudaines disparitions du chantier (longtemps présumé et nullement évident) sous un manteau de brumes, sont autant de jalons temporels par lesquels les habitants du fort tentent d'évaluer la vitesse de progression de leurs adversaires supposés, et du même coup, la durée de leur attente, le rapprochement inexorable de la grande échéance.

I-1-3 / Les témoins spatiaux du temps écoulé :

Tous ces phénomènes spatiaux, par lesquels s'exprime l'écoulement du temps, ont un aspect dynamique : le déplacement et les appels des sentinelles, la rotation des astres, les avalanches et éboulement en montagnes, la croissance des plantes au printemps, l'agitation autour de la route dans la plaine du nord, sont autant de manifestations vitales, dont la signification reste ambiguë : symboles de la fuite des ans, elles sont aussi concrétisation d'un potentiel d'énergie. Pour que l'illustration recherchée par l'auteur fût plus conforme à sa destination, à savoir l'expression d'un

⁽¹⁾ - Cf. chapitre XXVII, p.241.

pessimisme existentiel désarmé devant le temps et son échéance finale, la mort, il fallait que cette phénoménologie fût complétée par un autre type de spatialité : celle correspond au stade ultime du constat, amer et désenchanté, des ravages du temps. Buzzati a fait bien compris cette nécessité logique. Il l'illustre dès les premières pages du désert des tartares, lorsqu'il prête à la chambre de Drogo, rangée par les servantes après son départ, les attributs symboliques d'un passé révolu : « l'ordre figé par une illusoire quête du souvenir, un lit dépouillé de ses draps, des persiennes fermées, l'inévitable poussière, l'obscurité »⁽¹⁾. Au chapitre XVIII on retrouve, appliquée à toute la maison de Giovanni venu saluer sa mère, cette notion d'absence qui, sur les remparts du fort Bastiani déserté par les sentinelles, est le symbole d'une dégradation, d'une perte : les frères de Giovanni sont partis, sa mère doit bientôt le quitter pour se rendre à l'église.

Au chapitre XXV on apprend même sa disparition. « Dans les pièces (...) les voix résonnent exagérément »⁽²⁾ : la vacuité des lieux clos est en général ressentie par Buzzati comme le premier critère de la défaite humaine qu'on retrouve lors de l'évocation prémonitoire de la mort d'Angustina : « les salons du palais attendraient en vain leur petit maître, deux mains de femmes refermeraient avec précaution la fenêtre laissée ouverte par le fugitif et toutes les autres fenêtres aussi seraient closes pour abriter dans l'ombre les pleurs et la désolation »⁽³⁾. Ainsi qu'au chapitre XXII, lorsque, l'activité et l'importance de la forteresse ayant diminué, le narrateur éprouve le besoin d'évoquer certains locaux, fermés et verrouillés, les chambrées et les bureaux sont en effet complètement vides :

«...sur les murs sont visibles les taches blanches des meubles et des tableaux qu'on avait emportés »⁽⁴⁾.

A la forteresse, aussi, par-delà la vacuité des espaces abandonnés, le temps accompli équivaut à une destruction :

(1) - Cf. chapitre I. p.8

(2) - Cf. chapitre XXV p.206

(3) - Cf. chapitre XI p.93.

(4) - Cf. chapitre XXII, p. 185

« les jalons en sont les murs décrépits au bas desquels s'accumulent des fragments des pierres, de la poussière, mais aussi les escaliers érodés par l'usure, et les chaînes rongées par la rouille »⁽¹⁾.

Si nous passons au domaine psychologique, nous nous rendons compte que la spatialité continue de jouer son rôle. Ainsi, la ville n'en représente pas moins un espace témoin du vieillissement : elle, aussi, est le lieu de l'absence, du fait de l'effritement des amitiés et des relations. La destruction s'y solde par le sentiment d'exil, et c'est le pavé des rues qui y devient le symbole de la défaite : « il finissait par se retrouver seul sur un trottoir, avec, devant lui, de longues heures vides avant de voir arriver le soir »⁽²⁾.

La perception psycho-physiologique du vieillissement passe aussi par la relation que l'individu a avec certaines configurations spatiales ; un excellent exemple en est donné au chapitre XXV, lorsque le narrateur évoque le nouveau rapport qui s'est instauré entre Drogo et les escaliers du fort Bastiani :

« non, physiquement, Drogo n'est pas diminué, s'il voulait recommencer (...) à grimper à toute vitesse les escaliers, il en serait parfaitement capable, mais ce n'est pas qui importe. Ce qui est grave, c'est qu'il n'en éprouve plus l'envie, c'est qu'après le déjeuner il préfère une petite sieste au soleil (...). C'est cela qui compte, cela seul marque le passage des années »⁽³⁾

I-2 / Sémantisation des catégories spatiales :

Toutes les catégories spatiales sont très riches en investissements sémantiques, car elles sont en relation avec des catégories sémantiques comme euphorie vs dysphorie.

I-2-1/ Le binôme antonyme *verticalité* vs *horizontalité* (montagne vs plaine) est surexploité dans *Le Désert des Tartares*. La platitude dysphorique, l'horizontalité privée de sens apparaissent tout aussi nettement dans *Le Désert des Tartares* lorsqu'elles sont observées par d'autres regards que celui de Drogo. Car là se situe l'ambivalence du désert plat des Tartares. Il subit un investissement sémantique

⁽¹⁾ - Cf. chapitre XI.

⁽²⁾ - Cf. chapitre XVIII p. 173.

⁽³⁾ - Cf. chapitre XXV, p.229.

différent et opposé selon le point de vue adopté dans l'énoncé descriptif. Car si pour les uns (Matti en particulier) il n'est qu'étendue « monotone », « désolée », un mélange de pierres et de terre, pour d'autres (Drogo, par exemple) il est le mystère fascinant.

Comment Matti ressent-il et décrit-il le désert ? Comme un « paysage sans aucun intérêt » (formule répétée deux fois) « paysage on ne peut plus bête » p.46-47. Le narrateur participe d'une certaine manière de cette vision déqualifiante en employant les adjectifs comme vide, désolé, maudit : attributs de la plaine des Tartares. Car une autre plaine est négativisée dans le roman, celle qui n'apparaît qu'à la fin, quand Drogo, très malade, consent à se laisser soigner en ville :

« Tandis qu'ils allaient à la bataille, lui redescendait vers la plaine sans gloire »⁽¹⁾.

Le mouvement contraire effectué par Drogo (il *descend* alors que la bataillon de chasseurs *monte* vers la Forteresse) montre bien qu'un immense espoir- l'espoir de toute une vie – vient d'être déçu.

Du coup le désert apparaît comme le lieu de la réalisation toujours différée pour Drogo. Les Tartares n'arrivent jamais pour lui et quand ils arrivent, Drogo n'est plus là pour les combattre. Le lecteur ne les voit d'ailleurs pas directement (sinon à travers ce qu'en dit Prosdocimo) et l'affrontement final est occulté, effacé du texte comme si cette arrivée ne devait par être interprétée comme une épiphanie mais seulement comme un épiphénomène prouvant que l'autre bataille, la vraie, se situe ailleurs (bataille de Drogo contre la mort).

C'est peut-être aussi pour cela que les références au vide, à la désolation, à la tristesse qui émanent de cette platitude sont multipliées tout au long du récit.

Elles contredisent cependant constamment la propre vision de Drogo pour qui le désert constitue un fort pôle d'attraction, une sorte d'aimant.

Jamais, au cours des 34 années qu'il passe au fort, il ne ressent réellement la vacuité, la nullité du désert. Bien au contraire. De sorte que l'on peut dire que l'espace vide et vidé de son contenu (stupidité du contenant) est compensé par la forte resémantisation opérée par Drogo et Ortiz.

⁽¹⁾ Cf. chap.XXIX, p. 249

Cette resémantisation est rendue possible par la présence d'éléments très symboliques. Le désert, bien que vide apparemment, est peuplé de présences, de signes (le pieu, le cheval, les Tartares) qui font du Rien un Tout, même si ce Tout est mystérieux et marqué du sceau du secret (personne ne l'a jamais exploré).

C'est dans cette ambiguïté que se situe l'« ipséité » du désert. Il se veut espace ouvert mais aussi marqué, sacralisé et interdit. Le pieu fiché en terre délimite bien un espace et fait figure de pierre dressée, de hiérophanie puisqu'il signifie bien autre chose que lui-même. Il est la manifestation matérielle, visible d'un monde autre, inclus dans un macrocosme profane.

Le désert est donc à la fois espace d'ouverture, lieu de révélation et d'accomplissement (l'excès de sens) mais aussi platitude matérielle (le non-sens). Il est appel et rejet. En lui se résument l'étrangeté et l'absurdité de la condition humaine telle que la ressent Buzzati à travers son héros Drogo. Ce n'est qu'à l'ultime moment que lui est donné – instant de grâce unique – la révélation du temps et de la mort.

Mais cette possibilité de découvrir la vérité de la vie ne provient pas seulement de la confrontation entre éléments attractifs et répulsifs.

La verticalité, très saturée dans notre corpus, grâce à la mise en place d'éléments tout aussi marqués (positifs et négatifs), offre les mêmes ambiguïtés que le couple *plaine/désert*.

D'une part, comme espace plein – qui a des formes spécifiques – opposé au vide du désert, la montagne subit une surcharge sémantique qui fait d'elle la scène idéale de l'accomplissement personnel. C'est au sommet de la montagne qu'Angustina obtient une mort glorieuse enviée de tous.

L'inventaire lexématique permet de mettre en évidence la relation étroite qui existe entre verticalité effrayante, profondeur et étroitesse angoissantes. L'homme a horreur du vide particulièrement quand celui-ci est inscrit dans des à-pics vertigineux, des profondeurs insondables ou des défilés sans fin. Il en émane une sauvagerie d'ensemble qui caractérise bien les montagnes que Drogo aperçoit pour la première fois.

Contrairement au désert qui est un espace mort, immobile, la montagne est un espace vivant, en mouvement. D'où l'importance qui est accordée à un élément fondamental : l'éboulement.

« Il s'interrompit, car, venu du faîte d'une haute muraille grise qui les surplombait, un bruit d'éboulement frappait leurs oreilles. On entendait le sourd grondement des pierres qui se brisaient contre les roches et qui, se précipitant dans l'abîme avec une sauvage impétuosité, rebondissaient au milieu des nuages de poussière. C'était comme un roulement de tonnerre, qui se répercutait de paroi en paroi. Au cœur des précipices, le mystérieux éboulement continua pendant quelques minutes encore ... Tout le monde s'était tu : dans ce fracas d'éboulement, on avait senti une présence ennemie. Monti regarda Angustina avec un vague air de défi. Il espérait que le lieutenant aurait peur. »⁽¹⁾.

L'univers romanesque buzzatien est constamment traversé d'éboulements, de plus ou moins grande importance. L'angoisse suscitée est proportionnellement liée à leur fréquence et à leur ampleur.

Ce motif est en corrélation étroite avec d'autres paramètres : la terre, les rochers, les éboulis.

La description de la montagne privilégie essentiellement deux sens : la vue et l'ouïe.

Le narrateur buzzatien décrit/peint ses paysages mais en même temps il les anime par le mouvement et par le bruit. L'éboulement – qui concilie les deux effets – est de ce fait porteur de multiples significations au point de dire que l'éboulement annonce une présence ennemie et au point d'entendre le sourd grondement !!!

Quand il est de dimension réduite, il indique l'écoulement insidieux mais incessant du temps. Lorsque l'éboulement est important- la notion de fracas intervient alors-, il provoque la peur. Le Désert des Tartares illustre particulièrement cette manière cinétique et acoustique d'appréhender la réalité de la montagne.

Le Désert est très explicite de ce point de vue. Tout le début du chapitre XV joue sur la violence des éboulements soudains et mystérieux qui se produisent alors que

(1) –Cf. chapitre XV, p.127

l'expédition gravit la montagne et sur la notion de peur éprouvée par les soldats et les officiers. Trois phrases sont essentielles dans ce passage :

- Un bruit d'éboulement frappait leurs oreilles.
- C'était comme un roulement de tonnerre.
- Tout le monde s'était tu : dans ce fracas d'éboulement, on avait senti une présence ennemie.

L'éboulement est donc le signe visible d'une « présence ennemie », qui, dans Le Désert des Tartares, renvoie aux Tartares tant attendus. On peut ainsi dire que l'éboulement n'est jamais gratuit ou insignifiant dans l'univers romanesque buzzatien. Il montre l'hostilité de la montagne envers l'homme qui viole son mystère, la sauvagerie et la force de la nature. Au travers de l'éboulement, la nature parle à l'homme qui ne comprend pas ce message puisque l'éboulement a déjà signifié une présence ennemie mais le message n'a pas été pris comme tel avec ce qui peut y avoir d'insidieux et d'inexorable dans cet éboulement.

D'autres bruits animent cet univers romanesque et notamment celui que fait l'eau. On pense à la fameuse goutte qui scande l'écoulement du temps dans Le Désert des Tartares mais également à la cascade réifiée qui parle à Drogo un langage que celui-ci ne comprend pas : « une lointaine cascade ruisselait sur le faite des rochers environnants. Le vent qui faisait osciller le long jet d'eau, le jeu mystérieux des échos, les diverses sonorités des pierres frappées par l'eau, formaient une voix humaine, qui parlait...qui disait les paroles de notre vie, des paroles qu'on était toujours sur le point de comprendre et qu'on ne saisissait jamais »⁽¹⁾.

Comme l'éboulement, le bruit de la cascade a comme justification d'annoncer en vain une parole inutile parce que non comprise. Drogo ne sait pas que le temps ne passe pas seulement pour les autres mais également pour lui-même. Car il y a un hiatus, un vide, une rupture dans la communication entre le destinataire et le destinataire par non compréhension du code utilisé.

⁽¹⁾ Cf. chapitre X, p.80.

I-2-2/ Le binôme antonyme d'orientation est/ouest et nord/sud :

Dans *Le Désert des Tartares*, le voyage du soleil d'est en ouest sert de métaphore à l'écoulement du temps, de l'existence humaine. La lumière du couchant permet aussi de noyer le paysage dans une aura mystérieuse. Drogo observe les murs jaunâtres du Fort et, par la magie du couchant, superpose au paysage réel un paysage intérieur de type fantastique. L'ouest est cité une seule fois dans *Le Désert des Tartares* en terme « Occident »

« Et alors, il lui parut voir les murs jaunâtres de la cour se dresser très haut vers le ciel de cristal, et au-dessus d'eux, au-delà d'eux plus haut encore, des tours solitaires, des murailles obliques couronnées de neige, des glacis et des fortins aériens, qu'il n'avait jamais remarqués auparavant. Une lueur claire venue de l'Occident les éclairait encore et, de la sorte, ils resplendissent mystérieusement d'une vie impénétrable »⁽¹⁾.

Par contre, l'est (orient, levant) apparaît deux fois dans des descriptions de nature différente :

Parlant des étoiles :

« A l'orient, pourtant, elles étaient plus rares, car la lune était sur le point de se lever, précédée par une vague clarté »⁽²⁾.

« Des pensées d'un monde désirable et lointain s'emparèrent alors brusquement de l'esprit de Drogo, l'image par exemple d'un palais au bord de la mer, par une douce nuit d'été, celle de gracieuses créatures ; assises près de lui, il entendit des musiques, des images de bonheur se présentèrent auxquelles la jeunesse permettait de s'abandonner impunément, et pendant ce temps, l'horizon marin, au levant, devenait net et précis, l'aube qui allait poindre commençait de faire pâlir le ciel »⁽³⁾.

Le vent du sud annonce d'habitude le mauvais temps, la tempête. Dans *Le Désert des Tartares*, l'investissement sémantique est beaucoup plus riche et efficace au niveau du récit (à cause de l'opposition toujours implicite nord/sud). Le regard de Drogo se focalise souvent sur le sud, car c'est là que se situent la vallée et les montagnes qu'il a

⁽¹⁾ - Cf. chapitre IX, p.70.

⁽²⁾ - Cf. chapitre XXII, p.187.

⁽³⁾ - Cf. chapitre XXII, p. 187.

traversées pour arriver au fort et qui l'ont particulièrement impressionné (4 occurrences)

« La fenêtre donnait sur la cour et l'on ne voyait rien d'autre que celle-ci. Cette fenêtre donnant au sud, Giovanni tenta en vain de distinguer, dans la nuit, les montagnes qu'il avait traversées pour arriver au fort ; cachées par le rempart, elles paraissent moins hautes que celui-ci »⁽¹⁾.

« Les terrasses du fort étaient blanches, de même que la vallée du Sud et le désert du Nord »⁽²⁾.

« Les deux hommes se mirent à marcher côte à côte, passant devant les petites fenêtres oblongues fermées par des barreaux : de là, on apercevait l'esplanade dénudée, derrière le fort, les montagnes du Sud, les lourdes vapeurs de la vallée »⁽³⁾.

« En fait, le vieux fort, entouré de territoires vides, était comme une île perdue : à droite et à gauche, les montagnes, au sud, la longue vallée inhabitée et, de l'autre côté, la plaine des Tartares. »⁽⁴⁾.

Mais c'est sans aucun doute le **nord** (nord/septentrion : 96 occurrences) qui témoigne le plus de l'ambiguïté descriptive et narrative dans *Le Désert des Tartares*, car il est à la fois (comme la plaine des Tartares) appel et rejet, mystère décevant, promesse de l'accomplissement d'un destin glorieux mais illusoire et menace, du fait de la présence des ennemis : les Tartares. Menace tout entière contenue dans l'image du *fourmillement* des envahisseurs à la fin du roman. Nous remarquons, par ailleurs, que le Nord est même quelques fois employé avec une majuscule) :

« Et derrière, qu'y avait-il ? Par-delà cet édifice inhospitalier, par-delà ces merlons, ces casemates, ces poudrières, qui obstruaient la vue, quel monde s'ouvrait ? A quoi ressemblait ce Royaume du **Nord**, ce désert pierreux par où personne n'était jamais passé ? »⁽⁵⁾

« Au lieu de ça, M. le colonel Filimore était dans son bureau, et, par la fenêtre, il regardait, vers le **Nord**, le petit triangle de plaine déserte que les rochers ne masquaient pas, et il voyait une ligne de petits points noirs qui bougeaient comme des fourmis,

(1) - Cf. chapitre IV, p.36.

(2) - Cf. chapitre IX, p. 68.

(3) - Cf. chapitre XXI, p.179.

(4) - Cf. chapitre XXVI, p.211.

(5) - Cf. chapitre II, p.23.

exactement en direction de lui-même et du fort, et qui avaient vraiment l'air d'être des soldats. »⁽¹⁾

« On n'admettait pas l'éventualité d'une menace venue de la plaine du **Nord**, tout au plus une caravane de nomades pouvait-elle apparaître sur le col. Qu'allait être maintenant l'existence, là-haut ? »⁽²⁾.

« Simeoni secouait la tête. Le désert était trop pierreux pour qu'on pût le cultiver, répondit-il. Le Royaume du **Nord** avait du reste d'immenses prairies abandonnées qui servaient seulement de pâturages et dont le sol eût été beaucoup plus indiqué pour une entreprise de ce genre. »⁽³⁾.

« Depuis de nombreuses années, ce n'est un mystère pour personne, il y a, contre le Royaume du **Nord**, de profondes rancœurs, et, plus d'une fois, on a parlé de guerre »⁽⁴⁾

Le Nord est un territoire secret et interdit à plus d'un titre. D'une part, il est difficile d'accès (pour y pénétrer, il faut traverser une sorte de désert de la mort où rien ne pousse) ; d'autre part, on a peine à le découvrir dans sa totalité (...) tant il est protégé par les brumes stagnantes qui le recouvrent la plupart du temps.

⁽¹⁾ - Cf. chapitre XIV, p.115.

⁽²⁾ - Cf. chapitre XXI, p.174.

⁽³⁾ - Cf. chapitre XXII, p. 192

⁽⁴⁾ - Cf. chapitre XIV, p. 117.

I-2-3 / Les figures spatiales récurrentes :

Dans le désert, certaines formules descriptives sont réitérées (avec quelques variantes) notamment au chapitre XIV, surtout celle qui associe le triangle à la vision propre :

« Ce matin-là, il dirigea son regard vers le triangle de désert qui était visible et se crût mort. Il ne pense pas que ce pût être un rêve »⁽¹⁾ .

Et celle qui associe le triangle à un personnage (Drogo la plupart du temps mais aussi Prosdocimo, le tailleur, ou le colonel Filimore : c'est-à-dire les personnages qui croient réellement que le désert est bien autre chose qu'une simple étendue de pierres, qui en attendent l'accomplissement de leur destin). De sorte que l'on peut dire que le triangle est une figure privilégiée, car elle oppose deux personnages et deux regards. Un exemple précis le montre :

« Tronk, il est vrai, regardait vers le septentrion, mais point dans le même esprit que Drogo ; lui, il regardait fixement le sentier qui menait à la nouvelle redoute, le fossé et la contrescarpe, il explorait du regard les voies d'accès possible et non point les roches sauvages, ni ce triangle de plaine mystérieuse ni, encore moins, les blancs nuages qui naviguaient dans le ciel déjà presque nocturne »⁽²⁾ .

Pour voir le triangle du désert, il ne faut pas être dur et hermétique au mystère comme l'est Tronk. Mais au contraire, il faut y être, comme Drogo, Prosdocimo ou Filimore.

« Ils se turent. Où donc Drogo avait-il déjà vu ce monde ? Y avait-il vécu en songe ou l'avait-il construit en lisant quelque antique légende ? Il lui semblait le reconnaître ce chaos de roches basses, cette vallée tortueuse sans aucune végétation, ces précipices abrupts et enfin ce triangle désolé de plaine que les roches qui étaient devant ne parvenaient pas à masquer »⁽³⁾ .

(1) Cf. chapitre XIV, p.112.

(2) Cf. chapitre V, p.46.

(3) Cf. chapitre III, p.33.

« Ce matin-là, il (Prodocimo) dirigea son regard vers le triangle de désert qui était visible et se crût mort. Il ne pense pas que ce pût être un rêve »⁽¹⁾.

« Au lieu de ça, M. le colonel Filimore était dans son bureau, et, par la fenêtre, il regardait, vers le Nord, le petit triangle de plaine déserte que les rochers ne masquaient pas, et il voyait une ligne de petits points noirs qui bougeaient comme des fourmis, exactement en direction de lui-même et du fort, et qui avaient vraiment l'air d'être des soldats.»⁽²⁾.

Car le triangle de la plaine n'est pas simplement une forme particulière délimitée par les montagnes). C'est pour Drogo un espace mythique qu'il a rencontré, vu ailleurs, dans un autre monde et un autre temps, qui revit maintenant mais qui a perdu sa signification première. C'est un mythe dégradé, dégénéré qu'il ne peut plus interpréter.

Peut-être pouvons-nous donner une interprétation plus précise de la figure du triangle : étant un lieu de mystère et d'interdit, lieu du désir et de la peur, c'est bien une symbolique de la femme⁽³⁾ que Buzzati développe autour du désert. D'où l'importance donnée au triangle mais aussi à la tache noire ; compte tenu que l'horizontalité du désert peut-être considérée comme une représentation de la femme. Cette interprétation permet d'expliquer l'ambiguïté fondamentale qui définit le désert : à la fois attractif et répulsif, objet de désir et d'angoisse.

Une autre image hante Buzzati et son narrateur dans *Le Désert des Tartares* : celle de la route du temps et de sa linéarité, représentant la vie humaine qui doit forcément un jour arriver à un terme, quel qu'il soit.

Cette métaphore apparaît fréquemment dans *Le Désert des Tartares* et notamment au chapitre VI :

« Gare à lui s'il pouvait se voir lui-même, tel qu'il sera un jour, là où finit la route, arrêté sur la rive de la mer de plomb sous un ciel gris et uniforme, et sans une maison, sans un arbre, sans un homme alentour, sans même un brin d'herbe, et tout cela depuis des temps immémoriaux. »⁽⁴⁾.

(1) - Cf. chapitre XIV, p.112.

(2) - Cf. chapitre XIV, p. 115.

(3) - Dictionnaire des symboles, p.36.

(4) - Cf. chapitre VI, p. 53.

Cette oeuvre est, avant tout, un procès au temps. Tout le roman est axé sur la fuite du temps. On peut tout rattacher à ce thème. Par exemple, le découpage du livre en trente chapitres courts et de même taille donne l'illusion d'une régularité dans l'avancée du roman.

De même, les habitants du fort sont des malades du temps. C'est-à-dire qu'ils font partie des malchanceux qui, selon Buzzati, sont soumis à une terrible conscience du temps qui passe et de la mort qui approche.

Ainsi, les deux groupes, les civils contre les militaires, sont deux groupes que tout tend à éloigner. Dès le chapitre 1, Drogo et son ami se séparent et ne se reparleront plus, dans l'avenir, comme avant. De même, ils ne veulent aller au château que pour la gloire, mais quand ils y arrivent, ils veulent en repartir avant de ne pouvoir et vouloir le quitter, ce qui montre leur attachement à leur déshumanisation : en faisant toujours les mêmes tâches (ce qui transforme le temps qui passe en un présent perpétuel, Drogo est très surpris le jour où il découvre qu'il est un vieillard et qu'il n'a rien fait de sa vie); en voyant toujours les mêmes personnes (ce qui aboutit à un mode de vie très sécurisant), ils ne pensent plus à la mort et ont donc gagné leur pari. Ces soldats, qui ont donc très peur de la mort, ont l'espoir de participer à un grand événement, c'est-à-dire triompher des Tartares, ce qui leur permettrait d'être éternels, la postérité les retenant. Le règlement absurde du fort leur permet d'occuper leur esprit. La plaine, toujours remplie de brouillard, est favorable à leur imagination, au rêve, à l'espoir. L'interdiction d'instruments optiques pour scruter la plaine peut être perçue pour maintenir le mystère. Enfin, la construction de la route peut être perçue comme une métaphore de la vie : la vie se construit, et quand l'ennemi, à savoir la mort, attaque, il n'y a rien à faire face à cette force surhumaine. Les habitants sont vaincus par les Tartares, donc par la mort. Donc une technique narrative ou plusieurs techniques narratives judicieuses s'imposent.

I-3 / Le désert : Entre mythe et réalité :

I-3-1 / Le mythe et le Désert :

A lire le roman au pied de la lettre, en bridant l'imagination, en réduisant le champ de prises de vue, on peut y reconnaître d'abord un thème à la fois tragique et banal : celui du *vieillessement*, de l'usure par le temps.

Drogo va suivre l'itinéraire de son aîné, le capitaine Ortiz et, comme lui dans les mêmes circonstances, il fera longtemps après la rencontre d'un jeune lieutenant qui est l'exacte réplique de ce qu'il était trente ans plutôt. Rien de fantastique là-dedans, mais une impitoyable dénudation de la vie qui n'est jamais qu'une absurde répétition. D'où le procès, si fréquent chez Buzzati, de l'habitude qui détruit l'esprit d'initiative et la fraîche vitalité. Drogo est pris au fort Bastiani dans le piège de l'habitude qui se referme sur lui. La vie régulière, l'ordre impeccable et démentiel du règlement ont peu à peu raison de ses révoltes d'adolescent. Drogo souffre alors d'une maladie qui est une forme très répandue de Paranoïa : c'est la maladie de l'existence :

«... mais tout stagnait dans une mystérieuse torpeur »⁽¹⁾.

Le temps file alors à grande vitesse ; on n'en ressent plus l'élan ; on s'installe dans le train. On n'a plus le courage de le quitter. Englué par la vie régulière, incapable désormais de se rebeller, amolli par le conformisme, installé dans un temps minuté et répétitif, Drogo n'est plus un vivant : Le confort de l'habitude l'a dévoré de l'intérieur. C'est exactement ce que le philosophe français Jean-François Lyotard reproche à ce qu'il appelle « l'économie libidinale »⁽²⁾ des sociétés modernes : elle réussit, en conditionnant les désirs, à faire aimer un système qui codifie et machinise la vie. Rien encore de tout ceci de fantastique ou de mythique, et pourtant le lecteur ressent déjà à ce niveau l'étrangeté d'un envoûtement. Il y a dans le caractère gratuit de l'ordre militaire un excès qui donne à réfléchir : un ordre si méticuleux masque une inconscience, il est l'ultime protection contre un néant, contre le désert, contre le rien.

⁽¹⁾ - Cf. chapitre II, p. 23

⁽²⁾ – Jean François Lyotard, *Economie libidinale*, coll. Critique, ed de minuit, 1974.

Mais en même temps il dissout les êtres vivants par l'usure morale qu'il leur impose. Ainsi, au-dehors, au-dedans, de toutes parts, le vide. Alors l'incantation commence à se saisir du lecteur : le fort Bastiani vient occuper une place qui lui était pour ainsi dire réservée dans nos sensibilités. Il est bien plus qu'il ne paraît être et nous l'investissons de nos rancunes et de nos frustrations.

Mais voici maintenant une autre génératrice, bien buzzatienne elle aussi, qui en se composant avec la précédente va engendrer un espace imaginaire : c'est le thème de la solitude et de l'indifférence. Chacun pour soi ; on ne s'occupe des autres que pour prendre leur place et s'en débarrasser.

L'indifférence, dans *Le Désert des Tartares*, est ressentie à travers un paysage de rochers nus, de corridors de pierre, les neiges et la réclusion hivernale, toute un ensemble convergent d'impressions qui deviennent bientôt obsédantes.

Et curieusement (c'est ici qu'on rejoint le mythe) ces paysages correspondent à une attente ; nous les reconnaissons car avant de les voir au-dehors ils étaient *déjà* en nous.

Au second niveau, le fantastique se déroulait devant le lecteur comme un spectacle ; mais au troisième niveau, quand les analogies convergent sur un mythe, on ne regarde plus du dehors des objets extérieurs, on se sent à *l'intérieur*. Ainsi Drogo : « Où donc avait-il vu ce monde ? Y avait-il vécu en songe ou l'avait-il construit en lisant quelque antique légende ? Il lui semblait le reconnaître, reconnaître ce chaos de roches basses, cette vallée tortueuse sans aucune végétation, ces précipices abrupts et enfin ce triangle désolé de plaine que les roches qui s'étaient éveillés qui demeuraient incompréhensibles pour lui. »⁽¹⁾.

Paysage métaphysique, qui incarne toute une vision du monde où s'expriment à la fois la sécheresse de l'habitude et la dureté de l'indifférence, cet aspect lunaire d'un monde immobile où rien ne se passe et où tout se produit, où le temps invisible et silencieux tue inexorablement.

⁽¹⁾ - Cf. chapitre III, p. 33.

Il y a cependant ce triangle de plaine que les premiers plans n'arrivent pas à masquer. Nous abordons ici une autre génératrice qui, par la dimension qu'elle apporte, va faire du Désert des Tartares un mythe vivant et non plus seulement une somme de symboles. Il s'agit de la transcendance : une ouverture potentielle, un horizon, comme disent si bien les disciples de Heidegger. En vérité le fort Bastiani ne vit que de cette ouverture sur l'inconnu qui donne sa profondeur au désert.

Drogo, à peine arrivé, ne rêve que de ce « tout autre » dont le sépare encore un rempart aveugle, cette « lande inhabitée à travers laquelle, disait-on, les hommes n'étaient jamais passés. »⁽¹⁾.

L'insolite résulte de cette attente opiniâtre qui vide les minutes de leur contenu réel et dévore les vies. Attente de quoi ? D'un événement qui remplirait brusquement l'existence et d'un seul coup la justifierait.

Mais une brume non moins obstinée pèse sur l'horizon et en accroît l'énigmatique fascination :

« Il y a les brumes du Nord qui empêchent de rien voir »⁽²⁾

Quand l'évènement effectivement se produit, on met un temps infini à en prendre conscience tant est lourd le poids de l'habitude.

C'est précisément le moment où Drogo, à bout de forces, mourant, doit quitter le fort, et c'est alors un autre désert qu'il a sous les yeux : un désert cette fois sans horizon, celui de la mort :

« La route de Drogo avait atteint son terme. Le voici maintenant sur la rive solitaire d'une mer grise et uniforme et alentour pas une maison, pas un arbre, pas un homme »⁽³⁾.

Ce désert -là le menaçait depuis le début du roman, cette « mer de plomb sous un ciel gris et uniforme et sans une maison, sans un arbre, sans un homme alentour, sans même un brin d'herbe, et tout cela depuis des temps immémoriaux. »⁽⁴⁾ qui est à l'horizon de toute vie humaine. La vie est donc attente, attente du néant.

⁽¹⁾ – Cf. chapitre III, p. 34.

⁽²⁾ – Cf. chapitre III, p. 33.

⁽³⁾ – Cf. chapitre XXX, p. 238.

⁽⁴⁾ – Cf. chapitre VI, p. 53.

En voici une dernière génératrice qui enfonce encore plus profondément en nous les racines vivantes du mythe : il s'agit de la catastrophe finale. Comme Drogo monte vers le fort avec dans le cœur un mélange d'espoir et d'angoisse, tout homme s'engage dans la vie « avec le sentiment de quelqu'un qui va faire une grande escalade ». Car le danger est partout, la mort toujours présente. L'indignation mythique se la figure comme une menace collective et personnelle qui peut d'un instant à l'autre tout détruire. L'ordre humain est d'une extrême fragilité ; tel est le rôle que jouent les Tartares. D'eux nous ne saurons jamais rien : ils ne sont que l'incarnation d'une hantise. Ils sont le désert en marche, le vide qui manifeste tout à coup sa férocité latente. La réalité enfin déchaînée dans sa sauvagerie.

Cette analyse que nous avons essayé de faire ne tendait qu'à démontrer comment le mythe peut émerger du réel par l'effet d'un jeu complexe d'analogies.

I-3-2 / Le Désert des Tartares : Espace et temps de crise :

L'exigence morale qui inlassablement parcourt l'univers fantastique et narratif de Buzzati. Le Bien et le Mal, Dieu et le Diable, l'Attente et l'Espoir, le Vide et le Plein, L'ouverture et la Fermeture constituent la clef symbolique de nombreuses situations ou histoires évoquées par cet écrivain qui ne perd jamais de vue les catégories éthiques. C'est de cette constante exigence que découle très souvent l'insistance sur le respect de la règle, sur le sens du devoir, thème repris avec vigueur voire avec ostentation dans divers romans et diverses nouvelles de Buzzati.

Or l'expression la plus polémique et la plus provocatrice de ce respect nous paraît, sans équivoque, le militarisme, proposé comme modèle esthétisant dans quelques-uns des textes les plus importants.

Avec Le Désert des Tartares les connotations guerrières, déjà présentes dans les textes précédents sous le voile de la métaphore et du merveilleux, reviennent en effet continuellement. Le titre initial, La Forteresse, révélait du reste une intensification de ce registre thématique, pleinement confirmée par le lexique auquel Buzzati fait référence tout au long du livre.

Nous examinerons en un premier temps les mécanismes qui régissent le fonctionnement du fort Bastiani.

Deux concepts jouent un rôle essentiel dans cette représentation d'une micro-société repliée sur elle-même : les concepts d'autoritarisme et d'autocensure. Au fort Bastiani le mécanisme fondamental sur lequel prend appui l'édifice tout entier est celui de la *contrainte*, qui a pour but de favoriser le *conditionnement* des hommes. Parfois il agit par l'intermédiaire de structures ou de tactiques qui sont imposées aux protagonistes par la violence de l'acte d'autorité, donc de l'extérieur, parfois au contraire il exige leur consentement : il implique alors de leur part des comportements autorépressifs et donc un autoconditionnement.

Nous avons ici deux mécanismes typiques de toute structure totalitaire. Pour les illustrer, dans notre corpus, il est souvent fait recours à quatre paramètres descriptifs : au règlement, à la hiérarchie, à certains symboles, et enfin à l'attitude autorépressive des différents protagonistes.

C'est en général le règlement qui est l'expression la plus caractéristique de l'autoritarisme : et dans ce domaine Le Désert des Tartares ne prétend nullement être une exception : l'allusion aux règles est fortement récurrente et intervient de façon délibérément polémique : est volontiers souligné l'abus de pouvoir, conduisant à l'absurdité.

L'épisode le plus significatif à cet égard est celui au cours duquel le narrateur évoque la relève de la garde à la nouvelle redoute, en faisant critiquer par Tronk lui-même la façon dont est transmis le mot de passe. Plusieurs pages du roman (plus de quatre pages, pour être précis) sont consacrées à une critique impitoyable de l'absurdité du système imaginé par la hiérarchie. Le choix de Tronk en tant que porte-parole de la contestation – Tronk si scrupuleux lorsqu'il s'agit d'appliquer le règlement – démontre la volonté d'attaquer de front, avec fermeté et décision. En même temps il permet de justifier l'irritation que « l'absurde rigueur » de la règle critiquée par Tronk suscite chez Drogo lui-même :

« La relève de la garde descendante s'était déroulée avec une précision méticuleuse sous les yeux du sergent-major Tronk, spécialiste des règlements. Il y avait vingt-deux ans que Tronk était au fort⁽¹⁾ ...Il regarda autour de lui, reconnut Tronk qui, immobile observait les sentinelles⁽²⁾ ». Un passage est à citer montrant cette absurdité : « Mon lieutenant, dit-il d'un ton un peu supérieur, ceci est impossible. Il y a le règlement du fort. Sans le mot de passe, personne venant du côté du Nord, personne, qui que ce soit, ne peut pénétrer dans le fort »⁽³⁾.

Un autre épisode, celui du manteau (chapitre VII) doit être rattaché au même registre thématique : la déambulation du jeune lieutenant dans les corridors de la forteresse en direction de l'ancre obscur où se tient le tailleur Prosdocimo est empreinte d'une très évidente nostalgie de la vie civile et des élégances citadines, et également d'un désir inconscient de refuser le règlement ou, du moins, certains de ses aspects.

Cette image excessivement répressive des dispositifs mis en place en matière réglementaire réapparaît en une troisième circonstance :

Lorsque l'on affiche sur le mur de la cour du fort Bastiani un ordre du jour interdisant l'utilisation de tout instrument optique non-conforme à ceux que possède la hiérarchie. Sous prétexte d'un risque d'interprétation erronée on maintient sur cette micro-société la chape de plomb du plus parfait conformisme, et l'on oblige les hommes à l'abandon de toute forme de sens critique. Le symbole de l'instrument optique, lorsqu'il est ainsi décrypté au plan thématique, est très efficace et très aisément interprétable.

Tout règlement implique évidemment l'existence d'une force répressive capable de le faire respecter et appliquer. C'est pourquoi les divers représentants de la hiérarchie jouent un rôle important dans Le Désert des Tartares.

Ils sont là pour illustrer les différentes modalités répressives en vigueur au fort Bastiani.

⁽¹⁾ – Cf. chapitre V, p. 41.

⁽²⁾ – Cf. chapitre V, p. 46.

⁽³⁾ -- Cf. chapitre V, p. 45.

Premier aspect qui met en cause la hiérarchie dans ses connotations répressives : en présence d'un supérieur l'homme perd sa capacité d'exprimer ses sentiments, et avec elle, en définitive, son authenticité, sa spontanéité. L'idée est suggérée dès le deuxième chapitre, lorsque naît la relation entre Drogo et Ortiz, l'une des trois personnes avec lesquelles Drogo, toutefois, se sentira le plus à l'aise :

« Qui êtes-vous ? » lui cria en retour le capitaine. C'était la question que redoutait Drogo. Cet étrange colloque, d'un côté à l'autre de la vallée, prenait ainsi l'allure d'un interrogatoire hiérarchique. Mauvais début, car il était probable, sinon certain, que le capitaine était l'un des officiers du fort »⁽¹⁾.

Second aspect, illustré par la rencontre entre Drogo et le commandant Matti : il n'est pas question d'accorder au subalterne le droit à la curiosité, et donc le droit à la compréhension, à la connaissance. Dès les premiers mots la curiosité manifestée par Drogo se heurte au refus délibéré de Matti qui, tout au long du roman, prend toujours des attitudes du même ordre. Avec lui, par conséquent, plus question de respirer : on étouffe – l'idée, exprimée précisément en ces termes, nous est proposée au chapitre XXIII :

« Qui avait mouchardé ? Qui avait averti le commandement supérieur, là-bas en ville ? Tout le monde pensa instinctivement à Matti, lui seul pouvait l'avoir fait, lui qui avait toujours le règlement sous la main quand il s'agissait d'étouffer tout ce qui pouvait être agréable, toutes les tentatives que l'on faisait pour respirer un peu »⁽²⁾

Troisième aspect, qui nous est suggéré par l'épisode de la mort de Lazzari : le formalisme pédant – celui que personnifie Tronk à ce moment-là – débouche sur l'absurde et, étant donné la fin tragique de Lazzari, sur le scandale. Nous allons relever quelques extraits pour bien montrer la progression du dit scandale :

« Mais un petit cheval – ce fut là ce que l'on pensa immédiatement à la Nouvelle Redoute – un petit cheval s'était échappé et, courant en avant, avait trahi la présence de l'ennemi. Probablement, ils ne s'en étaient pas aperçus, l'animal avait dû s'enfuir du campement pendant la nuit »⁽³⁾

(1) – Cf. chapitre II, p. 14.

(2) – Cf. chapitre XXIII, p. 196.

(3) – Cf. chapitre XII, p. 96.

« ...on voyait les Tartares tous montés sur de blancs destriers, tandis que celui-ci était noir comme du charbon »⁽¹⁾.

« Mais c'était maintenant inutile, car le soldat Giuseppe Lazzari avait réussi, pendant que la garde descendante revenait vers le fort, à se cacher, à l'insu de tout le monde, derrière un gros rocher ; il était ensuite descendu tout seul par les champs de pierres, avait rejoint le petit cheval et, à présent, le ramenait au fort. Il constata avec stupeur que ce n'était pas le sien, mais, maintenant, il n'y avait plus rien à faire. »⁽²⁾.

« Quelques minutes plus tard, quand les soldats avaient déjà rompu les rangs, on se rappela que Lazzari ne connaissait pas le mot de passe ; il ne s'agissait plus de prison, mais de sa vie ; gare s'il se présentait devant les remparts, on lui tirerait dessus. »⁽³⁾

« Le soldat et le cheval n'étaient plus qu'à une trentaine de mètres, attendre davantage eût été imprudent. Plus Lazzari se rapprochait et plus il avait de chance d'être touché.

« Qui vive, qui vive ? » cria pour la troisième fois le factionnaire et, dans sa voix, il y avait, sous-entendu, une sorte d'avertissement personnel et antiréglementaire. « Retourne en arrière pendant qu'il est encore temps, voulait-il dire, tu veux donc te faire tuer ? ». Et, finalement, Lazzari comprit, il se rappela brusquement les dures lois du fort, se sentit perdu. Mais, au lieu de fuir, il lâcha, Dieu sait pourquoi, la bride du cheval et s'avança tout seul, criant d'une voix perçante :

« C'est moi, Lazzari ! Tu ne me reconnais pas ? Moricaud, oh ! Moricaud ! C'est moi ! Mais qu'est ce que tu fabriques avec ton fusil ? Tu es fou, Moricaud ? Mais la sentinelle n'était plus Moricaud, ce n'était plus qu'un soldat au visage dur, qui, maintenant, levait lentement son fusil et visait son ami »⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ – Cf. chapitre XII, p. 97.

⁽²⁾ - Cf. chapitre XII, p. 99.

⁽³⁾ – Cf. chapitre XII, p. 99.

⁽⁴⁾ – Cf. chapitre XII, p. 102.

« Oh ! Moricaud, tu m'as tué ! »

Voilà ce que dit Lazzari et il s'effondra lentement en avant. Tronk, le visage impénétrable, n'avait pas encore fait un seul mouvement, cependant qu'un tumulte guerrier se propageait dans les méandres du fort »⁽¹⁾.

Même s'il est parfaitement réprimé, l'instinct de rébellion se profile alors, immanquablement, dans la trame sous-jacente du récit. Bizarre encore, s'il est porté par le symbole de la réglementation cette fois-ci. Il s'agit bien du sergent-major Tronk :

« Mais le commandant ne songe nullement à le punir, cette idée ne lui est même pas passée par l'esprit.

« Ah ! Le Moricaud ! » S'exclame-t-il, sans cacher une certaine satisfaction.

Le sergent-major le regarde en face, avec des yeux durs, et comprend : Mais oui, mais oui, pense-t-il, donne-lui donc un prix, salaud, parce qu'il a bien tué son camarade. C'est ce qui s'appelle faire mouche, n'est ce pas ? »⁽²⁾.

Outre les dispositions du règlement et la fonction répressive exercée par la hiérarchie, Le Désert des Tartares propose quelques symboles caractéristiques de la censure : les fenêtres, les meurtrières jouent un rôle important dans la notion du « regard impossible ».

Il n'y a pas seulement les brumes recouvrant la plaine située au nord qui fassent fonction d'écran ; lorsque au chapitre III Drogo demande où l'on peut trouver une fenêtre, on lui apprend qu'il n'y en a qu'une : elle est évidemment dans le bureau du colonel ...Lorsque ensuite il ouvre celle de sa chambre, il découvre pour unique horizon celui de la cour du fort, puits étroit où se perd le regard.

« - Je voulais dire : est ce qu'il n'y a même pas une meurtrière, même pas une fenêtre d'où l'on puisse regarder ?

-Une seule. Il y a en a une seule dans le bureau du colonel. Personne, hélas ! N'a songé à un belvédère pour les curieux. Mais je vous le répète, ça n'en vaut pas la peine, c'est un paysage sans aucun intérêt»⁽³⁾

(1) - Cf. chapitre XII, p. 103.

(2) - Cf. chapitre XIII, p. 109.

(3) - Cf. chapitre III, p. 31.

Et pour illustrer cette symbolique répressive il y a, évidemment, la gamme des instruments optiques utilisés au fort Bastiani : au chapitre XXIII on souligne leur vétusté, qui les rend pratiquement inutilisables ; parfois même, ils sont totalement défaut. Ceux qui possèdent la hiérarchie sont de toute façon moins puissants que celui qui utilise un subalterne, Simeoni, mais très vite celui-ci doit renoncer à l'utiliser.

Instituée de l'extérieur, la répression est donc inscrite dans la structure de cette microsociété, et elle se concrétise sous forme de moyens, de méthodes et de comportements. Le potentiel humain est là, mais réduit à l'impuissance.

Et il l'est d'autant plus que sous la pression de forces extérieures les protagonistes prennent des attitudes nettement auto-répressives ... Prenons l'exemple de Drogo : son comportement est typiquement mimétique (chapitre VI : adaptation aux rites virils de ses collègues officiers)

« Bien sûr, avec les autres, avec ses collègues officiers, il lui fallait se montrer un homme, rire avec eux et raconter des histoires de soldats et des histoires de femmes, aussi effrontées les unes que les autres. A qui d'autre, sinon à sa mère, pouvait-il dire la vérité ? »⁽¹⁾.

Et au chapitre X : à l'origine de sa décision de rester au fort Bastiani, la volonté de se projeter dans l'image mythique du héros qui sacrifie sa vie pour la partie :

La récurrence du vocable « habitude » dans le chapitre X justifie le comportement de Drogo et sa décision de ne pas quitter le fort :

«...mais il y avait déjà en lui la torpeur des habitudes, la vanité militaire, l'amour domestique pour les murs quotidiens. Au rythme monotone du service, quatre mois avaient suffi pour l'engluer... Habitude aussi étaient devenus les collègues...Habitude, les promenades faites de temps en temps avec Morel au village le plus proche...Habitude, les courses effrénées à cheval dans la plaine derrière le fort...Habitude, pour Drogo, la chambre, les calmes lectures nocturnes, la lézarde qu'il y avait dans le plafond...Habitude, les craquements de la porte pendant les périodes

⁽¹⁾ -Cf. chapitre VI, p. 46.

pluvieuses... Toutes ces choses étaient désormais devenues siennes et les quitter lui eût fait de la peine »⁽¹⁾.

Nous voici revenus à la problématique du conformisme duquel découlent évidemment diverses formes de renoncement : la lettre de Drogo à sa mère ne sera pas écrite, celle destinée à Maria restera à l'état de projet et sera vite oubliée. Et c'est la même voix autorépressive qui fera réintégrer à Drogo sa place habituelle au fort Bastiani après son entretien avec le général.

Celui qui, dans *Le Désert des Tartares*, illustre cependant avec le plus de faiblesse et de lâcheté ce conditionnement conduisant tout droit aux attitudes démissionnaires, c'est Simeoni, qui dès qu'on lui montre ce qu'il ne doit pas faire, dès qu'on lui indique un tabou (l'utilisation des jumelles), il change d'attitude : il évite Drogo, donnant ainsi de lui-même l'image repoussante de l'hypocrite et de l'opportuniste ; le mensonge devient aussitôt la base de sa stratégie, l'abandon de toute opinion personnelle devient sa règle ; il obéit, n'a d'autre pensée à l'esprit que d'obéir, et il oublie tout ce qu'il avait pu observer, penser ou dire auparavant. Le sens du devoir, mais également la peur, au sujet de laquelle Buzzati déclarait volontiers qu'elle était le principal mobile humain, obtiennent donc les mêmes effets qu'un lavage de cerveau. Drogo, avec ses renoncements successifs, ne parvient pas non plus à résister.

La sublimation, grâce à laquelle tout – même les plus troubles des turpitudes – peut être racheté, n'est cependant pas absente de notre corpus. Dans *Le Désert des Tartares* les mécanismes d'autocensure sont comme une médaille : le côté détestable – et même dangereux – nous montre le profil de Simeoni, prêt à tous les reculs, mais l'autre présente la silhouette d'Angustina recroquevillée dans la neige et la glace. La mort d'Angustina est une mort qui séduit Buzzati, et pourtant elle ne survient pas au combat.

Il convient d'autant plus de souligner la signification de la mort d'Angustina que celle de Drogo lui-même, plus tard, adviendra loin du lieu où se déroulera la bataille. Dans cette revalorisation ostentatoire de la mort d'un homme *faible et malade*,

⁽¹⁾ – Cf. chapitre X, p 74-75-76.

qui parvient à faire bonne figure non point sous la mitraille mais face à lui-même, face à son destin, s'exprime le désir de condamner comme absurde, inutile et d'autant plus insupportable, la surenchère du capitaine Monti, enfermé dans le cercle infernal de son propre sadisme.

C'est donc en définitive de deux manières différentes mais complémentaires que Buzzati parvient à illustrer ces mécanismes d'autocensure, d'auto-conditionnement auxquels recourent, avec une astuce diabolique, toutes les stratégies sociales fondées sur le sens du devoir, sur le principe d'autorité. Et en les illustrant de la sorte, il les conteste, même si le comportement des protagonistes, personnes toujours parfaitement dociles, ne suggère pas directement au lecteur l'idée d'une possible distanciation critique.

Comme preuve de symptômes de désapprobation voilés sous l'apparente adhésion dont Drogo est le principal porte-parole au plan symbolique : les descriptions topographiques du fort qui, avec l'évocation du cérémonial militaire et la manière dont l'un et l'autre sont perçus par Giovanni Drogo et par le narrateur, sont autant d'éléments révélateurs. Les impressions ne sont positives et flatteuses qu'en quatre – avec, cependant, quelques réticences dans la moitié des cas concernés - ; en douze autres circonstances(c'est-à-dire trois fois plus) nous est proposée une vision délibérément négative de la forteresse et de ses rites. Vétuste, inappropriée, trop petite, laide, triste, sorte de prison repoussante, sale, tuant tout élan vital, elle sert de prétexte à une intensification sémantique fortement polémique et oriente la perception que le lecteur, par conséquent, peut avoir de la vie selon les critères militaires vers des concepts dissuasifs : sentiment attristant de solitude, d'oppression :

« Il n'était pas imposant, le fort Bastiani, avec ses murs bas, et il n'était pas beau non plus, ni pittoresque malgré ses tours et ses bastions ; il n'y avait absolument rien qui rachetât cette nudité, qui rappelât les choses douces de la vie...A quoi ressemblait ce Royaume du Nord, ce désert pierreux par où personne n'était jamais passé ?...Il se sentait brusquement seul : sa belle assurance de soldat si désinvolte jusqu'alors, tant qu'avaient duré les calmes expériences de la vie de garnison, tant qu'il avait eu une

maison confortable, des amis joyeux à proximité, et les petites aventures nocturnes dans les jardins endormis, cette belle assurance et toute cette confiance en soi venaient tout d'un coup de lui faire défaut »⁽¹⁾.

« Maintenant, oui, il comprenait pour de bon ce qu'était la solitude...Personne, au cours de cette longue nuit, ne viendrait lui rendre visite ; personne, dans tout le fort, ne pensait à lui, et, non seulement dans le fort, mais probablement aussi dans le monde entier, il n'y avait être humain qui pensât à Drogo ; chacun a ses propres occupations, chacun se suffit à peine à lui-même... »⁽²⁾.

Un autre concept dissuasif se dessine dans *Le Désert des Tartares*, celui du formalisme maniaque et profondément malsain :

« Dans ce fort, le formalisme militaire semblait avoir créé un chef-d'œuvre insensé. Des centaines d'hommes pour garder un col par lequel ne passerait personne...Et si les subtilités de Matti n'étaient toutes qu'une comédie ? Si, en réalité, même au bout de quatre mois, on ne le laissait plus repartir ? Et si, par des chinoiseries administratives, on l'empêchait de revoir la ville ? S'il devait rester ici pendant des années et des années, et si, dans cette chambre, sur ce lit solitaire, devait se consumer sa jeunesse ? »⁽³⁾.

La subjectivité des perceptions vient donc compléter négativement la description des mécanismes de fonctionnement, qui de par elle-même est dissuasive. Il s'agit d'une interaction sémantique délibérément polémique et satirique. Satirique, *Le Désert des Tartares* l'est également en raison de la façon dont sont décrits certains membres de la hiérarchie : Tronk, homme-tronc, qui a exclu à jamais toute exploration hors du monde restreint et clos des redoutes et des casemates ; demi-homme qui en guise de pensée n'a que des réflexes conditionnés et des préoccupations formelles oubliant toutes les autres formes d'existence.

⁽¹⁾ – Cf. chapitre II, p.23-24.

⁽²⁾ - Cf. chapitre IV, p.35.

⁽³⁾ - Cf. chapitre IV, p.39.

Et puis Matti...Une trouvaille, ce nom. Un programme à lui seul (Matto signifie Fou, Matti= Fous), Matti l'hypocrite, le sadique Matti...Un de ceux qui tiennent du commandement et, avec une indifférence dédaigneuse décide de la vie des autres. Le chapitre XIII en fait un homme bien plus dangereux que Tronk, auquel la mort de Lazzari ne procure aucun plaisir malsain, aucune fierté, alors que lui, au contraire, évoque avec complaisance la qualité du tir et l'habileté du soldat assassin. La mort de l'un de ses soldats, pour lui, n'a aucune signification.

« Et voici qu'apparaît maintenant aussi le commandant Matti, anxieux de faire sentir son autorité et sa compétence. Il a une expression étrange, incompréhensible, on peut même croire qu'il sourit. Evidemment, il est parfaitement au courant de tout et il donne au lieutenant Mentana, qui est de service dans cette redoute, l'ordre de faire enlever le cadavre du soldat. »⁽¹⁾.

Et le général ? Son incompréhension, les informations insuffisantes dont il dispose, son indifférence, son insensibilité le transforment en symbole détestable de la bureaucratie : « Le général garda le silence pendant un instant. Puis il secoua paternellement la tête.

« Ah ! dit-il, vous nous avez causé des ennuis, vous autres du fort ! Oui...oui...cette affaire de frontières. L'histoire de ce lieutenant, pour le moment je ne me rappelle pas son nom, a vraiment beaucoup déplu à son Altesse ».

Drogo se taisait, ne sachant que dire.

« Oui, ce lieutenant...continuait le général parlant tout seul. Comment s'appelle-t-il ? Un nom comme Arduino, me semble-t-il.

- Il s'appelait Angustina, mon général.
- Ah ! oui, Angustina, un sacré cabochard ! Par un entêtement stupide, compromettre le tracé de la frontière...Je ne sais vraiment pas comment on a ...Enfin, n'en parlons plus ! conclut-il brusquement, pour montrer sa grandeur d'âme.

⁽¹⁾ – Cf. chapitre XIII, p.105.

- Mais, excusez-moi, mon général, osa remarquer Drogo, Angustina, c'est celui qui est mort !
- C'est possible, en effet, ça se peut très bien, c'est vous qui devez avoir raison, mes souvenirs ne sont plus très précis, fit le général, comme s'il s'agissait d'un détail sans aucune importance. »⁽¹⁾ .

I-3-3 / La solitude de l'homme dans Le Désert des Tartares :

Tout au long du livre, Giovanni Drogo est ainsi dans une solitude de fait, que justifie dans la trame romanesque sa vie au fort, l'organisation militaire le confie dans une solitude totale : « Le sentiment de se trouver dans une solitude totale »⁽²⁾; « Drogo était seul dans sa chambre »⁽³⁾, de même que lorsqu'il est de garde à la nouvelle redoute il est « complètement seul à commander le fortin »⁽⁴⁾

Mais l'organisation militaire n'est que l'exemple limite et symbolique de cette situation de solitude ; quand Drogo rentre à la ville et retrouve les siens, il se découvre seul : « Il parcourait la ville à la recherche de ses vieux amis - et ceux-ci avaient été nombreux – mais il finissait par se retrouver seul sur un trottoir, avec, devant lui, de longues heures vides avant de voir arriver le soir »⁽⁵⁾. Le bal auquel il se rend est marqué d'une semblable désolation, avec, à un moment, des violons qui : « jouèrent littéralement à vide, car plus personne ne dansait »⁽⁶⁾, exactement comme au front.

En fait, tout indique, dans Le Désert des Tartares, que la solitude est un destin pour l'homme ; elle est à l'origine des premières angoisses de l'enfant :

⁽¹⁾ – Cf. chapitre XX, p. 168.

⁽²⁾ – Cf. chapitre VI, p.47.

⁽³⁾ – Cf. chapitre XXX, p. 237.

⁽⁴⁾ – Cf. chapitre XII, p. 89.

⁽⁵⁾ – Cf. chapitre XVIII, p.155.

⁽⁶⁾ – Cf. chapitre XVIII, p.156.

« Il avait souvent été seul : quand il était encore enfant et qu'il s'était perdu dans la campagne, et d'autres fois en ville, la nuit »⁽¹⁾. Et elle est l'angoisse dernière : la situation finale de Giovanni Drogo malade alors que les ennemis arrivent : « horriblement seul au milieu d'ennemis »⁽²⁾.

Cette solitude de fait renforcée par un fossé psychologique qui semble éloigner inéluctablement les êtres les uns des autres, car dans *Le Désert des Tartares*, une sorte de malédiction condamne les hommes à l'incommunicabilité. Celle-ci apparaît de façon manifeste dès le deuxième chapitre, dans cette scène fortement symbolique que constitue la rencontre de Drogo et du capitaine Ortiz ; la mise en scène spatiale est déjà éloquente : les deux militaires cheminent à flanc de montagne, séparés par le fond de la vallée, et leur rencontre ne peut se faire que sur un pont, au dessus du vide : tout suggère ici que le dialogue ne peut être qu'une fragile passerelle jetée entre deux univers différents voués par nature à ne pas coïncider.

La conversation qui s'engage en est effectivement l'illustration : commencée d'abord difficilement après s'être fourvoyée dans des malentendus, elle est pour Drogo l'occasion de déceptions répétées puisqu'il apprend qu'il fera sans doute deux ans au fort, que celui-ci n'a rien d'une citadelle prestigieuse, et qu'il est presque totalement inutile, entrecoupée de silences répétés. La conversation se déroule ainsi à l'image du décor dans lequel les deux personnages progressent :

« La vallée, maintenant, resserrait, barrant la route aux rayons du soleil.

De sombres gorges s'ouvraient latéralement de temps en temps »⁽³⁾.

Pour Drogo qui espérait trouver en Ortiz « un être ami avec qui il allait pouvoir rire et plaisanter, parler de la vie qui les attendait tous deux, parler de chasses, des femmes, de la ville »⁽⁴⁾.

(1) - Cf. chapitre IV, p.35.

(2) -Cf. chapitre XXVII, p.223

(3) - Cf. chapitre II, p. 18.

(4) -Cf. chapitre II, p. 13-14.

La déception est assurément cruelle. Elle est en fait à la mesure des expériences répétées d'incompréhension et d'incommunicabilité qu'il va faire tout au long du récit. La solitude de l'homme est aussi sans doute le thème le plus sensible de *Désert des Tartares* parce qu'il est à la jonction d'une signification philosophique et de la réalité affective de l'existence : l'homme est seul au monde parce que le monde ne peut lui renvoyer aucun signe qui puisse justifier son existence ; et l'homme est seul parmi ses semblables car tout dialogue véritable est à jamais impossible. Même la communication amoureuse, la plus immédiate parce qu'elle postule l'intimité la plus profonde, est minée par l'incompréhension : lorsqu'ils se retrouvent, Maria et Drogo, se découvrent :

«... loin l'un de l'autre, un vide s'ouvrait entre eux, en vain tendaient-ils la main pour se toucher : à chaque instant, la distance augmentait »⁽¹⁾.

La scène initiale entre Drogo et Ortiz ne cesse donc de se répéter tout au long du livre ; la distance qui sépare les êtres n'est jamais comblée, car, à l'image du fort Bastiani, chaque être est lui-même une forteresse inviolée. Le roman de Buzzati trouve à ce point sa densité romanesque et sa charge affective dans l'esprit du lecteur : car cette solitude, qui apparaît comme la conséquence d'une obscure mais irrémédiable malédiction, est toujours vécue douloureusement, elle est l'unique mais puissante résonance pathétique qui traverse le récit tout entier, car elle est l'envers d'un désir éperdu d'amour qui ne trouve jamais à se réaliser :

« Après tout il était seul au monde, et, en dehors de lui-même, il n'y avait personne d'autre qui l'aimait »⁽²⁾. Et seul aussi il était, quand, après plus de trente années d'attente des Tartares, se voit chasser du fort justement au moment où ces Tartares arrivaient :

« Rien, il ne restait vraiment plus rien à Drogo, il était seul au monde, malade, et on l'avait chassé comme un lépreux »⁽³⁾.

(1) - Cf. chapitre XIX, p. 165.

(2) - Cf. chapitre XXIX, p. 236.

(3) - Cf. chapitre XXIX, p. 233.

Ainsi se confirme à la fin du roman la valeur prémonitoire du rêve que fait Drogo au début de son séjour au fort : redevenu enfant et confronté à des présences surnaturelles qui lui semblent être des fées, il essaie d'attirer leur attention ; mais en vain :

« Même les fées fuyaient les enfants ordinaires pour s'occuper seulement des gens fortunés »⁽¹⁾.

Bien que parmi les personnages du fort, Drogo occupe, de toute évidence, une place de choix. Le Désert des Tartares est du reste, sous un certain angle, son histoire, il lui est arrivé même de se retirer discrètement dans les coulisses pendant quelques chapitres, et des plus importants pour la compréhension de l'histoire (une partie du XII, XIII, XIV et le XV), sans que l'intérêt ne s'en trouve affaibli.

Ne pouvons-nous pas affirmer à partir de ce détail que le monde continue à exister avec ou sans l'homme et schématiser cette idée sur un graphe qui montre le vide flagrant relatif à l'absence d'un personnage appelé à être un héros ?

Voir le graphe qui suit

En simplifiant à l'extrême, nous pourrions dire que notre corpus Le Désert des Tartares est le combat de deux ennemis indissociables, l'Homme et le temps.

Malheureusement le premier est toujours abusé par le second qui accumule les erreurs sur son compte.

Drogo, les officiers et les soldats ont l'impression que le temps est arrêté, qu'il piétine, alors qu'il avance, inexorable et destructeur.

L'erreur majeure est de croire échapper au temps, espérer le dominer, l'arrêter, le dépasser.

L'Homme n'est jamais égal au temps et c'est en ce sens que les déceptions arrivent toujours.

L'Homme est tantôt inconscient car il ne perçoit pas les avertissements de l'obscur ennemi comme s'il avait l'éternité devant lui, tantôt hypocrite, tantôt désespéré. Mais dans tous les cas, il truque la réalité, cultive son erreur avec aveuglement ou complaisance alors qu'il suffirait d'accepter le temps comme une donnée brute, cruelle peut-être, mais indiscutable.

⁽¹⁾ - Cf. chapitre XI, p. 83.

CHAPITRE II : ETUDE NARRATOLOGIQUE

II-1 / Les formes de texte

II-1-1 / Le texte-commentaire

II-1-2 / Le texte-film

II-2 / La technique de l'absurde

II-2-1 / Aspect symbolique

II-2-1-1 / Histoire de frontière

II-2-1-2 / Le fort Bastiani

II-2-1-3 / Le Désert

II-2-1-4 / Les Tartares

II-2-1-5 / La ville

II-2-1-6 / La montagne

II-2-1-7 / L'eau

II-2-1-8 / Le cheval

II-2-2 / La frontière : Un no man's land narratif ?

II-3 / Les gens de l'abîme : Des prototypes du non-événement

II-1 / Les formes de texte :

Un examen général du mécanisme de la lecture nous a fait associer les aspects visuels du désert à une structure dominante intégrée dans le texte, qui, constitue un schéma basé sur une succession de tableaux.

Nous avons choisi le premier chapitre, car on y trouve les traits fondamentaux de la technique narrative du désert.

Le récit est perçu par intermittence en ce sens que la lecture se fait par à-coups, ralentissements et pauses.

Ce mode de lecture trouve son origine dans un récit constitué d'une suite de segments narratifs qui font le relais les uns les autres. Un examen interne de ce chapitre révèle une organisation autour de trois parties principales.

1^{ère} partie : cette partie correspond au départ de Drogo, elle commence par un segment d'énoncé qui, grâce à une phase descriptive, s'ouvre comme un tableau méditatif.

« Ce fut un matin de septembre que Giovanni Drogo, qui venait d'être promu officier quitta la ville pour se rendre au fort Bastiani, sa première affectation »⁽¹⁾.

2^{ème} partie : cette partie correspond à la première partie de son trajet, elle commence par un segment d'énoncé, qui, grâce à une phrase descriptive, s'ouvre comme un tableau visuel et méditatif.

« Son ami Francesco Vescovi l'accompagna à cheval un bout de chemin .Le pas des montures résonnait dans les rues désertes. L'aube pointait, la ville était encore plongée dans le sommeil ; çà et là, aux étages supérieures, des persiennes s'ouvraient, des visages las apparaissaient, des regards apathiques se fixaient un instant sur la merveilleuse naissance du soleil »⁽²⁾.

⁽¹⁾ Cf. chapitre I, p .7.

⁽²⁾ Cf. chapitre I, p .8.

3ème partie : Elle correspond à la deuxième partie du voyage et comme celle qui précède, elle débute par un segment d'énoncé, qui, grâce à une phrase descriptive, s'ouvre comme un tableau visuel et méditatif.

« L'ami Vescovi prit alors affectueusement congé de Drogo et celui-ci continuera seul sa route vers les montagnes. Le soleil donnait à pic quand il atteignit l'entrée de la vallée qui menait au fort. A droite, au sommet d'une éminence, on apercevait la redoute que Vescovi lui avait montrée, il ne semblait pas qu'il dût y avoir encore une longue route à parcourir »⁽¹⁾

Ces tableaux imposent un ralentissement palpable par leur rythme. Ce ralentissement nous permet de localiser ce phénomène et, par la suite, dans la foulée, de réparer la configuration du schéma dominant.

De ce fait, le lecteur est tenu obligatoirement de « Regarder » continuellement. Là, l'acte de la lecture devient un visionnement. Au fur et à mesure que notre perception du texte devient de plus en plus visuelle et de plus en plus raffinée. Le meilleur exemple est donné au début du paragraphe à la page 9 où deux verbes de visionnement se suivent, et dont le premier complément d'objet direct est d'une vue générale, et le second, plus spécifique ce qui fait que l'image se raffine.

« Tu vois dit-il, cette montagne herbeuse ? Oui, celle-là .tu aperçois un bâtiment au sommet ? »⁽²⁾

Et à la page 21

« Oh ! nous y sommes presque maintenant vous voyez cette bosse où il y'a une tâche de graviers ? Eh bien, le fort est juste derrière »⁽³⁾

« Il semblait en effet petit comparé à la vision qu'en avait eue Drogo le soir précédent »⁽⁴⁾

La progression en chaîne de la narration permet de capter, à chaque étape de la perception, le contenu littéral et allégorico-fantastique de l'œuvre ; ce qui facilite surtout la réception, c'est une distribution équilibrée des pauses de la ponctuation et des vides dans l'organisation de l'espace, fréquents dans le discours narratif.

⁽¹⁾ Cf. chapitre I, p .10

⁽²⁾ Cf. chapitre I, p .9.

⁽³⁾ Cf. chapitre I, p .21.

⁽⁴⁾ Cf. chapitre I, p. 22.

« Un immense silence succéda à l'échange du mot, un silence dans lequel flottait, plus fort qu'auparavant, ce murmure de paroles chantonnées. Finalement, Drogo comprit, et un long frisson le parcourut des pieds à la tête. C'était l'eau, oui, une lointaine cascade ruisselait sur le faîte des rochers environnants. Le vent qui faisait osciller le long jet d'eau, le jeu mystérieux des échos, les diverses sonorités des pierres frappées par l'eau, formaient une voix humaine, qui parlait, parlait, qui disait des paroles de notre vie, des paroles que l'on était toujours sur le point de comprendre et que l'on ne saisissait jamais »⁽¹⁾

Juste après cette pause renforcée par « Un immense silence succéda à l'échange du mot », un tableau plein de mouvements s'offre à nous « ruisselait, faisait osciller, frappées.... »

L'auteur profite de ce tableau pause à double sens et des mouvements forts pour nous glisser une de ses méditations les plus chères.

« Ce n'était donc pas le soldat qui chantonnait, ce n'était pas un homme sensible au froid, aux punitions et à l'amour, mais la montagne hostile. Quelle triste erreur, pense Drogo, peut être en est-il ainsi de tout, nous nous croyons entourés de créatures semblables à nous et, au lieu de cela, Il n'y a que gel, pierres qui parlent une langue étrangère ; on est sur le point de saluer un ami, mais le bras tombe inerte, le sourire s'éteint, parce que l'on s'aperçoit que l'on est complètement seul »⁽²⁾

Ces pauses savamment calculées font que l'écriture et la lecture du désert avancent de manière coordonnée, d'image en image, de tableau en tableau, de scène en scène, dessinant de nombreux tableaux qui se développent graduellement les uns à l'intérieur des autres, depuis ceux de dimensions modestes (les phrases) et ceux de dimensions moyennes (les périodes, les paragraphes) tel que le début du chapitre XIII. « C'est ainsi que commença cette nuit mémorable, toute battue par les vents, striée par le balancement des lanternes, coupée de sonneries insolites d'allées et venues dans les couloirs ; et des nuages, venus du nord, se précipitaient contre les cimes rocheuses

⁽¹⁾ Cf. chapitre X, p. 80.

⁽²⁾ Cf. chapitre X, p. 80.

auxquelles ils laissaient les lambeaux accrochés, n'ayant pas le temps de s'attarder, car quelque chose de très important les appelait »⁽¹⁾

Juste après cette image qui est à la fois paragraphe, une autre image s'en suit, un autre paragraphe.

« Un coup de feu avait suffi, un modeste coup de fusil, et le fort s'était éveillé ».

La suite de ce paragraphe est un exemple type de l'alternance déjà citée en haut.

« Pendant des années, il n'y avait eu que le silence –et des hommes toujours tendus vers le nord pour entendre la voix de la guerre qui s'approchait –un trop long silence. Maintenant, un coup de fusil avait été tiré.... »⁽²⁾

On remarque :

Silence → entendre la voix → long silence → coup de fusil.

Il s'agit donc d'une alternance accompagnée d'une accentuation. Nous sommes confrontés à un genre d'écriture et de lecture pour ainsi dire « contemplatif » car il permet au narrateur et au lecteur de contempler l'image déjà présentée dans la phrase, la période, le paragraphe, le chapitre à peine terminés et de se préparer, en même temps, à une contemplation de l'image qui sera présentée dans les parties suivantes du discours. Cette continuité iconique, maintient en mouvement, un mouvement progressif et régulier, l'esprit et l'œil du lecteur, favorisant par la même occasion une perception constante du contenu.

Le lecteur est considéré libre et indépendant quand il participe dans l'élaboration des tableaux avec une part de sa subjectivité, sauf que dans le monde romanesque Buzzatien, celui-ci est invité à regarder comme dans une salle de cinéma, il regarde, n'y participe pas « Une négation du lecteur qui attend.....la fin ».

Ce regard est conçu de manière cinématique, en ce sens, qu'il semble articulé selon une technique typique de l'art cinématographique : celle qui applique la théorie dite de l'« irréalité partielle ».

⁽¹⁾ Cf. chapitre XIII, p. 104.

⁽²⁾ Cf. chapitre XIII, p. 104.

Selon cette théorie, pour que l'on ait l'illusion de la continuité et de la totalité, il suffit que soient montrés les éléments essentiels d'un objet, d'un événement.

Les deux segments reportés ci-dessous à titre d'exemples semblent illustrer ce concept.

« Drogo se retourna et regarda la ville à contre jour ; des fumées matutinales montaient des toits. Dans le lointain il vit sa propre maison .Il identifia la fenêtre de sa chambre. Sans doute était elle ouverte et les servantes entraînaient de mettre de l'ordre »⁽¹⁾

« A travers une fissure des roches voisines que l'obscurité recouvrait déjà, derrière de chaotiques gradins, à une distance incalculable, Giovanni entrevit alors, encore noyé dans le rouge soleil du couchant et comme issu d'un enchantement, un plateau dénudé, et, sur le rebord de celui-ci, une ligne régulière et géométrique, d'une couleur jaunâtre particulière : le profil du fort »⁽²⁾

Ces deux tableaux sont cinématographiques, non seulement en raison du souci de cerner l'essentiel dans la description mais aussi parce qu'ils sont structurés comme le type même du « plan panoramique éloigné » (photographie à distance ⁽¹⁾d'un objet vu dans un contexte partiel).

On dirait que le désert des tartares aurait été conçu comme un film surtout quand on se trouve confronté à des passages comme celui-ci.

« **Regardez** Giovanni Drogo et son cheval : comme ils sont petits au flanc des montagnes qui se font toujours plus hautes et plus sauvages .Il continue de monter pour arriver au fort dans la journée, mais plus lestes que lui, du fond de la gorge où gronde le torrent, montent les ombres.

A un certain moment , elles se trouvent juste à la hauteur de Drogo ,sur le versant opposé , elles semblent ralentir leur course comme pour ne point le décourager ,puis elles se faufilent et montent encore , escaladent les talus et les rochers et le cavalier est laissé en arrière »⁽³⁾

⁽¹⁾ - Cf. chapitre I, p .9.

⁽²⁾ - Cf. chapitre I, p .12.

⁽³⁾ - Cf. chapitre I, p .11.

Si on prend ce passage comme modèle, on remarque qu'il est inséré entre un « fondu à la fermeture » : « Et le soir approchait » à la fin du paragraphe qui le précédait et un « fondu à l'ouverture » :

« Le val tout entier était déjà plein de ténèbres violettes, et seules les crêtes herbeuses et dénudées, à des hauteurs incroyables, étaient illuminées par le soleil, quand Drogo se trouva brusquement devant un bâtiment de style militaire »

On peut facilement remarquer que ce « plan panoramique éloigné » est un détail d'une photographie de plus grandes dimensions.

En effet, il s'agit d'un zoom fait dans un esprit d'objectivité, inclus dans ce long « Travelling panoramique » qui permet de suivre Drogo depuis les « routes désertes »⁽¹⁾ de la ville jusqu'au « bâtiment de style militaire »⁽²⁾

Dans la continuité du récit de l'événement en question, le segment qui commence par « **regardez-les** » représente le meilleur moyen de condenser par un raccourci spatial et temporel la description du voyage de Drogo. Il s'agit là d'une technique que connaît bien la littérature narrative. Mais ce qui la rend intéressante dans le désert, c'est sa qualité cinématographique : le travelling qui montre le voyage de Drogo est interrompu (Le cavalier est laissé en arrière P11) grâce à une technique qui permet au lecteur de le poursuivre mentalement, comme cela arrive au cinéma, c'est-à-dire sans qu'il s'aperçoive du changement de mise au point « Drogo se trouva brusquement devant un bâtiment de style militaire »⁽³⁾ et sans perdre, donc, le fil de la continuité iconique.

Ils sont très fréquents des phénomènes filmico-verbaux dans le désert. Leur présence, autre qu'elle intensifie le caractère du visionnement du texte, concourt à faire naître au lectorat, graduellement, la conscience d'un concept de spectacle et de public.

Faut-il rappeler que le public n'a aucun pouvoir, il subit ?

⁽¹⁾ Cf. chapitre I, p .8.

⁽²⁾ Cf. chapitre I, p .11.

⁽³⁾ Cf. chapitre I, p .11.

Avons- nous le droit de penser que là encore il s'agit d'une négation de l'homme à un autre niveau ?

Ce concept de spectacle est explicitement décelable dans le texte au niveau des différents rappels, à mi-chemin entre l'exhortation et la démonstration, qui ponctuent le récit et dont ce : « **Regardez-les** » est l'exemple le plus important et pas le seul. Le verbe d'exhortation conjugué au pluriel, suivi par le plan photographique de Giovanni Drogo et son cheval, au loin, au flanc de la montagne, a le pouvoir, d'un seul coup de baguette magique d'informer le lecteur que sa lecture est désormais un visionnement, de le faire asseoir dans un fauteuil parmi le public et de lui faire regarder l'action projetée sur un écran. Rendus attentifs par cette exhortation, ce qui ne peut que faire autorité, nous nous rendons également compte que la voix qui la prononce est distincte, par exemple, de celle que l'on entend dans les deux premiers segments narratifs cités.

Comment sommes nous arrivés à une telle remarque ? distincte, car elle s'exprime au présent de l'indicatif (Il continue de monter) tandis que dans les deux segments narratifs cités l'action s'exprime au passé simple (Drogo se trouva brusquement).

Cette même observation ne peut passer sans analyse car elle permet d'identifier dans la voix qui « dit » « **Regardez-les** » celle d'un présentateur et si nous voulons transformer cette phrase en une phrase nominale nous dirons :

Ce sont Giovanni Drogo et son cheval...

Il s'agit bel et bien d'un présentatif ce qui nous impose à penser que dans « Le désert des tartares » nous distinguons la présence simultanée de deux textes :

1^{er}/ un texte-film : qui représente l'histoire de Drogo et de la forteresse, raconté par un narrateur à la troisième personne du passé.

2^{ème}/ un texte-commentaire : raconté par un présentateur à la troisième personne du présent de l'indicatif.

Suite à cela, nous pouvons schématiser la situation narrative comme suite :

- 1- un écran : sur lequel se projette le texte-film.
- 2- Un texte-film d'une histoire qui s'est produite dans un passé lointain (passé simple et imparfait) tourné d'un point de vue objectif (à la troisième personne).

- 3- Un texte-commentaire rédigé au présent de l'indicatif par un présentateur, impliquant ainsi un point de vue tantôt subjectif, tantôt objectif à la troisième personne pour un public implicitement présent dans les exhortations.
- 4- Un public : le lecteur devenu spectateur, il lit regarde le texte-film, et écoute le commentaire du présentateur.

II-1-1 / Le texte commentaire :

Une fois que la distinction entre texte-film et texte-commentaire est faite, et avec un recul, nous nous rendons compte que le texte-film (l'histoire de Drogo et de la forteresse) reste insuffisant.

De toute la vie de Drogo, seuls quelques épisodes des trente trois dernières années, celles passées à la forteresse, sont donnés à voir. La forme et le rythme de présentation de ces épisodes (choix précis, déterminés par un plan d'exposition très clair ; événements saillants, ordonnés selon le principe de cause à effet) reflètent une volonté ultérieurement décelable dans le discours du présentateur grâce à de nombreuses constructions de causalité implicite (par exemple, « promu officier », « à peine arrivé », « le lieutenant Augustina enterré ») échelonnées dans le texte-commentaire. La découverte d'une telle manipulation du contenu de la part du présentateur confirme l'idée implicite d'un présentateur conscient de la présence du public, mais en même temps déconcerte, du fait qu'au cours de la lecture le lecteur moyen ne perçoit pas tout cela.

En d'autres termes, bien que l'histoire, comme on l'a vu, soit présentée seulement en partie, et par épisodes, le lecteur a l'impression de la percevoir comme si elle était complète et continue. Si l'on réfléchit à cela, on arrive progressivement, compte tenu des constructions de causalité implicite, à découvrir que celles-ci font partie d'un vaste processus qu'on peut qualifier d'« actualisation » du texte-film, actualisation effectuée par le présentateur qui ne perd de vue ni le texte-film ni le lecteur-spectateur par le biais d'un réseau capillaire d'autres expédients divers qui entrent en action de manière stratégique à différents moments du commentaire.

Il s'agit particulièrement de différents adverbes de temps au présent (par exemple « à présent » « désormais » « maintenant » « pour le moment »), et de divers démonstratifs (par exemple : « voici » « ainsi ») inclus dans le discours du présentateur.

Quand on réfléchit à ce processus, on en arrive, toujours de manière progressive, à voir en lui le moyen par lequel le lecteur est attiré à l'intérieur de l'œuvre, ainsi que la façon d'attirer son attention pour qu'elle soit accaparée par le texte-film projeté sur l'écran ; ce qui explique en partie pourquoi, au cours de la lecture faite par le lecteur moyen, l'intervention du présentateur passe inaperçue.

L'actualisation et l'accaparement de l'attention du lecteur obtiennent l'effet maximal à certains moments du texte-commentaire et en particulier ces passages :

- 1/ Tout le chapitre XIII (à l'exception des deux premiers paragraphes).
- 2/ Le passage du chapitre XIV qui commence par « Qu'attends-tu colonel ? » et se termine par « cette idée ne lui traverse même pas l'esprit »
- 3/ Le début du chapitre XXI depuis « le pas d'un cheval remonte » jusqu'à « on ne lit aucune douleur particulière »
- 4/ Une bonne partie du chapitre XXV qui commence par « un pieu est planté » et se termine par « une voix l'appelle de l'autre côté de la vallée ».

Dans chaque passage, et grâce à des expédients typiquement cinématographiques, le lecteur se trouve à l'intérieur du texte, comme cela se produit au cinéma, quand, au moyen de la technique de la stratégie de la tensions (« suspense »). On est amené à s'identifier, visuellement et émotivement, à une situation déterminée. Le suspense commence dès les premières lignes du roman « Mais sans éprouver la joie qu'il avait espérée »

Ce premier passage qui représente le treizième chapitre, se consacre à la mort insensée de Lazzari (faut-il rappeler que le nom Lazzari rappelle le compagnon de Jésus lors de la résurrection de ce dernier ...St Lazzare?) Lazzari sorti du fort, pour récupérer un cheval dont on ne connaît ni provenance ni devenir, à son retour, il n'a pas pu répondre aux trois appels de la sentinelle : « Qui vive ? » donc il est tué d'une balle entre les yeux, chose qui a fait plaisir au commandant vu la bonne qualité du tir...

Quelle ironie du règlement !! Cela veut-il dire que celui qui ne se soumet pas au règlement imposé par les autorités, meurt ?

Dans le même passage, le sentiment d'être dans le texte est justifié par ce qui suit :

« *Certes, même ce soir là* » p 104.

« *Et voici qu'apparaît maintenant aussi ...* » p.106.

« *On peut même croire qu'il sourit* » p. 106.

« *Oui c'est ce qui s'appelle faire mouche* » p. 109.

« *Tronk, en ce moment, hait le commandant :*

« *Mais oui, mais oui, pense-t-il, dis-le tout haut que tu es content....* »p.109

Le lecteur peut lire même ce que Tronk se dit :

« Mais oui, mais oui, pense-t-il, donne-lui donc un prix, salaud, parce qu'il a tué son camarade »⁽¹⁾.

Mais si la contemplation est la condition inhérente au texte-commentaire, la vue est, comme le suggère l'examen qui suit, une condition au texte-film.

II-1-2 / Le texte-film :

Le texte-film semble présenté d'un point de vue complètement objectif. Une analyse plus systématique de la lecture de ce texte-film révèle, cependant, une narration à la fois objective et subjective, en ce sens qu'on perçoit l'attitude de l'écrivain metteur en scène. Cette attitude est décelable au niveau du « style » du texte-film ; style compris ici au sens large, comme la résultat formel découlant du choix de l'angle de prise de vue à partir duquel la réalité est représentée par le texte-film .les modalités selon lesquelles certains procédés tels que l'utilisation de la lumière, angles spéciaux de prise de vue, cadrage de l'image, longueur du métrage consacré aux différents objets ont été manipulés et exploités par l'ecrvain-metteur en scène pour un certain effet global sur le lecteur-spectateur .

⁽¹⁾ Cf. chapitre XIII, p .109.

En revanche, c'est le choix du matériel technique de base que l'écrivain-metteur en scène a utilisé ; matériel qui lui a permis de représenter et de filmer la réalité à la distance d'où elle est, par la suite, racontée-projetée et à la vitesse avec laquelle les images photographiques de cette réalité sont ensuite présentées au lecteur.

Les moyens techniques sur lesquels est fondé le caractère visuel du texte-film dans le désert coïncident avec le récit à la troisième personne du passé simple, c'est-à-dire avec la forme verbale dominante : celle des phrases principales. Le récit à la troisième personne du passé simple a été un choix (conscient ou non de la part de l'écrivain) qui produit des effets visuels que les autres possibilités de choix en matière de temps n'auraient pas permis d'obtenir. Le meilleur exemple serait un passage (le deuxième paragraphe du premier chapitre), précédé de ses deux versions possibles : l'une à la première personne du passé simple, l'autre à la troisième personne du présent de l'indicatif :

1/ Je me fis réveiller alors qu'il faisait encore nuit et j'endossai pour la première fois mon uniforme de lieutenant. Une fois habillé, je me regardai dans la glace (...), mais sans éprouver la joie que j'avais espérée.

2/ Il se fait réveiller alors qu'il fait encore nuit et il endosse pour la première fois son uniforme de lieutenant .Une fois habillé, il se regarde dans la glace (...), mais sans éprouver la joie qu'il espérait.

3/ Il faisait encore nuit quand on le réveilla et qu'il endossa pour la première fois son uniforme de lieutenant .Une fois habillé, il se regarda dans la glace (...), mais sans éprouver la joie qu'il avait espérée⁽¹⁾.

Si on lit successivement ces trois formes, dans l'ordre donné, on peut immédiatement noter , au niveau du lecteur , une variation de la perception de l'objet : variation due non seulement à la distance qu'il y a entre le lecteur et le contenu (due à son tour à la

⁽¹⁾ Cf. chapitre I, p .7.

distance plus en moins grande qu'il y a entre le narrateur et le contenu), mais également au rythme du récit-projection (dû à son tour à la vitesse avec laquelle l'écrivain a filmé la réalité à l'instant où il écrivait).

Dans les versions 1 et 2, en raison des qualités inhérentes à la personne choisie et au temps principal, la distance entre le lecteur et l'objet est minime, et la vitesse de perception du message est plus grande qu'elle ne l'est dans la version originale. A cause de cela, la perception visuelle des contours de l'image est moins nette que dans la version 3 (l'original).

Il suffit de dire que la netteté des images, dans la version originale, est due à une distance savante et à une vitesse bien calculée, aussi bien de la prise de vue que de la projection du contenu. Il en résulte globalement l'impression d'un récit projeté sur une surface plane, sur un écran ; impression qui semble faire défaut dans les deux versions données comme hypothèses. À l'origine de cette impression il y a la qualité graphique exceptionnelle de la troisième personne du passé (particulièrement au passé simple et à l'imparfait) qui permet une excellente visualisation : qualité qui provoque des effets de distanciation et permet de restituer les dimensions.

Sur la base de ces données, on peut conclure que le choix du matériel technique de base a été un choix déterminant dans la structuration du texte-film ; déterminant, non seulement pour ce qui concerne la forme, mais également pour ce qui concerne le contenu, comme le suggère l'ultime impression que laisse le Désert et qui reste imprimée dans la mémoire du lecteur. Nous nous référons au sentiment d'émerveillement stupéfait dans lequel nous connaissons l'expérience culminante de la lecture du Désert. Nous sommes convaincu que sans une texture grammaticale malléable (comme le récit au passé simple avec la *consecutio temporum* que cela entraîne), les techniques cinématographiques indiquées n'auraient pu donner les résultats observés ; et enfin, le contenu du Désert n'aurait pu acquérir ce pouvoir charismatique qui le caractérise. Nous nous référons à l'impact qu'ont sur le lecteur la convergence tangentielle du merveilleux (i.e. histoire de personnage physiquement indéterminé qui se serait produite en un temps indéterminé, dans un pays nullement indéterminé) ; de la sensation que procurent les dimensions spatiales et temporelles (i.e. majesté des montagnes, extension de la lande déserte, ineffabilité de l'écoulement

du temps) ; le décors naturel merveilleux(i.e. couleurs des saisons, lumière lunaire et solaire, blancheur de la neige), en somme, toute la trame du contenu d'où surgit le sens littéral et allégorico-fantastique .

Un examen du contenu, une particulière attention étant portée au mécanisme de la lecture, montrerait comment, grâce à une technique entièrement conçue pour transférer en images- pour le lecteur- la réalité du texte-film (mise en image de l'action physique ainsi que du décor naturel), celle-ci est livrée au lecteur tout élaborée, c'est-à-dire définie de manière irréversible dans ses contours et ses dimensions. Ce n'est pas un négatif de la réalité que le lecteur du Désert reçoit de la réalité, mais une photo d'elle déjà développée. Un tel phénomène, insolite à la lecture d'un texte littéraire (puisque normalement le processus mental de la lecture est comparable au développement d'un négatif en positif), est, au contraire, caractéristique de la vision cinématographique, où justement le spectateur est confronté au positif du film et non à son négatif. Etant donné cette condition, dans le Désert le lecteur finit par se trouver dans une position non privilégiée, pour ainsi dire passive par rapport au texte, du fait de son extrême dépendance des images du texte-film. Et comme toute l'énergie de son attention est consacrée à suivre l'image en mouvement sur l'écran, le résultat est un état de demi hypnose.

Tout ceci réduit considérablement la coopération du lecteur par rapport au texte. En effet, le lecteur se trouve dans la position de quelqu'un qui ne doit ni ne peut imaginer le texte de façon concrète.

Il ne reste donc au lecteur qu'à regarder ce texte-film. Et c'est là le seul type de coopération que le texte-film exige du lecteur ; coopération qui, comme on a pu voir, est obtenue dans la plus parfaite harmonie.

L'examen des mécanismes structurels ainsi que de celui de la lecture nous a permis d'entrer dans l'œuvre de manière critique (son illusoire simplicité la rendant autrement impénétrable), et nous a mis en condition de comprendre que la forme (maintenant définie) et le contenu (auquel il vient d'être fait allusion) ne sont que des moyens mis au service d'un événement exceptionnel :

la réalisation d'un film par le recours au genre littéraire.

Le Désert est un « film » fait de mots, un roman conçu comme un film et, comme tel, perçu, regardé et « consommé » par le lecteur. Il est nécessaire d'insister sur le fait qu'on est arrivé à obtenir, par un instrument non cinématographique et au seul moyen de mots, des résultats analogues à ceux que l'on peut obtenir dans l'art cinématographique, par des techniques hautement sophistiquées. Cette manière de faire un film avec des mots nous semble être une contribution tout à fait remarquable et importante pour le développement de la technique du récit littéraire, et c'est là ce qui constitue à notre avis la quiddité de l'œuvre. Quand on a compris cela, le Désert s'avère être une œuvre de haut niveau artistique, car elle provoque en nous une émotion esthétique-lyrique (esthétique-lyrique dans la mesure où en nous faisant participer visuellement à la forme qui lui est donnée, elle nous permet d'objectiver son contenu grâce au regard). L'idée de l'importance de la forme n'est pas étrangère à la poétique buzzatienne en ce qui concerne la littérature narrative. Si nous la paraphrasons et la réduisons à ses traits essentiels, la poétique narrative sera la suivante :

La littérature narrative doit divertir et si possible toucher. Divertir, c'est-à-dire captiver le lecteur, le transporter dans un monde fantastique, celui que représente l'écrivain. Pour pouvoir faire cela, la littérature doit respecter le lecteur, c'est-à-dire maintenir son intérêt au fur et à mesure que progresse le récit : le tenir sous le charme en exploitant les effets que produisent le rythme et la répétition et le convaincre, en lui présentant les choses clairement et simplement, en lui donnant l'illusion qu'il assiste à des scènes réelles. Ne nous laissons pas abuser par la simplicité de cette conception. Ce qui est implicite dans la poétique buzzatienne, c'est la nécessité, de la part de l'écrivain, de prendre conscience du pouvoir qu'ont les mots dans un récit ; conscience de caractère technique, recherche qui permet d'affûter les instruments du métier. En définissant les aspects du texte narratif, idéaux selon lui, Buzzati, avec son habituelle simplicité d'expression, rédige un manifeste sur la psychologie du lecteur et sur le devoir qu'a l'écrivain d'être un lecteur, avant même d'être écrivain, ou mieux, de lire en écrivant. Cet art de construire le récit en portant toujours le regard sur le lecteur distingue les grands narrateurs. Toutefois, comme on l'a vu dans *Le Désert*, Buzzati vise à de nouvelles organisations structurelles du récit ; en effet, il ne conduit jamais

son récit en portant son regard vers le lecteur, mais en ayant présent à l'esprit le regard du lecteur.

II-2 / La technique de l'absurde :

Le Désert des Tartares nous retrace l'histoire d'un jeune officier, Giovanni Drogo, lieutenant qui, pour sa première nomination, est envoyé au fort Bastiani, avant-poste aux limites du désert, supposé point stratégique.

Le voyage pour s'y rendre est long, fatigant ; une fois arrivé au fort, Drogo découvre la monotonie d'une attente épuisante et jamais réalisée : pas d'ennemis en vue. D'autre part, lorsqu'il retourne en permission à la ville, il est profondément déçu et s'y ennue.

Après avoir vainement attendu, Drogo devenu vieux, tombe malade au moment précis où l'ennemi attaque, et où il pourrait racheter sa longue existence inutile ; il se voit éloigné du lieu de bataille et trouvera, loin du fort, dans une petite auberge, la mort solitaire et digne qui transforme une vie en destin.

Livre tragique dans lequel la finalité semble peser de tout son poids : chaque fois que Drogo peut avoir l'impression d'exercer sa liberté, une formule l'anéantit immédiatement : « depuis des temps immémoriaux ».

La trame du roman est relativement pauvre en événements, et l'intrigue crée alors, à partir de cette absence d'événements extérieurs, un rythme intérieur propre et martelé. C'est le temps qui scande le rythme du récit, temps obsédant, temps du rêve obsessionnel, et non temps naturel ou biologique. *Nous retrouvons ici une approche fantastique, qui ne se situe pas au niveau verbal (contrairement au surréalisme) mais au niveau des thèmes, ce qui confirme la filiation de Buzzati avec Poe ou Kafka.*

Bien que le récit soit construit de façon linéaire, nous pouvons remarquer qu'il n'y a pas de dynamique interne propre du récit à partir d'éléments posés au départ ; comme dans notre tragédie classique, tout est déjà défini et achevé dès le début (cf. chapitre 1). Il n'y a donc pas de libre-arbitre individuel, face à la puissance du destin :

« L'amertume de quitter pour la première fois la vieille maison où il avait connu l'espoir, les craintes que tout changement apporte avec lui, l'émotion de dire adieu à sa mère lui emplissait l'âme, mais sur tout cela pesait une pensée tenace qu'il ne parvenait pas à définir, comme le vague pressentiment de choses irrévocables, presque comme s'il eût été sur le point d'entreprendre un voyage sans retour »⁽¹⁾.

Et avant même que ne commence « la nouvelle vie » de Drogo, nous savons déjà que celle-ci sera marquée par la désillusion, l'attente privée de sens, et insatisfaite, le sens de l'inutilité intime et du vide intérieur :

« C'était là le jour qu'il attendait depuis des années, le commencement de sa vraie vie [...] mais, au fond, il s'en rendit compte, ses plus belles années, sa première jeunesse, étaient probablement terminées. Et considérant fixement le miroir il voyait un sourire forcé sur le visage qu'il avait en vain cherché à aimer »⁽²⁾.

Mais à la différence de la tragédie, et bien qu'il y ait une tension pesante qui s'affirme au fil des chapitres, il n'y a pas de véritable progression du récit, mais plutôt une régression.

Certes, il y a bien, comme dans toute œuvre tragique, mort du héros, mais elle est l'aboutissement insignifiant d'un voyage sans issue. Après l'arrivée au fort, l'aventure devait commencer, mais les ennemis n'arrivent pas, et la vie de Drogo va s'engloutir dans la monotonie et l'habitude.

Buzzati joue sur les thèmes du voyage réel et du voyage apparent, le premier permettant d'interpréter l'état intérieur du personnage, en outre, ce sont les voyages (trois retours vers la ville, dont le dernier ne s'achèvera pas) qui divisent le récit et séparent les différents moments de l'intrigue ; de plus, ces voyages mettent en lumière de façon symbolique et tragique le thème de la progression illusoire :

A son premier voyage, Drogo avait rencontré (chapitre 2) le capitaine Ortiz.

« Au lieu de cela, il salua, à plusieurs reprises, en portant la main droite à son képi, mais l'autre cavalier ne répondait pas. Il était évident qu'il n'avait pas aperçu Drogo.

⁽¹⁾ Cf. chapitre I, p .8.

⁽²⁾ Cf. chapitre I, p .7.

-Mon capitaine ! » cria finalement Giovanni, vaincu par l'impatience.

Et il salua de nouveau.

-Qu'y a-t-il ? répondit une voix qui venait de l'autre côté.

Le capitaine s'était arrêté, il avait salué avec correction et demandait maintenant la raison de ce cri. Il n'y avait aucune sévérité dans cette question : mais on comprenait pourtant que l'officier était surpris.

-Qu'y a-t-il ?

La voix du capitaine retentit de nouveau, mais cette fois-ci, légèrement irritée.

-Rien ! Je voulais seulement vous saluer ! »⁽¹⁾

A son second retour au fort, il rencontrera (désormais les rôles sont inversés) le jeune lieutenant Moro (chapitre 25) qui est nouvellement affecté au fort ; à la réflexion sur le thème de la jeunesse et de la vieillesse, se joint ici l'évocation des phénomènes cycliques.

« Qu'y a-t-il ? » demanda Giovanni après avoir répondu au salut réglementaire de l'autre.

Quelles raisons pouvait bien avoir ce lieutenant pour héler de cette façon vraiment désinvolte ?

« Qu'y a-t-il ? » répéta, comme l'autre ne répondait pas, Drogo, d'une voix plus haute et cette fois légèrement irritée.

« Rien, je voulais seulement vous saluer ! »⁽²⁾.

Ce thème est traditionnel chez les écrivains pessimistes. Si nous avons parlé de régression, c'est en référence à une image qui revient souvent dans le récit, celle du tourbillon. Le voyage apparent au cœur du fort – est bien voyage à l'intérieur de soi-même, mais comme si les cercles concentriques se réduisaient vers un centre qui bientôt ne sera plus rien. Le dernier chapitre en offre une bonne illustration :

« Il parut à Drogo que la fuite du temps s'était arrêtée. C'était comme si un charme venait d'être rompu. Les derniers temps, le tourbillon s'était fait toujours plus intense,

⁽¹⁾ Cf. chapitre II, p.14

⁽²⁾ Cf. chapitre XXV, p. 208.

puis, brusquement, plus rien, le monde stagnait dans une apathie horizontale et les horloges fonctionnaient inutilement. La route de Drogo avait atteint son terme : le voilà maintenant sur la rive solitaire d'une mer grise et uniforme, et alentour pas une maison, pas un arbre, pas un homme, et tout cela ainsi depuis des temps immémoriaux »⁽¹⁾.

De la ville au fort, du fort à la ville : voyage symbolique et pénible d'un pôle à l'autre de l'existence. Quitter la ville, c'est passer dans un monde autre, s'éloigner de la vie facile, rationnelle et banale, c'est pénétrer dans un univers qui est, en dernière analyse, inconnaissable, et, par conséquent absurde.

Ce voyage initiatique – cette recherche existentielle – refuse bien les schémas de la banalité, mais s'avère incapable d'en créer d'autres qui la remplaceraient.

Une fois Drogo arrivé au fort (le rite existentiel est alors accompli), la situation est irréversible et sans issue ; la mort sera le seul coup accordé au joueur (le vocabulaire du jeu de cartes donc miser, parier...)

La vie en ville est trop facile et il n'est guère possible de s'y construire un espace héroïque. En revanche, le fort, aux lois strictes, présenté parfois comme une prison, où les rapports entre individus sont délicats, est le lieu où l'on croit pouvoir atteindre un bonheur qui ne peut se réaliser que par domination d'obstacles successifs. Lorsqu'on vit pleinement la vie du fort, la vie apparaît alors comme un monde isolé, avec lequel le lien est rompu :

« enfin un homme comme lui ; un être ami avec qui il allait pouvoir rire et plaisanter, parler de la vie qui les attendait tous deux, parler de chasse, de femmes, de la ville, qui maintenant semblait à Drogo reléguée dans un monde très, très lointain. »⁽²⁾

Et enfin, au fil des années, les termes du rapport seront totalement inversés : la vie en ville apparaîtra comme mystérieuse et hostile, et la vie au fort, connue et sécurisante :

« Une fois de plus, par une magnifique matinée de septembre, Drogo, le capitaine Giovanni Drogo, remonte, à cheval, la route abrupte qui mène du plateau au fort Bastiani. Il vient d'avoir un mois de permission, mais au bout de vingt jours, il s'en

⁽¹⁾ – Cf. chapitre xxx, p.238

⁽²⁾ – Cf. chapitre II, p.13.

retourne déjà ; la ville maintenant, lui est devenue complètement étrangère, ses anciens amis ont fait du chemin, ils occupent des positions importantes et le saluent comme un officier quelconque »⁽¹⁾

Paradoxe, puisqu'en réalité, la vie au fort Bastiani – pôle existentiel de la vie difficile – se déroule dans l'espérance douloureuse et l'angoisse perpétuelle. Prison, labyrinthe, château enchanté ? Drogo nourrit à son égard des sentiments mêlés de haine et d'amour, d'attraction et de répulsion : le fort et le désert exercent un pouvoir de fascination pervers :

« Il n'était pas imposant, le fort Bastiani, avec ses murs bas, et il n'était pas beau non plus, ni pittoresque malgré ses tours et ses bastions, il n'y avait absolument rien qui rachetât cette nudité, qui rappelât les choses douces de la vie. Et pourtant, comme la veille au soir, du fond de la gorge, Drogo le regardait, hypnotisé, et une inexplicable émotion s'emparait de son cœur »⁽²⁾

II-2-1/ Aspect symbolique :

Le chef-d'œuvre de Dino Buzzati conte en apparence une histoire banale et simple. Son auteur avoue l'avoir nourrie de tout ce qui fait la substance de sa vie : « *Quand j'étais en train de l'écrire je savais que j'aurais dû continuer pendant toute la durée de mon existence, pour ne l'achever qu'à la veille de ma mort* »⁽³⁾.

Celui-ci indique une signification bien au-delà de la biographie et de l'histoire quotidienne contemporaine, puisqu'elle concerne, le plus largement possible, la condition perpétuelle de l'homme jeté dans le monde :

« *L'histoire du désert des tartares est une histoire que je considère comme exemplaire parce qu'elle peut s'appliquer, je ne dis pas à tous les hommes (il existe aussi des hommes qui ont de la chance et aussi sont heureux), mais à tous les destins de l'homme* »⁽⁴⁾. C'est donc toute la thématique de ce livre, nature et humanité, temps et espace, rêve et réalité, qui relève d'une interprétation symbolique.

⁽¹⁾ – Cf. chapitre XXV, p. 206.

⁽²⁾ – Cf. chapitre II, p. 23.

⁽³⁾ – Propos de D. Buzzati cités par Jean-Paul Fenaux agrégé de lettres modernes.

⁽⁴⁾ – Propos de D. Buzzati cités par Jean-Paul Fenaux agrégé de lettres modernes.

II-2-1-1 / Une histoire de frontière :

« Un bout de frontière morte »⁽¹⁾. Voilà comment Ortiz définit la région du fort Bastiani au jeune lieutenant Drogo. D'ailleurs le point de vue sur cette frontière présente dans le roman des variations notables : tantôt elle est oubliée, autant par les ennemis du nord que par l'état-major de la ville, tantôt elle est l'objet d'une excessive convoitise, sans rapport avec l'intérêt de cette région inhospitalière. Le système militaire a érigé sur cette frontière une fantastique imposture, que Matti entretient. Et qu'Ortiz finira par avouer à Drogo, trop tard en un silence gêné. Ils sont tous, en réalité, complices de cette illusion qui justifie leur existence, de « ce prétexte pour donner un sens à la vie »⁽²⁾.

D'ailleurs, la frontière est capable aussi de révéler la vérité quand, sous son influence, les hommes soulignent leurs tendances morales. C'est elle qui fait d'Angustina un héros, et au contraire de Monti un lâche, c'est elle qui éveille les jalousies (Simeoni) ; elle pousse les hommes à leur limite, ou dans leurs retranchement. Il existe une vérité de la frontière, grave et implacable, devant laquelle la vie humaine ne compte pas.

II-2-1-2 / Le fort Bastiani :

« Il pensa à une prison ... »⁽³⁾ : La première impression de Drogo sera suivie de beaucoup d'autres, qui composent de ce fort une image saisissante, mystérieuse et inépuisable. Tout commence par une lancinante interrogation, car nul ne semble connaître même la situation exacte de ce lieu, mythique à force d'éloignement :

« Drogo se demandait à quoi pouvait ressembler le fort Bastiani, sans parvenir à se l'imaginer. Il ne savait même pas où se trouvait le fort, ni la distance qu'il avait à parcourir, les uns lui avaient parlé d'une journée de cheval, les autres de moins, mais en fait, aucun de ceux à qu'il avait posé cette question n'y était jamais allé »⁽⁴⁾.

(1) – Cf. chapitre II, p. 19

(2) – Cf. chapitre XXI, p.175.

(3) - Cf. chapitre II, p.23.

(4) – Cf. chapitre I, p.9.

Nous pouvons comprendre ici un système de symbolisation simple : Drogo s'interroge sur le fort, cette question est transposée en termes pratiques (localisation, distance). L'impression est ensuite renforcée par l'intervention de tiers, qui semblent tout ignorer de ce lieu mystérieux : le charretier : « *il n'y a pas le fort par là. Je n'ai jamais entendu parler de fort par là ...* », l'ami Francesco : « *il devenait de plus en plus convaincu que Francesco lui avait donné un renseignement erroné* »⁽¹⁾. Finalement, Drogo se convainc tout seul de la situation du fort.

Dés lors, l'atmosphère tourne souvent au conte des fées, comme l'indique la seconde impression de Drogo : « *il pensa à un château abandonné ... Tout stagnait dans une mystérieuse torpeur* »⁽²⁾.

Par contraste avec cette féerique vision, Ortiz s'emploie, dès le début, à démythifier le fort avant que Drogo ne l'ait vu : « Grandiose, le fort ? Mais non, c'est l'un des plus petits, une très vieille bâtisse. Ce n'est que de loin qu'il fait de l'effet ... c'est un fort de deuxième catégorie »⁽³⁾. Nous savons pourtant l'impression que produit sur le mûr capitaine, peu après, l'aspect de l'édifice.

D'un point de vue strictement militaire, le jugement relève des mêmes ambiguïtés. Une aura de gloire le baigne, grâce à un mot du roi (sentinelle de ma couronne) que Matti emploie à l'adresse du jeune officier qui vient d'arriver, grâce aussi à un passé plus au moins légendaire, en référence à une vague valeur militaire : « Jadis, aller au fort Bastiani, c'est un honneur ... »⁽⁴⁾.

Mais vue de l'extérieur et de sang-froid, la forteresse devient : «... une caserne de frontière, une ridicule bâtisse dont les murs ne résisterait que quelques heures à des canons de modèle récent. Avec le temps, on la laisserait tomber en ruines »⁽⁵⁾.

Le fort Bastiani est, alors, une ABSURDE CONTRADICTION, bien définie par les propos du général d'état-major : « Le point faible du fort, c'est qu'il y a trop de monde »⁽⁶⁾.

(1) - Cf. chapitre I, p.10.

(2) – Cf. chapitre II, p .23.

(3) – Cf. chapitre II, p .19.

(4) – Cf. chapitre II, p .21.

(5) – Cf. chapitre XXI, p 174.

(6) –Cf. chapitre XX,p .169.

Son rôle consiste-t-il à garder la frontière, ou à cultiver à l'état pur la discipline militaire, laquelle ne peut se maintenir qu'en laboratoire isolé, tant elle est incompatible avec les exigences humaines ? Purgatoire pour les fortes têtes (ou les infortunés) ou utopie expérimentale ? Le fort Bastiani est donc appelé à être désarmé : « Plus le temps s'écoulait et plus le fort devenait négligeable ... Ce n'était plus qu'une ligne de sécurité, exclue de tous les plans stratégiques. On ne le maintenait que pour ne pas laisser dégarnir ce coin de frontière. On n'admettait pas l'éventualité d'une menace venue du nord »⁽¹⁾ .

Mais cette décision ne désarme pas l'ambition obsédante de Filimore, le vieux colonel :

« Il s'est mis dans la tête que le fort était très important que les autres, et qu'en ville ils ne comprenait rien »⁽²⁾

Ainsi, le fort Bastiani est un mystère qui permet d'accéder à d'autres mystères :

« Et derrière, qu'y avait-il ? Par delà cet édifice inhospitalier, par-delà des merlons, ces casemates, ces poudrières, qui obstruaient la vue, quel monde s'ouvrait ? »⁽³⁾ . Le désert, bien entendu.

II-2-1-3 / Le désert :

Comme le fort, le désert a été précédé par sa légende. Mais, grâce à Matti, c'est la vision réaliste, combien décevante, qui le définit initialement dans l'esprit de Drogo (et de lecteur) :

« Un paysage monotone, vraiment rien de beau. Croyez-moi, n'y pensez pas ! ... Un paysage on ne peut plus bête »⁽⁴⁾ .

⁽¹⁾ Cf. chapitre XXI, p 174.

⁽²⁾ – Cf. chapitre VII, p 58.

⁽³⁾ – Cf. chapitre II, p 23.

⁽⁴⁾ – Cf. chapitre III, p 31.

La vision réelle est rendue impossible par des obstacles, quasi-permanents : les remparts du fort, qui cachent l'essentiel et limitent les chances d'observation aux rares tours de garde à la nouvelle redoute, les brumes du nord, qui empêchent de rien voir, les règlements (mot de passe, instruments d'optique). Tout se ligue donc pour entretenir l'épaisseur du mystère, tandis que les fumeux espaces se prêtent à la vision subjectives : On y voit des tours blanches, un volcan fumant, alors pourquoi pas une route et des régiments tartares ? Du désert montent les mirages, reflets sensibles du désir enfoui :

« Souvent, aux endroits isolés, à force de rester longtemps à guetter, on finit par voir, même en plein jour, des formes humaines qui surgissent entre les buissons »⁽¹⁾.

Ces hallucinations, potentiellement collectives, correspondent aux communes illusions entretenues, des années durant, par les conversations des soldats et satisfont leurs aspirations intimes :

« C'est du désert du nord que devait venir leur chance, l'aventure, l'heure miraculeuse qui sonne une fois au moins pour chacun »⁽²⁾.

II-2-1-4 / Les tartares :

Selon la mythologie⁽³⁾, le mot grec tartaros (ou au pluriel Ta tartara) est sans doute, à l'origine, une onomatopée qui sert à marquer quelque chose d'effrayant ou de mauvais et qui est à rapprocher peut-être de Barbaros (« Barbare »).

Par ce vocable, Homère et Hésiode s'accordent à qualifier un lieu qu'ils disent ténébreux : « Que mon ordre ne soit enfreint par aucun dieu, par aucune déesse, tonne Zeus dans l'Iliade (VII, 13). [...] ou bien, le saisissant, mes mains le jetteront aux ténèbres du tartare, très loin, au plus profond du gouffre souterrain dont la porte est de fer avec un seuil de bronze, aussi bas au-dessous de l'Hadès que le ciel est distant de la terre ».

⁽¹⁾ – Cf. chapitre XII, p 100.

⁽²⁾ – Cf. chapitre VII, p60.

⁽³⁾ – CD-ROM Encyclopedia Universalis, 1997.

Quant à la théogonie, c'est immédiatement après les chaos et Gaïa qu'elle nomme « le tartare ténébreux au creux le plus profond de la terre aux vastes sillons ». C'est là que selon la légende, les différentes générations divines précipitèrent successivement leurs ennemis.

Dans le roman, les tartares figurent aussi le hasard. Imprévisibles, invisibles, capables de construire des routes puis de feindre de les abandonner, ils sont présents de la présence latente des attentes :

« Il dit que les tartares sont toujours là ..., qu'un restant de l'ancienne armée sillonne la région en tout sens »⁽¹⁾. Affirmation qui est d'ailleurs impossible d'infirmer car, comme d'habitude, la raison cède à quelque lumineuse explication :

« Leurs armes étaient ternies pour les empêcher de briller au soleil et leurs chevaux étaient dressés à ne pas hennir »⁽²⁾.

Aussi peuvent-ils (ou peuvent-il ne pas) fondre sur le fort à tout moment, trompant la mécanique des plans stratégiques et la vigilance des soldats. Il est à remarquer que la menace, ou la certitude, se précise au fil des années :

« Depuis de nombreuses années ... il y'a contre le royaume du nord, de profondes rancoeurs, et, plus d'une fois, on a parlé de guerre »⁽³⁾.

Voilà pourquoi, sans doute, la croyance aux tartares vient quand on a perdu l'insouciance de la prime jeunesse, quand on pressent enfin que la destinée elle-même se confond avec l'obscur ennemi, qui peut bien être le goût de la mort.

II-2-1-5 / La ville :

A l'univers du fort s'oppose formellement la vie citadine. A l'accoutumance aux tartares, la déshabitude de la ville :

«La ville qui, maintenant, semblait, à Drogo reléguée dans un monde très, très lointain »⁽⁴⁾ pour peu de temps encore, elle représente aux yeux du jeune officier les constructions grandioses et des désirs matérialistes :

⁽¹⁾ – Cf. chapitre VII, p 58.

⁽²⁾ – Cf. chapitre XII, p 96.

⁽³⁾ – Cf. chapitre XIV, p 117.

⁽⁴⁾ – Cf. chapitre II, p 14.

«... avec ses palais, ses églises immenses, ses hautes coupes, ses romantiques avenues le long du fleuve... la ville fascinante, riche de tous rêves de jeunesse et de ses aventures encore à connaître »⁽¹⁾.

Mais cette brillante image est réversible, quand on pense à d'autres contenus : «...rues bruyantes sous la pluie, statues de plâtre, humidité de casernes, lugubres cloches, visages las et défaits, après-midi dans fin, plafonds gris de poussière »⁽²⁾ et aussi : « les maisons grises, des toits et encore des toits, le ciel de suie »⁽³⁾.

Graduellement, en effet, les images de la ville ont été supplantées, dans le désirable, par celles du fort. Aussi devient-elle une sorte de repoussoir, de réceptacle de tout ce qu'il n'y a pas au fort, celui-ci étant à l'origine collection de tout ce qui manquait au jeune officier. La frustration a donc été renversée. Pendant sa longue permission, Drogo erre tel un étranger ; il hait les rues désertes, redoute l'ennui et la solitude. La substitution est totale, et rien de ce qui touche à la ville (sa chambre, sa mère, sa fiancée, ses anciens amis) n'échappe à cet anéantissement de l'oubli.

De même la ville est suspecte, à son tour, d'hostilité envers le fort, puisque c'est d'elle que vient la dépêche rabat-joie qui ruine en un instant les espoirs guerriers annoncés par la venue d'un détachement du royaume du nord. En toutes ces notations, on observe un double registre, spatio-temporel, souligné par l'alternance de la ville lointaine avec le souvenir de la ville. Il n'est pas risqué de conclure que la ville, pour Drogo, c'est le passé, l'enfance volontairement et dignement repoussée par l'acceptation du vieillissement et la quête de la mort.

Dans sa chambre aux persiennes closes, il a bel et bien enterré sa vie passée. Au contraire, celle du fort, malgré son confort spartiate, est meublée d'espoir.

(1) – Cf. chapitre VIII, p 64.

(2) – Cf. chapitre IX, p 72.

(3) – Cf. chapitre XVIII, p 155.

II-2-1-6 / La montagne :

La montagne domine, à tous égards, le lyrisme de Buzzati, pour diverses raisons. D'abord, le souvenir des dolomites (lieu de son enfance), qui fournit d'innombrables éléments descriptifs, comme les «...bizarres dentelures de pierres, de roches acérées qui se chevauchaient dans le ciel »⁽¹⁾, ou les « montagnes sauvages qui n'avaient jamais été franchies »⁽²⁾. D'autre part, le romancier jouit d'une grande expérience de l'escalade, en connaît les dangers, y compris celui de l'épuisement mortel. Ces faits signent sans contestation possible le chapitre de l'expédition Monti-Angustina (où Angustina meurt de fatigue et de froid, chapitre XV). Enfin Buzzati assigne lui-même une signification à la montagne : *le sentiment de l'adieu*. Expression, à vrai dire, un peu énigmatique, mais où se retrouvent les notions de distance, de dimension, d'humilité, de fragilité, qui surgissent en tout homme se comparant « *existentiellement* » à la montagne.

Angustina sera bientôt emporté par la montagne. La menace de mort est claire, à son immobilité habituelle répond le mouvement des nuages. Mais ce sont deux aspects de la même réalité, *la fuite du temps*. Ici encore, dans une symbolique pascalienne, l'homme est placé entre le confort de l'inertie et la liberté aérienne.

« Il ne peut ni imiter les nuages qui fuient, se chevauchent l'un l'autre, tant ils se hâtent »⁽³⁾ qui « naviguent dans les saisons sidéraux »⁽⁴⁾, ni se raccrocher à la montagne :

«...tout s'enfuit, les hommes, les saisons, les nuages et il est inutile de s'agripper aux pierres, de se cramponner au sommet d'un quelconque rocher »⁽⁵⁾.

II-2-1-7 / L'eau :

Ce thème est développé par Buzzati avec un art consommé de la progression qui nous a immédiatement intrigués. C'est d'abord le murmure d'une eau lointaine (p.13), puis le floc-floc entendu dans la gourde du capitaine Ortiz, annonçant enfin

⁽¹⁾ – Cf. chapitre II, p 21.

⁽²⁾ – Cf. chapitre XII, p 98.

⁽³⁾ – Cf. chapitre VII, p 57.

⁽⁴⁾ – Cf. chapitre IX, p 72.

⁽⁵⁾ – Cf. chapitre XXIV, p. 200.

l'irritante découverte d'une *goutte d'eau permanente*, à quoi Drogo doit sa première nuit blanche au fort Bastiani :

«...bruit d'eau, bruit mou, bruit odieux, bruit insupportable »⁽¹⁾, bruit régulier, comme le tic-tac de l'horloge, bruit qui ne cessera pas, jusqu'au dernier jour, de moudre la vie. Peu importe, alors, les explications techniques sur le défaut de cette citerne (et le romancier nous les épargne). Tout le monde comprend ce symbole de temps, de vie et de mort. La métaphore s'élève encore, et vient alors une élégante explication :

«...une lointaine cascade ruisselait sur le faite des rochers environnants. Le vent qui faisait osciller le long jet d'eau, le jeu mystérieux des échos, les diverses sonorités des pierres frappées par l'eau, formaient une voix humaine, qui parlait...qui disait les paroles de notre vie, des paroles qu'on était toujours sur le point de comprendre et qu'on ne saisissait jamais »⁽²⁾ .

II-2-1-8 / Le cheval :

Le cheval occupe l'essentiel de l'espace animal, et pour cause : chacun sait qu'il existe des chevaux tartares, et que cet élégant quadrupède, intelligent, et ami de l'homme, est réputé doté d'un sixième sens dont les perceptions nous échappent et les manifestations nous intriguent. Aussi le cheval de Drogo peut-il exprimer, dès le début, un mystérieux avertissement :

« Le cheval frappait le sol de son sabot, d'une façon étrange et désagréable »⁽³⁾ .

Aussi est-il sans surprise que le romancier transpose sur le pas du cheval le morne retour de l'officier, déçu de n'être pas muté, vers le fort Bastiani :

« Le pas d'un cheval remonte la vallée solitaire...le pas du cheval s'élève tout doucement le long de la route blanche »⁽⁴⁾ .

De même le cheval représente le rêve de liberté de son cavalier :

« ce serait merveilleux de chevaucher sans but à travers la campagne...Alors, petit cheval, galope le long de la route de la plaine, galope avant qu'il ne soit trop tard,

(1) – Cf. chapitre IV, p 37.

(2) – Cf. chapitre X, p 80.

(3) – Cf. chapitre II, p 13.

(4) – Cf. chapitre XXI, p 173.

ne t'arrête pas...avant de voir les vertes prairies, les habitations des hommes, les églises et les clochers »⁽¹⁾.

Revenons au cheval tartare. Bien que ses congénères soient presque tous blancs⁽²⁾, celui-ci était noir comme du charbon⁽³⁾. Ce ne sera pas la seule anomalie : l'animal est décidément marqué du sceau de l'insolite. D'ailleurs, nous ne saurons jamais s'il est vraiment tartare, comme si cela n'avait aucune importance : cette négligence fait partie, bien entendu, du mystère des Tartares.

Buzzati donne plusieurs éléments qui aboutissent au cheval mythique : «...une petite tâche noire qui bougeait...les plumets des roseaux...des trous dans la brume...un rocher noir qui a la forme d'une bonne sœur... »⁽⁴⁾.

C'est un cheval mythologique. D'ailleurs, le seul qui l'ait vu de près, tenu par la bride, est mort ébahi quelques instants après : il avait oublié qu'il ne devait pas essayer de rentrer dans le fort, mais fuir. Ce cheval est donc responsable d'une mortelle distraction : c'est la sirène du désert.

« C'était bien un cheval...à qui ses jambes minces et sa crinière flottante donnaient une beauté bizarre. Sa forme était étrange...d'où venait-il, à qui était-il ? Depuis de nombreuses années, nulle créature ne s'était aventurée en ces lieux...Et voici que maintenant un cheval était apparu...C'était une chose extraordinaire dont la signification était inquiétante...de son illogique présence, il remplissait le désert tout entier »⁽⁵⁾.

II-2-2 / La Frontière : No man's land narratif ?

Si l'on demande à un lecteur de Buzzati de définir *Le Désert des Tartares*, parmi d'autres définitions- également valables dans leur schématisme excessif- il pourrait nous livrer celle-ci : une histoire de frontières, où il est question d'un conflit qu'on ne voit jamais se produire. Nul doute que cette définition soit très insuffisante et déformante, mais comme les autres, elle contient une part de vérité littéraire sur

⁽¹⁾ – Cf. chapitre XVII, p 151.

⁽²⁾ – Cf. chapitre XII, p 96.

⁽³⁾ – Cf. chapitre XII, p 97.

⁽⁴⁾ – Cf. chapitre XII, p 90.

⁽⁵⁾ – Cf. chapitre XII, p 95.

laquelle il convient de s'arrêter, car ce thème de frontières apparaît comme particulièrement récurrent dans l'univers buzzatien.

Il est au cœur du récit dans *Le Désert des Tartares*. Il s'y intègre en général parfaitement aux perceptions symboliques et topographiques de l'auteur. Si celui-ci l'a privilégié, c'est parce qu'il permet de jouer sur quelques ressorts narratifs particulièrement adaptés au déconcertement et au malaise que se soit de susciter le fantastique, mais c'est aussi en raison des significations qui l'accompagnent. Buzzati a souvent manié le fantastique comme moyen plus que comme fin : c'est un écrivain attiré avant tout par le sens dont est virtuellement porteur le récit fantastique ; il ne néglige pas les effets, les techniques narratives de ce genre littéraire, mais s'il les récupère et les assume, c'est pour mieux les mettre au service d'un certain nombre de choses *qu'il veut absolument nous dire*.

Ce sont ces moyens narratifs et les significations auxquelles ils conduisent que nous essayons de dégager

Dès l'instant où l'on s'arrête pour réfléchir aux impressions que ne manque pas de laisser la lecture de *Désert des Tartares*, nous nous apercevons que le registre principal dans lequel se situent les variations autour de ce thème des frontières est celui de l'incertitude liée aux déplacements dans l'espace dont la narration relate les péripéties.

Il s'agit d'une incertitude savamment modulée, dont les variations ou connotations constituent l'épine dorsale du récit fantastique. Les touches de ce clavier de l'incertitude, les voici :

La perplexité du jeune lieutenant Simeoni s'efforçant, dans *Le Désert des Tartares*, de tirer les premières conclusions de ses récentes découvertes.

Cette perplexité à laquelle n'échappent guère les personnages buzzatiens, souvent entraînés dans une déambulation qui symbolise parfois leur cheminement dans le temps que l'existence leur accorde, est en général entretenue ou causée par ce que Yves Panafieu a appelé le flou des informations recueillies des gens qu'ils rencontrent. Ces personnages, jalons du temps et de l'espace postés en vigie par Buzzati sur ses itinéraires fantastiques, sont des vagabonds, de pauvres vieillards dont le trait commun est une propension à l'imprécision, à la réserve, voire, carrément, à

l'ignorance. La montée de Giovanni Drogo en direction du fort Bastiani est une parfaite illustration de ce procédé narratif. Ce moment est celui du « on dit que ... », ou « peut-être... », carrefour de la légende, du raconter et du souvenir vacillant.

Un autre ressort narratif de ces perplexités auxquelles donne lieu ce thème des frontières est l'affrontement de vérités ou interprétations contradictoires, porteuses de l'étrange, du mystère et, en dernière analyse, de l'angoisse. C'est ce genre d'informations que l'on relève dans les réponses faites à Drogo lorsqu'il demande où se situe la forteresse Bastiani « les uns lui avaient parlé d'une journée à cheval, les autres de moins, mais, en fait, aucun de ceux à qui il avait posé cette question n'y était jamais allé »⁽¹⁾, puis « il n'y a pas de fort par là, dit le charretier. Je n'ai jamais entendu parler de fort par là.»⁽²⁾.

Le déconcertement, voire l'égarément, si chers à Buzzati, toujours en quête (parfois inconsciemment) de significations philosophiques, éthiques ou métaphysiques, à glisser dans son récit, commencent à naître là : dans cette juxtaposition ou succession d'énoncés contraires.

Le quatrième stade de l'aventure est naturellement celui des conjectures. Ce que l'on ne comprend pas, que l'on ne discerne pas, alimente toujours le mystère qui, à son tour, suscite toutes sortes d'interrogations. C'est le cas dans *le Désert des Tartares* où la plaine alimente sans cesse les rêveries et les conversations de Drogo aussi bien que de ses amis. La tournure même des phrases en subit le contrecoup :

« ...Et si la route n'avait pas de raison stratégique ? Si par exemple, on la construisait à des fins agricoles, en vue de la culture de cette lande infinie, jusqu'alors stérile et inhabitée ? Ou si simplement les étrangers s'arrêtaient au bout d'un ou deux kilomètres ?...demandait Drogo »⁽³⁾.

Ce mode interrogatif ne peut évidemment que déboucher sur une question essentielle qui nous conduit tout droit à l'absurde :

(1) – Cf. chapitre I, p 7.

(2) – Cf. chapitre I, p 9.

(3) – Cf. chapitre XXII, p 192.

« ... Pourquoi, maintenant que la route était terminée, les étrangers avaient-ils disparu ? Pourquoi hommes, chevaux et chariots avaient-ils remonté la grande plaine, pour finalement s'évanouir dans les brumes du Nord ? Tout ce travail pour rien ? »⁽¹⁾.

Alors, au secours de l'auteur, désireux de prolonger encore cette phase d'incertitude, dans une attitude qui est à mi-chemin entre la métaphysique et la cruauté mentale, un petit lutin vient, qui d'un geste large étale à l'horizon d'épaisses nappes de brouillard.

Le cinquième acte, c'est en effet celui du regard impossible, de l'attente maintenue parce « qu'il y a des brumes du Nord qui empêchent de rien voir »⁽²⁾. Pour reprendre les termes employés par Morel. Là aussi, l'interdit que représente la frontière permet de figer la situation et de cristalliser espoirs et inquiétudes.

Le doute assaille alors l'esprit de ces gens qui, immobilisés par ces frontières dont ils ont la garde, n'ont pas le droit d'aller de l'autre côté pour voir ce qui se passe. La meilleure illustration de cette phase critique où commencent à poindre les grandes questions sur l'existence, c'est incontestablement

Le septième acte est celui où interviennent des astuces diverses, d'ordre psychologique, situationnel ou simplement narratif, utilisées par Buzzati avec la ferme intention d'accroître encore l'incertitude, le mystère, et engendre l'angoisse. Voilà en quoi ce lieu, véritable enclave-forteresse, est cité au même titre que la plaine qui s'étend au-delà de la frontière du Nord dans Le Désert des Tartares.

Qu'interviennent alors- et c'est inévitable- des manifestations de l'étrange, efflorescence d'un monde indéfini, mais autre, et vaguement inquiétant parce que incompréhensible, cela ne saurait surprendre. Buzzati sait comment maintenir son lecteur en haleine. Les frontières, c'est aussi cela : le battement de cœur devant l'inconnu, le mystère pour lequel on ne propose pas d'explication. Le cheval surgi de la plaine du Nord, ce qui a provoqué la mort d'un soldat ne connaissant pas le mot de passe, à cela point une menace encore très vague et incertaine, mais déjà présente.

⁽¹⁾ – Cf. chapitre XXVI, p 210.

⁽²⁾ – Cf. chapitre III, p .33.

L'angoisse monte au lever de rideau suivant. Elle naît de la présence d'« inconnus qu'il était permis de présumer ennemis »⁽¹⁾, parce que « depuis des années (...) on a parlé de guerre »⁽²⁾ ; elle résulte de la possibilité de l'agression, de l'assaut brutal.

C'est alors que s'annonce l'acte ultime, le dixième, celui où la menace et l'angoisse débouchent sur la mort. C'est en effet, l'instant fatal pour Drogo correspond à l'assaut final de la forteresse et au viol brutal de la frontière. Bien qu'il n'ait pas de lien de cause à effet il s'agit bien d'une fin inéluctable.

II-3 / Les gens de l'abîme : Des prototypes du non-évènement

Le désert des Tartares qui est, à juste titre, le livre le plus célèbre de Dino Buzzati, nous fournira le premier exemple d'angoisse propre aux personnages buzzatiens. Rappelons brièvement la situation : le lieutenant Drogo, affecté au fort Bastiani, commande la garde de nuit à la Nouvelle Redoute, poste avancé sur le fameux désert. Bien qu'on ne l'ait jamais vu, chacun sait que l'ennemi se tient dans l'immense cité et qu'un jour il attaquera. D'où la vigilance exigée par le commandant Matti. Drogo s'est un peu assoupi à son poste, au jour naissant, or un cheval s'est présenté, sans cavalier, devant la sentinelle. Le sergent Tronk qui en fait le récit au lieutenant ajoute qu'il ne s'agit pas d'un cheval sauvage, mais d'un vrai cheval de militaire. « A lui seul écrit Buzzati, ce cheval bouleversait la règle établie, il ramenait avec lui les vieilles légendes du Nord, les Tartares, les batailles : il emplissait le désert tout entier. » Drogo, qui a le commandement de la Redoute, s'interroge : doit-il donner l'alerte ? Doit-il attendre ? Finalement, il opte pour l'attente jusqu'au soir, jusqu'à la relève de la garde. L'angoisse qui pouvait naître de cette situation, Buzzati, en habile stratège, la détend au contraire : les soldats n'ont nullement peur du cheval, ni même du danger dont il peut être l'annonciateur. Plusieurs aimeraient capturer le superbe animal et parmi eux un jeune artilleur, Lazzari, depuis peu au service, qui assure à qui veut l'entendre que c'est son cheval qu'on a dû laisser échapper.

⁽¹⁾ – Cf. chapitre XIV, p. 114.

⁽²⁾ – Cf. chapitre XIV, p. 117.

Mais la consigne est la consigne. Le cheval reste donc à peu près immobile toute la journée jusqu'à l'arrivée de la garde montante. Drogo quitte l'avant-poste et fait son rapport au colonel qui ordonne la capture du cheval. C'est devenu inutile : Lazzari, qui appartenait à la garde descendante, s'est caché puis il est descendu jusqu'au cheval et, hors la Redoute, le ramène fort étonné : ce n'est pas sa monture. Entre-temps, ses camarades s'aperçoivent de sa disparition et, pour lui éviter deux mois de prison, à l'appel de son nom, il est répondu « présent ». Puis on se rappelle que Lazzari ne connaît pas le mot de passe. Du coup, il ne s'agit plus de prison mais de sa vie : s'il se présente devant le fort on lui tirera dessus. On part à sa recherche pour le tirer de ce mauvais pas : trop tard, Lazzari est déjà sous les remparts. A partir de ce moment, Buzzati, avec un art consommé, va nous entraîner dans un cauchemar vécu phrase à phrase. C'est d'abord le factionnaire qui arme son fusil et crie « qui vive » ? c'est ensuite Buzzati qui, sans appuyer, nous apprend que Lazzari est trop nouveau pour savoir que sans le mot de passe il ne pourra entrer. Inconscient du danger, il s'approche à quarante mètres. La sentinelle répète « qui vive » ? Buzzati nous prévient : « une fois encore et il faudra tirer. » Lazzari, reconnaissant la voix d'un soldat de sa compagnie, s'enhardit, explique sa situation. Mais le sergent Tronk vient d'arriver près du factionnaire. Il reste silencieux, immobile ; la sentinelle espère que Lazzari va reculer et le lendemain se joindre à la garde descendante, qu'ainsi il sera sauvé. Au lieu de cela, Lazzari approche encore avec le cheval : ils sont à trente mètres. Le soldat sent sur lui le regard sévère et fixe de Tronk, « fusil levé il cherche à retarder le plus possible le troisième « qui vive » ? Là, le lecteur pressent, avant Lazzari, ce qui va arriver, l'angoisse l'étreint devant une telle inconscience, il voudrait se substituer à la sentinelle, ainsi sauverait-il ce malheureux mais le destin est inflexible : « Qui vive ? » crie pour la troisième fois le factionnaire avec dans la voix une intonation « anti-réglementaire » qui signifie : « Retourne en arrière pendant qu'il est temps encore. » L'espoir renaît un instant car Buzzati écrit : « Lazzari comprend » Malheureusement, au lieu de fuir, il lâche la bride du cheval et s'avance seul :

« Moricaud ! C'est moi ! Mais qu'est ce que tu fabriques avec ton fusil ? Tu es fou, Moricaud »⁽¹⁾

Nous sentons que le dénouement tragique est proche. Il nous reste pourtant un espoir : la sentinelle nommément identifiée ne peut pas reconnaître son compagnon d'armes. Hélas, écrit Buzzati : « Moricaud n'était plus qu'un soldat au visage dur qui levait lentement son fusil et visait son ami. » Un sursaut d'espoir encore car en même temps qu'il effectue le geste atroce, le soldat surveille du coin de l'œil le sergent Tronk. Celui-là au moins, pense-t-on, peut agir, donner un ordre, suspendre cette vie. Mais Tronk ne bronche pas. Lazzari essaie encore : « Tu ne vois donc pas que c'est moi ? Ne tire pas, Moricaud ! » Ne tire pas ! Pour une sentinelle qui ne fait plus qu'un avec le fort, qui a les oreilles bourdonnantes, et qui, bien qu'in n'ait rien dit, croit entendre Tronk lui crier « vise bien », c'en est trop, elle tire. « Un petit éclair sort du fusil, un minuscule nuage de fumée. » La consigne observée, le soldat se précipite au parapet, espérant l'improbable : ne pas avoir atteint Lazzari. Effectivement, il le voit debout mais il entend sa voix, une voix qui a un accent désespéré, une voix qui dit : « Oh Moricaud ! Tu m'as tué. » Et Buzzati, sobrement, achève son récit : « Voilà ce que dit Lazzari et il s'effondre lentement en avant. »⁽²⁾

Telle est l'une des formes -efficaces- de l'angoisse dans l'univers buzzatien. Mais où est le fantastique dans cet épisode sanglant ? Eh bien, il est incarné par ce cheval venu d'on ne sait où, qui ne peut être sauvage, qui n'appartient à personne de visible à des kilomètres à la ronde. Sans lui, Lazzari n'aurait pas enfreint le règlement, Moricaud n'aurait pas tiré, la mort ne serait pas entrée au fort Bastiani.

Le Désert des Tartares est un pari sur la répétition. L'histoire de Drogo reprend celle d'Ortiz, et celle de l'officier Moro a tout ce qu'il faut pour répercuter celle de Drogo. L'antagonisme entre Angustina et Monti est celui-là même qui par la suite opposera Drogo et Simeoni. Le Désert des Tartares est organisé à partir de parcours existentiels que l'on dirait parfaitement symétriques, ils ne sont séparés que par l'intervalle d'une génération ; cela fonctionne un peu comme une grande maquette où des trains miniatures accomplissent les uns après les autres le même trajet, comme

⁽¹⁾ – Cf. chapitre XII, p 102.

⁽²⁾ – Cf. chapitre XII, p 103.

les robots d'une grande usine qui répètent les mêmes gestes avec une minutie irréprochable. Tout le roman est réglé par l'attente ; et l'attente en est également le mot clef : un non-événement.

Drogo, même quand il faut agir, reste inerte, puisque le non-événement, dans le fort Bastiani, devient une sorte d'assurance et un certain conformisme à la réglementation :

« Oui, c'est bien lui, maintenant qu'il est plus près, on le reconnaît bien, et, sur son visage, on ne lit nulle douleur particulière. Il ne s'est donc pas révolté, il n'a pas donné sa démission, il a avalé cette injustice sans broncher et il retourne à son poste habituel. Au fond de son âme, il y a même la timide satisfaction d'avoir évité de brusques changements dans sa vie, de pouvoir reprendre telles quelles ses vieilles habitudes »⁽¹⁾

⁽¹⁾ - Cf. chapitre XXI, p. 173.

CHAPITRE III : ETUDE DISCURSIVE ET MODALITES D'ECRITURE

III-1 / Ecriture Fantastique

III-1-1 / Ecriture et angoisse

III-1-1-1 / Signification de l'acte d'écriture chez Buzzati

III-1-1-2 / L'angoisse

III-1-1-3 / Représentation métaphorique du temps

III-1-2 / L'attente dans Le Désert des Tartares

III-2 / Récit singulatif

III-3 / Ecriture et révolte

Le Désert des Tartares utilise la métaphore de la stagnation du piétinement sur place, de la longue patience. Le temps n'est plus perçu comme mouvement irrésistible, arrachement perpétuel à ce qui est, mais comme attente indéfinie. Tous les jours sont pareils, on croit que quelque chose va se passer (une horde Tartare qui enfin se profilera, là-bas, dans les brumes de l'horizon), mais rien ne se passe, l'espérance faiblit, une morne routine quotidienne s'installe, et soudain, pour Giovanni Drogo, la découverte est dramatique, soudain, un jour, on s'aperçoit qu'on a vieilli, que beaucoup d'années ont passé en vain. Partout, le lecteur perçoit des dissonances subtiles, des décalages par rapport à une réalité connue, des gauchissements, des distorsions presque impalpables qui font que ce fort Bastiani, avec les soldats et les officiers qui le peuplent, les activités qui l'animent, les menus incidents qui rompent la monotonie des jours, n'est ni tout à fait intégré à notre monde réel, ni tout à fait étranger : il est à part, mais comme un univers parallèle, un reflet de notre monde dans une autre dimension, dans un miroir légèrement déformant. Mais, une fois admise sa bizarrerie essentielle, c'est un monde d'une homogénéité, d'une cohésion, d'une autonomie parfaites. Tout y est vraisemblable et convaincant : les rapports des gens entre eux, officiers supérieurs, officiers subalternes, soldats, la routine militaire (quiconque a passé quelques mois dans une caserne peut témoigner que le fort Bastiani est une image quasi-platonicienne de l'armée en temps de paix). Ce qui trouble et inquiète, et finit par obséder, c'est le dosage, savamment entretenu par l'auteur, du familier et de l'étrange. D'un bout à l'autre, le ton demeure mesuré, calme, presque feutré ; et pourtant l'angoisse ne cesse de grandir, parce que nous découvrons peu à peu, avec Giovanni Drogo, l'amère, la terrible vérité du fort Bastiani : rien ne s'y passe, excepté la fuite des jours, le vieillissement, l'attente, toujours déçue, de ce qui donnerait un sens à la vie.

Les Tartares n'attaqueront jamais ; et s'ils attaquent un jour (mais est-ce bien certain ?), ce sera justement le jour où Drogo doit quitter le fort pour toujours, parce qu'il est vieux et malade...

L'un des motifs centraux de la littérature fantastique, c'est son attitude révolutionnaire à l'égard de l'existence, à l'égard des règles de la société, de sa morale, et des intuitions dominantes. Il existe un rapport dialectique entre le mode d'expression de la littérature fantastique et des changements dans les conventions sociales ; et cette conscience critique de l'existence se présente aussi bien sous forme implicite qu'explicite.

La littérature fantastique met en évidence ce qui est réprimé dans la société, le plus souvent de façon implicite si les règles sociales en rendent difficile ou tout bonnement impossible la manifestation explicite, ou bien si l'écrivain ne désire pas imposer directement d'autres normes et directions, ni subordonner son art à leurs exigences.

Il peut exprimer l'espérance en des temps meilleurs ou bien sa nostalgie à l'égard du passé qu'il a imaginé, ou le désir d'un retour à la nature et à l'état originels, à l'authenticité.

III-1 / Écriture Fantastique :

La première œuvre scientifique importante au sujet du genre littéraire fantastique parut en 1951, lorsque Pierre G. Castex publia Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant. Il intitule le premier chapitre :

« Renaissance de l'Irrationnel » et remarque que le récit fantastique n'a été défini en France comme un genre autonome qu'aux environs de 1830, sous l'influence de Hoffmann.

Castex définit ainsi le fantastique : « Le fantastique (...) se caractérise (...) par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs »⁽¹⁾.

(1) - P-G Castex, Le conte fantastique en France, ed Corti, 1951, p 8.

Même Louis Vax, dans L'Art et la Littérature fantastique -premier recueil où soit traitée de façon scientifique la littérature européenne- soutient que la peur est un élément qui participe, en même temps que le surnaturel, à la création du fantastique. Au cours de l'étude des œuvres, prises séparément, il donne des variantes de cette définition, mais dans ses conclusions il continue d'affirmer le lien indissoluble entre menace, objet d'effroi et surnaturel, en tant qu'essence du fantastique :

« Le surnaturel fantastique, c'est le surnaturel menaçant, il est fantastique parce que menaçant et non parce qu'inexplicable »⁽¹⁾.

Marcel Schneider, avec Littérature fantastique en France, parvient à traiter le sujet jusqu'à la nouvelle génération d'écrivains fantastiques. Dans sa conclusion, Schneider, pour la première fois, examine le thème de la révolte dans la littérature fantastique :

« Le fantastique est une continue, une irrépressible protestation contre ce qui est, contre le monde créé et la vie qu'on mène. Grâce à lui, nous pouvons libérer nos désirs les plus avides, nos rêves les plus tenaces et donner corps à notre espérance. Ces désirs, ces rêves, cette espérance sont justement ceux contre lesquels les théologies, les lois, les morales admises ont conjuré leurs pouvoirs. La majeure partie de la littérature se borne à constater ce que ces théologies, ces lois et ces morales ont fait de l'homme qu'elles ont asservi. Mais nous savons qu'une partie de lui-même se rebelle contre cet ascendant, contre la violence que l'on fait à son âme. Plus notre civilisation devient matérialiste et confiante dans le progrès technique, plus violent se fait notre désir de sauvegarder notre seule richesse, la liberté intérieure. La machine, la bureaucratie et la contrainte de l'Etat totalitaire ont beau s'appesantir sur nous, c'est au fantastique que nous demandons le salut »⁽²⁾.

L'Introduction à la littérature fantastique de Tzvetan Todorov, constitue un progrès dans les recherches sur la littérature fantastique, en raison de sa tentative de conduire une analyse plus systématique. Todorov refuse la position de ses prédécesseurs, puisqu'ils définissent le fantastique comme l'union des éléments

(1)- Louis Vax, *L'Art et la Littérature fantastique*, Paris, P.U.F, 1970, 2^e édition, p 122.

(2) - Marcel Schneider, *Littérature fantastique en France*, Paris, ed Fayard, 1964, p.409-410.

surnaturels et de la terreur du lecteur⁽¹⁾...- comme si un genre devait être défini en fonction des réactions du lecteur !-

Todorov propose ensuite une définition plus univoque, qui est cependant trop limitée. Elle repose sur un matériau trop restreint et finit elle aussi par être liée aux réactions du lecteur, même si c'est d'une autre façon :

« D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes, et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués »⁽²⁾.

Dans les dernières pages du livre, Todorov s'occupe de la littérature fantastique moderne, des œuvres de Franz Kafka et d'autres auteurs, ainsi que de la science-fiction, avec ses robots et ses êtres étranges venant d'autres planètes. D'après sa conception, la littérature fantastique moderne n'appartient pas à la littérature classique. Les récits de Kafka ne provoquent aucune hésitation. Le monde qu'il décrit est tout à fait étrange, et absurde comme le sont les événements qui sont racontés. C'est sûr : il y a un changement décisif de l'orientation de la littérature fantastique ; mais Todorov a tort lorsqu'il affirme que la littérature classique et la littérature moderne n'ont aucun lien entre elles.

C'est de cela que parle Jean-Paul Sartre dans situations I : « l'homme normal est décidément fantastique, le fantastique est devenu la règle et non l'exception. »⁽³⁾ Ce ne sont plus les événements ou les êtres qui constituent l'extraordinaire et le fantastique : « il n'est plus pour lui qu'un seul objet fantastique : l'homme. Non pas l'homme des religions et du spiritualisme, engagé jusqu'à mi-corps seulement dans le monde, mais l'homme-donné, l'homme-nature, l'homme -société, celui qui salue un corbillard au passage, celui qui se rase à la fenêtre, qui se met à genoux dans les églises, qui marche en mesure derrière un drapeau. ».

Todorov conclut dans le même sens : « L'homme est précisément l'être fantastique. Le fantastique devient la règle, non l'exception. »⁽⁴⁾.

(1) - Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris, 1970, ed seuil, p. 40.

(2) - Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Paris, 1970, ed seuil, p. 37.

(3) - Jean-Paul Sartre, Situations I, Paris, Gallimard, 1947, p.127.

(4) - Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, ed seuil, 1970.p 182.

Par là la littérature fantastique classique a basculé dans l'absurde moderne, ainsi que l'a écrit André Breton dès 1924 dans son manifeste : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique-il n'y a que le réel. »⁽¹⁾.

Ainsi s'explique aussi la raison pour laquelle les protagonistes de la plupart des récits fantastiques ne sont pas- comme nous l'avons dit- des héros, mais des victimes. Ils continuent à exister sans difficulté en tant que anti-héros de la littérature moderne, et ils passent par conséquent dans le monde absurde-fantastique qu'est le monde normal, occupant à présent tout le récit. Dans le même temps, la science et la société progressent.

Le prodigieux développement des sciences naturelles et de la technique rend normal et acceptable le roman de science-fiction, de même que les recherches psychologiques rendent normal et acceptable l'homme fantastique. Dans la seconde moitié de ce siècle l'urbanisation et le développement des techniques ont produit une nouvelle réaction. On a protesté contre le malaise et la solitude des grandes villes, contre l'impuissance de l'homme dans la société technocratique, contre la pollution, et d'autres dangers ; ces protestations tendent vers une nouvelle recherche, pour un mode différent ; elles tendent à cultiver les éléments fantastiques de l'existence, au sens classique aussi bien qu'au sens moderne ; le monde de l'art et de la littérature moderne est ouvert à toutes les possibilités.

« On ne peut plus croire à une réalité immuable, externe, ni à une littérature qui ne serait que la transcription de cette réalité. Les mots ont gagné une autonomie que les choses ont perdue »⁽²⁾

En un certain sens on peut concevoir la littérature fantastique classique et la littérature fantastique moderne comme une contestation implicite ou explicite de la société existante.

(1) –André Breton, Les manifestes du surréalisme, Paris, ed. du sagittaire, 1946, p.30.

(2) -Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, ed. Seuil, 1970, p. 176.

Ce genre fleurit surtout au cours des périodes où une partie importante de la société est inquiète, lorsque l'homme éprouve un sentiment d'incertitude à l'égard du présent ou de son avenir. Au xx^{ème} siècle il devient impossible, pour un nombre toujours plus grand d'écrivains (de Kafka à Borgès et à Buzzati), de séparer ce que l'on appelle communément le monde *normal* de ce que l'on nomme le monde *anormal*. On considère comme absurde tout l'univers et comme de plus en plus problématique le destin de l'homme. Le fantastique finit ainsi par se trouver au-delà du naturel et du surnaturel, du réel et de l'irréel, de même que l'homme est au-delà des conventions sociales.

L'essence de l'individu ne consiste ni dans les règles ni dans leur infraction, mais dans la recherche qu'il fait de sa propre identité dans le milieu culturel qui l'environne. C'est pourquoi « *le récit fantastique devient celui de la limite : limite de l'être et du non-être, de l'être et du paraître, et, plus essentiellement, de l'affirmation ou de la négation du sujet. Par le motif de l'improbable, cette notion de limite est elle-même relativisée : le fantastique se trouve au-delà des règles contraires de la nature et de la surnature, tout comme l'individu se situe au-delà de son rapport à une convention admise ou enfreinte* »⁽¹⁾. La littérature fantastique est donc une recherche du dépassement des limites de la culture dominante de chaque période.

Si le héros du récit fantastique s'avère être un anti-héros, cela entraîne pour conséquence que l'existence ne peut être définie « en terme d'attente ... mais en terme de manque »⁽²⁾. Irène Bessière utilise l'expression « une littérature de carence »⁽³⁾, une littérature de l'impuissance et donc, très souvent, une révolte implicite. C'est précisément pour cela qu'elle devient dangereuse.

Dans la littérature fantastique il y a un idéalisme fondamental, un humanitarisme. C'est dans ce monde que l'on doit aider l'homme à vivre, c'est ici qu'il se sent impuissant et écrasé entre le sentiment de son propre droit à la liberté, d'un côté, et l'inévitable pression de la culture dominante - c'est-à-dire l'ordre politico-social -, de

(1) –Irène Bessière, *Le Récit fantastique*, Paris, ed Larousse Université, coll. Thèmes et Textes, 1974, p. 216

(2) –Op. cit.p. 217.

(3) –Op. cit.p. 234.

l'autre. La version de Kafka est tellement pessimiste qu'il considère l'homme à la merci de l'absurde.

Dans la littérature de fiction réaliste il y a un dialogue ouvert entre le protagoniste, la société et la culture. Le protagoniste a une possibilité de choix, par conséquent il est en partie responsable de son destin et il porte la faute de sa propre défaite. Apparaissant alors les « héros agissants », qui saisissent leur destin de leurs mains puissantes ou subissent une héroïque défaite ; l'élément central est l'Homme.

Dans la littérature fantastique, dans le monde de l'aventure et du fantastique, la situation se renverse totalement. Ici, c'est l'univers qui est déterminant, aussi bien l'univers normal que l'univers surnaturel. Ce sont les événements qui conditionnent l'homme, lequel devient à cause de cela, très souvent, un anti-héros, Drogo en est l'exemple par excellence. L'élément central, c'est la société, close et bien définie ; le réel est problématique, et le protagoniste, soumis au système contre lequel il se révolte plus au moins consciemment. Il y a une tension entre ce qui existe et le désir d'enfreindre les codes culturels pour les changer ou les développer. Le monde « réel » devient l'idéologie dominante, et la critique des conventions le monde « irréel ». Au cours des périodes où domine une austère religiosité on ne peut pas se rebeller ouvertement contre l'église et ses dogmes. Dans les régimes fascistes la critique du système ne peut s'exprimer directement.

C'est pourquoi il n'y a rien d'étrange à ce qu'après la guerre eût fleuri à nouveau en Amérique du Sud la littérature fantastique, avec pour têtes de liste des écrivains comme Jorge L. Borgès, Julio Cortazar, Adolfo B. Casares et Gabriel Marquez.

La société est devenue un désert, écrit Irène Bessière, puisque l'homme l'a rendue telle. Et précisément, c'est un désert que choisit Dino Buzzati dans *Le Désert des Tartares*, en tant que terre désolée où se situe l'attente qui sépare Drogo, le protagoniste, du rôle du héros.

III-1-1 / Ecriture et angoisse :**III-1-1-1 / Signification de l'acte d'écriture chez Buzzati :**

Buzzati poursuit la grande transformation du genre littéraire fantastique classique en un genre nouveau, et le développe ensuite de façon personnelle en empruntant des éléments à chacun d'eux.

Il semble croire que cela vaut la peine d'ouvrir les yeux aux gens et de les rendre conscients, de telle sorte qu'ils se secouent et ne se laissent pas aller. Il veut attirer le lecteur, le secouer, le tirer du quotidien- à la différence des néoréalistes qui transportent les hommes dans le quotidien pour faire d'eux des êtres socialement conscients et informés.

Buzzati déclara à Milan, en février 1971 :

« J'écris pour émouvoir les gens, pour les faire participer davantage. Ce que j'aime le plus, c'est ce qui m'a le plus ému ; une chose belle émeut. La littérature politisée échoue en général si elle se propose d'obtenir des propositions précises-elles doivent venir d'elles-mêmes. L'artiste ne saura jamais l'effet qu'il produit, et peut être, croyant avoir composé un gloria, a-t-il au contraire écrit un Requiem. Dans la vie comme dans l'art, si on cherche à faire bien ce que l'on fait, c'est déjà beaucoup. Je n'aime pas les réalistes qui veulent changer la société- il serait plus social de faire bien attention »⁽¹⁾.

Les critiques néo-réalistes et, spécialement, marxistes, jugent sévèrement Buzzati à cause de l'absence, chez lui, d'un engagement politico-social direct, et parce qu'il a une autre conception de la réalité et du réalisme. Un critique littéraire marxiste, Giuliano Manacorda, ne le cite que brièvement dans son histoire de la littérature. Il dit de lui que :

(1) – Cahiers Buzzati N° 3, ed Robert Laffont, p.85.

« Les caractères typiques de sa production pourraient être situés dans une ambiguïté entre réalité et hallucination. Ou même, dans une direction conduisant, d'un monde plausible, à une évasion métaphysique »⁽¹⁾.

Mais György Lukacs dit cependant que :

« l'affirmation poétique, même lorsqu'elle est dictée par l'esprit de l'individualisme le plus abstrait et le plus exclusif, n'en a pas moins pour objet le rapport de cet individu avec le monde... » et que « cette affirmation implique d'une part le rapport, du moins *son propre* rapport, au monde extérieur, à la société de l'époque où il vit, et que d'autre part, dans toute déclaration poétique s'établit inévitablement une certaine généralisation, aussi bien du sujet que de l'objet : qu'il le veuille ou non, chaque poète parle du destin de l'humanité »⁽²⁾

Bertacchini considère que chez Buzzati « fait défaut ce sens de la réalité sans échappatoire qui est le propre de Kafka »⁽³⁾.

L'homme, chez Kafka, fait ses expériences dans un monde clos, il se sent prisonnier, contraint de se mouvoir à l'intérieur du cercle obligatoire de la répétition rituelle. La fabulation, chez Buzzati, au contraire, ne contraint pas à rester dans un encerclement ; il n'est pas coincé dans une armature : son monde a des entrées et des issues. Tandis que chez Kafka la condamnation de l'homme est cruelle, sans échappatoire, dans le monde buzzatien existe vraiment « un état de grâce ».

C'est justement ce qui se passe dans *Le Désert des Tartares* où « la grâce juvénile » sauve Drogo- son illusion juvénile de gloire et de sacrifice, que la monotonie, la solitude et la dure discipline et la forteresse Bastianni, malgré tout, ne parviennent pas à anéantir.

(1) - Giuliano Manacorda Histoire de la littérature italienne contemporaine, Rome, éd. Riuniti, 1967, p. 334

(2) - G Lukacs, La Signification présente du réalisme critique, Ed. Gallimard, 1958, p.73.

(3) -Renato Bertacchini, Litteratura italianoll, Milan, Marzorati, 1963, p. 403-404.

Il y a une différence décisive entre Buzzati et Kafka, qui découlerait de la différence entre leurs milieux et leurs sources d'inspiration. Kafka décrit la ville, tandis que Buzzati décrit surtout les montagnes et les plaines lointaines.

Plus essentielle encore est la différence de ton. Kafka est profondément pessimiste, marqué par sa condition d'isolé à Prague, parce qu'allemand et juif, tandis que Buzzati, qui a grandi dans un milieu qui l'a protégé- puisqu'il était italien et vivait en Italie- et qui en outre a connu le succès social, garde une attitude plus modérément résignée à l'égard de l'existence et, ainsi qu'une vision plus optimiste.

III-1-1-2 / L'angoisse

L'angoisse est un des thèmes les plus importants chez Buzzati. Toute notre existence est en réalité caractérisée par divers types d'angoisse- l'angoisse de mourir et l'angoisse de vivre. A l'ère atomique, où nous sommes submergés par les nouvelles découvertes, l'Internet, le clonage et les voyages sur la lune et l'extension explosive du champ de notre conscience, il n'est point étrange que la peur et le sens de la solitude prospèrent et se développent. Plus le changement est grand, plus l'angoisse est grande. L'absurdité de l'existence nous est révélée. La peur accentue la fuite vers de nouvelles religions, vers le mysticisme, la drogue ou d'autres choses semblables. Il y a longtemps qu'on ne peut plus consoler les malheureux en leur parlant d'une récompense dans l'au-delà, comme le faisait par exemple Alessandro Manzoni , écrivain italien né le 7 mars 1785 à Milan où il meurt le 23 mai 1873, dans la lettre adressée à sa fille Vittoria à l'occasion de la mort d'une autre de ses filles : « Le seigneur est bon, même lorsqu'il nous frappe ; et grâce à sa bonté nous pouvons être tout à fait sûrs que cette chère enfant jouit à présent, et pour toujours, du bonheur que Dieu est le seul à pouvoir donner. »⁽¹⁾

Dans un article paru dans le Corriere d'informazione⁽²⁾, Buzzati parla explicitement de la peur - angoisse, inquiétude, peur cosmique - qui caractérise sa génération. Il intitula l'article « Les inquiets » :

(1) - La correspondance complète de Manzoni, Milan, Mondadori, 1970.

(2) - Dans le numéro du 03/07/1950.

« ...Depuis que la guerre est finie, mais peut-être même avant - peut-être en a-t-il toujours été ainsi depuis l'époque où nous étions enfants, peut-être est-ce la marque de notre génération, dissimulée au plus profond de notre sang – même au cours des journées paisibles, même au cœur de la nuit lorsque le monde se tait et que tous les hommes, bons et mauvais, sont endormis, même en plein travail, même au théâtre, même à table quand nous mangeons avec appétit, probablement aussi dans le sommeil, nous restons les oreilles tendues car d'un moment à l'autre peut venir un coup, un effondrement, une cassure horrible. » ⁽¹⁾

Buzzati n'a jamais traité de façon plus délibérée et claire les thèmes constants de son œuvre : l'inquiétude et l'angoisse de l'homme, ses nuits insomniaques, le martèlement de son cœur. Et les « inquiets » sont tout sauf des héros, ce sont les anti-héros, des hommes en proie à la peur de l'inconnu.

Pour Kierkegaard, l'angoisse est la condition humaine quand l'homme est confronté à sa propre liberté. Giovanni Drogo doit s'éloigner pour rejoindre sa première affectation. Maintenant il est libre- libéré de sa maison, de l'école, de ses amis, de l'instruction militaire. Il est libre et se met en route en direction de la forteresse, mais déjà au moment où il approche de ce but, qu'il ne connaît pas, qui représentait son rêve et son désir, l'angoisse monte en lui, seul comme il l'est, hors des limites de ce monde où il s'était senti relativement à l'abri. A présent il va être confronté à un nouveau monde, à sa liberté.

L'angoisse est liée aux possibilités qu'offre la liberté et à la conscience d'être dorénavant le responsable du cours de sa propre vie.

Kierkegaard soutient qu'être soi-même est le but de la vie humaine, mais en même temps qu'il est impossible d'y parvenir. La véritable identité, ce n'est pas seulement quelque chose que l'on conquiert, c'est aussi un don, non pas une œuvre à accomplir, mais un acte de grâce et d'amour.

Ces concepts, on les retrouve dans les récits de Buzzati. Il ne propose pas d'idées nouvelles, mais une manière nouvelle et attachante de mettre en évidence les formes de cette angoisse que connaissent les hommes.

(1) – Corriere d'informazione, le numéro du 03/07/1950.

L'angoisse attire et, simultanément, épouvante. Au sujet de cette double nature de l'angoisse, Kierkegaard écrit :

« Si l'on observe les enfants, on découvrira que chez eux l'angoisse s'exprime de la façon la mieux formulée, comme la recherche du merveilleux, du démesuré, de l'énigmatique... Cette angoisse est si naturellement enracinée en eux qu'ils ne veulent pas y renoncer, même si elle atterre en les emprisonnant dans ce doux sentiment de panique. »⁽¹⁾

Le psychologue danois Boje Katzenelson, dans Théories sur l'angoisse considère que l'angoisse à l'égard du monde dont l'homme n'a pas l'expérience est une forme d'angoisse devant la vie, et que l'angoisse qui se manifeste lorsque l'homme se trouve dans un monde connu est l'angoisse devant la mort.

L'homme est donc dans un éternel état d'angoisse – l'angoisse de la vie, au cours de la jeunesse, et l'angoisse de la mort, qui commence déjà au cours des années de ce que l'on a coutume d'appeler la maturité.

Dans ce monde absurde, l'angoisse est la condition humaine fondamentale. Pouvoir la négliger ne serait pas humain. C'est pourquoi nous devons apprendre à vivre avec elle. L'angoisse devant ce qui est nouveau, inconnu, peut paralyser notre capacité de jugement, nos sentiments et nos décisions. Telle est la condition essentielle de notre existence actuelle. C'est pourquoi il y a tout à la fois une ressemblance et une différence entre le récit fantastique classique et le nouveau fantastique, et Buzzati les utilise tous les deux. Ce n'est point qu'aujourd'hui notre vie quotidienne soit soudain devenue fantastique, elle l'est depuis longtemps.

Ce qui a changé, c'est la conscience que nous avons de l'existence, ainsi que les réactions qui en découlent. C'est pourquoi aussi les possibilités de reconnaître et d'exprimer nos connaissances sont devenues différentes.

(1) - Soren Kierkegaard, Le concept d'angoisse, Copenhague, 1844.

Si la littérature fantastique classique s'occupait de ce qu'on appelle « les phénomènes surnaturels », cela provenait en partie du fait que beaucoup d'entre eux n'avaient pas été reconnus comme naturels pas la science, c'est-à-dire en accord avec les lois naturels, et en partie du fait qu'ainsi on pouvait traiter même des phénomènes naturels que les normes de la société ne permettaient pas de mentionner.

La littérature fantastique nouvelle peut se permettre de les utiliser tous, et en même temps elle ose décrire l'existence au sens propre du terme comme fantastique ou absurde. C'est pourquoi elle s'en prend directement aux normes de l'existence.

III-1-1-3 / Représentation métaphorique du temps :

L'eau est traditionnellement l'image privilégiée pour représenter l'écoulement du temps. Aussi Drogo a-t-il la déconvenue, dès son arrivée au fort, d'être troublé dans son sommeil par le bruit d'une fuite d'eau qu'il est possible de colmater : le temps ne s'arrête pas :

« C'est la citerne, il n'y a rien à faire ... la citerne à eau, juste derrière le mur. Tout le monde se plaint, mais on n'a rien pu faire »⁽¹⁾.

La métaphore usée « fuite du temps » est elle-même employée à plusieurs reprises :

« Commença pour lui l'irréparable fuite du temps »⁽²⁾.

« Se déroulait à son insu la fuite du temps »⁽³⁾

« Il parut à Drogo que la fuite du temps s'était arrêtée »⁽⁴⁾

Mais si le temps est parfois comparé à une route (p.52), l'homme à un voyageur, il est le plus souvent identifié à un fleuve, la vie à un torrent :

« Il suffit de traverser ce fleuve »⁽⁵⁾.

« L'écoulement du fleuve de la vie »⁽⁶⁾.

« Le torrent de la vie l'avait maintenant rejeté sur un bord »⁽⁷⁾

(1) – Cf. chapitre IV, p.38

(2) – Cf. chapitre VI, p.51

(3) – Cf. chapitre X, p.76.

(4) – Cf. chapitre XXX, p.238.

(5) – Cf. chapitre VI, p.51.

(6) – Cf. chapitre XXVII, p.216

(7) – Cf. chapitre XXVI, p.210

Ce cliché volontairement choisi pour sa banalité inscrit le temps dans l'univers mythique de la dégradation fatale : c'est un dieu impénétrable qui dévore ses propres enfants. D'où la métaphore animiste du coureur :

« Le temps courait : sans se soucier des hommes, il allait et venait par le monde, flétrissant les belles choses ; et personne ne parvenait à lui échapper, même pas les enfants nouveaux-nés qui n'ont pas encore de nom »⁽¹⁾.

Ailleurs, le temps sera encore comparé à un songe (p.204), à un voile qui en s'épaississant (p.158) ; la vie, à un livre :

« Au fur et à mesure que s'amassaient l'une sur l'autre des pages grises des jours, les pages noires des nuits, l'angoisse de ne plus avoir le temps augmentait chez Drogo »⁽²⁾.

Buzzati utilise donc les images les plus couramment employées pour désigner le temps dans la philosophie traditionnelle et la sagesse des nations. Son but n'est pas d'innover mais de faire revenir aux sources du moralisme classique à travers une imagerie naïve, populaire, qui incarne les valeurs éternelles de l'humanisme : le temps est d'abord celui devant qui toute vanité d'effondre.

Le temps dans le roman commençait très lentement puisque le premier voyage de Drogo vers le fort a duré deux jours et s'est vu consacrer les deux premiers chapitres mais ensuite le temps a pris une allure vertigineuse et les années passaient même entre les chapitres.

a/ L'installation dans l'univers insolite du fort.

b/ Les événements qui suivent le rêve de Drogo, (apparition d'un cheval mystérieux).

c/ La découverte de Simeoni (les lumières qui se rapprochent dans la plaine du nord).

Il y a donc une alternance d'éléments importants aux niveaux symboliques ou psychologiques et d'années insignifiantes dont l'écoulement est seulement évoqué :

« Tout stagnait dans une mystérieuse torpeur »⁽³⁾.

« Cependant le temps passait, toujours plus rapide »⁽⁴⁾.

(1) –Cf. chapitre XXVI, p.211.

(2) –Cf. chapitre XXVI, p.212.

(3) –Cf. chapitre II, p 23.

(4) –Cf. chapitre XXIV, p 200.

Ces années insignifiantes n'apparaissent que de façon elliptique dans le blanc séparant les chapitres. Par conséquent, plus le temps passe, moins il est décrit.

III-1-2 / L'attente dans Le Désert des Tartares :

La plus banale attente crée déjà un monde à part. A l'instar du sommeil, l'attente suspend le cours de nos activités normales pour y substituer une sorte de semi-léthargie où les choses, les êtres et les circonstances obéissent à une logique différente de la logique ordinaire, une logique déconcertante, qui nous met mal à l'aise et peut aller jusqu'à provoquer l'angoisse, qui, selon Heidegger, nous fait sentir le néant : « Dans l'angoisse, on se sent étrange »⁽¹⁾.

Etrangeté, ici, a aussi le sens « d'être chassé de soi ». On trouve déjà en cette attente, au moins partiellement, le schéma de cette allégorie qu'est le désert des Tartares : en général elle a lieu dans un espace clos, salle ou salon d'attente, antichambre : elle est souvent collective et nous réunit avec des gens autres que ceux que nous côtoyons habituellement, nous imposant avec eux pendant un certain temps un destin commun : elle fait du temps un usage dispendieux, contraire en tout cas à l'usage courant et caractérisé par une succession de retards et de « contremandements » ; de ceux-ci aucune explication ne nous est donnée ; les employés, les appariteurs que nous interrogeons ne peuvent ou ne veulent nous renseigner ; nous avons le sentiment d'être floués parce que certains qui avaient rendez-vous après nous sont reçus avant ; nous en venons à penser qu'on se moque de nous ; et nous sommes démunis de toute possibilité d'agir auprès des instances dont dépend le sort de notre attente ; il arrive que nous soyons tentés de partir sans plus de délais, mais le fait d'avoir déjà tant attendu nous en dissuade et nous incite à patienter encore, à patienter jusqu'au bout, nous n'avons que des occupations dérisoires , parcourir un journal qui traîne sur la table, regarder le pendule qui tourne , mais notre esprit est si tendu que cette oisiveté forcée se révèle plus épuisante qu'un vrai labeur.

(1)- Heidegger, Être et temps, ed Gallimard, 1986, p. 238.

A l'instar où nous sommes , à bord d'avions supersoniques et de sous-marins nucléaires , des hommes veillent , les yeux rivés à des instruments autrement perfectionnés, certes, que les longues-vues en usage à la forteresse ; ces hommes là sont en attente ; ils attendent...Une responsabilité, alors une angoisse s'en suit. Et les Tartares, suivant la moitié du monde où l'on se trouve, sont à l'est ou à l'ouest. Mais l'attente, pour électronique et sophistiquée qu'elle soit devenue, n'a pas pour autant changé de nature. Chaque fois que l'on attend, on est au seuil du fantastique, un seuil que l'incident le plus futile, un détail minime en apparence, suffisent à nous faire franchir. Si les allégories buzzatiennes de l'attente nous touchent en profondeur, c'est sans doute parce qu'elles se développent à cette limite indécise où nous cantonnent maintes circonstances ordinaires ou extraordinaires de la vie. Nous nous voyons obligés de renforcer ce que nous venons de dire par des définitions indispensables : Selon Castex P-G : « le fantastique...se caractérise ...par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de vie réelle »⁽¹⁾.

Louis Vax pense que « le récit fantastique...aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable »⁽²⁾.

Et pour Roger Caillois : « tout le monde fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne »⁽³⁾. Nous le voyons, ces trois définitions sont, intentionnelles ou non, des paraphrases l'une de l'autre : il y'a chaque fois le « mystère » « l'inexplicable », « l'inadmissible qui s'introduit dans la vie réelle » ou « le monde réel » ou encore « l'inaltérable légalité quotidienne »

Y'a-t-il dans le désert des Tartares plus inexplicable et inadmissible que la mort d'Augustin au milieu des neiges alors qu'il s'agit d'un désert plein de cailloux ? Y'a-t-il dans le désert des Tartares plus inexplicable et inadmissible que cette attente d'un certain ennemi « Tartares » du côté du nord alors que les Tartares sont normalement à l'ouest ou à l'est.

(1) –Castex,P-G, Le conte fantastique, Paris, ed Corti, 1951, p. 8.

(2) – Vax, Louis, L'art et la littérature fantastique, Paris, P.U.F coll « Que sais-je », 1960, p 5.

(3) –Caillois, Roger, Au cœur du fantastique, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

Plus inexplicable et surtout inadmissible, une fois les premiers quatre mois passés et au moment où nous nous attendions à ce que Drogo Giovanni signe la feuille donnée par le médecin l'autorisant à quitter le fort, il regarde, par la fenêtre, le désert et fasciné par ce dernier, il refuse de signer et préfère y rester.

L'un des paradoxes de l'attente, c'est que tout en désirant qu'elle prenne fin le plutôt possible, nous succombons avec le temps à une torpeur qui en vient à nous faire oublier son pourquoi. Ces tours de garde qui ont semblé assommants et ridicules au début, voici qu'on ne peut plus s'en passer, celui qui les quitte pour retourner dans la plaine- Drogo au cours de ses permissions- est tout désemparé.

Un charme insidieux naît de l'attente, il insensibilise à l'écoulement du temps, rester trois mois au fort paraissait insensé, maintenant trois années se sont écoulées et on s'en est à peine aperçu. Prosdocimo, le tailleur est à cet égard un extrême exemple. Chez lui l'attente est devenue presque un vice. « C'est une sorte de maladie » dit à son sujet l'un des apprentis. « Une folie »⁽¹⁾.

Drogo lui-même, le noble et brillant officier, succombe très vite à l'envoûtement :

« Les trompettes auraient pu sonner, on aurait pu entendre les chants guerriers, d'inquiétants messages auraient pu parvenir du nord, s'il n'y avait que cela Drogo serait peut-être parti quand même, mais il y avait déjà en lui la torpeur des habitudes, la vanité militaire, l'amour domestique pour les murs quotidiens. Au rythme monotone du service quatre mois avaient suffi pour l'engluer »⁽²⁾.

Mais là encore s'opère dans l'esprit du lecteur de Dino Buzzati le va-et-vient entre l'irréalité romanesque et le réel vécu ce qui va le conduire à une hésitation, un doute ou encore une ambiguïté que Tzvetan Todorov a commenté :

« Le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur : Un lecteur qui s'identifie au personnage principal- quant à la nature d'un événement étrange. Cette hésitation peut se résoudre soit pour ce qu'on admet que l'évènement appartient

⁽¹⁾ – Cf. chapitre VII, p.57

⁽²⁾ – Cf. chapitre X, p. 81. Ainsi que tout le reste de ce chapitre dont chaque paragraphe commence par « habitudes...habitudes... »

à la réalité, soit pour ce qu'on décide qu'il est le fruit de l'imagination ou le résultat d'une illusion »⁽¹⁾.

Le lecteur est directement impliqué « Regardez Giovanni Drogo et son cheval : comme ils sont petits »⁽²⁾.

III-2 / Récit singulatif :

On peut ranger les procédés du récit traditionnel dans 3 catégories :

1- Dans la première catégorie viennent se ranger les procédés caractéristiques du récit à la première personne : le récit donc où le narrateur, à partir d'une vision « par dernière »⁽³⁾, raconte une action à laquelle il a lui-même participé. Dans ce cas le narrateur se situe en dehors de l'action racontée, c'est-à-dire à un niveau, selon la terminologie de GERARD GENETTE, extradiégétique.

En tant que personnage il se situe à l'intérieur de l'action racontée, c'est-à-dire à un niveau intradiégétique. Pour qualifier ce type de narrateur, nous utilisons le terme héros-narrateur

2- Dans la deuxième catégorie viennent se ranger les procédés caractéristiques du récit à la troisième personne où le narrateur raconte une action à laquelle il n'a pas lui-même participé.

Il se situe exclusivement en dehors de l'action racontée, c'est-à-dire à un niveau extradiégétique. Pour qualifier ce type de narrateur nous utilisons le terme simple narrateur.

3- Dans la troisième catégorie viennent se ranger les textes où un personnage, situé à l'intérieur de l'action racontée, c'est-à-dire au niveau intradiégétique, prend la parole pour raconter un fait souvent antérieur à l'action principale. Ces récits secondaires sont enchâssés dans l'intradiégèse et leurs narrateurs peuvent être considérés comme des narrateurs intradiégétiques. Pour qualifier ce type de narrateur, nous utilisons le terme personnage narrateur.

(1) – Todorov, Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, ed. Seuil, 1970, p. 165.

(2) – Le Désert des Tartares, chapitre I, p. 11.

(3) – Pour ce terme, voir Gérard Genette, figures III, 197, P.206

Dans « le désert des tartares », le narrateur prend place à l'intérieur de l'espace de la fiction, cette position intradiégétique n'est pourtant pas stable. Elle est en alternance avec la position extradiégétique d'un narrateur auctorial.

Un exemple de ce glissement entre les deux positions du narrateur se trouve dans le sixième chapitre où le narrateur communique au lecteur une expérience qui dépasse celle du personnage de Giovanni Drogo.

Ainsi se manifeste-t-il un décalage traditionnel entre la vision « inférieure » du personnage et la vision supérieure du narrateur.

« Et cependant, cette nuit là justement-oh !

S'il l'avait su, peut-être n'eût il pas eu envie de dormir cette nuit là, justement, commençait pour lui l'irréparable fuite du temps »⁽¹⁾

Dans le passage qui suit, le narrateur se déplace pourtant vers l'espace de la fiction. Il se trouve, lui aussi, dans la situation du personnage et exprime les mêmes attentes incertaines que ce dernier.

Ainsi la question reste-t-elle, même pour le narrateur, le mode d'expression le plus approprié :

« Est-ce encore long ? Non, il suffit de traverser ce fleuve, là-bas, au fond, de franchir ces vertes collines. Ne serait-on pas, par hasard, déjà arrivé ? Ces arbres, ces prés, cette blanche maison ne sont-elles pas peut être ce que nous cherchions »⁽²⁾.

Vers la fin du même passage, le narrateur se déplace de nouveau vers l'extradiégèse.

Son « savoir » est de nouveau supérieur à celui du personnage.

« A un certain moment, un lourd portail se ferme derrière vous, il se ferme et est verrouillé avec la rapidité de l'éclair, et l'on n'a pas le temps de revenir en arrière. Mais à ce moment là, Giovanni Drogo dormait Ignorant et dans son sommeil, il souriait, comme le font les enfants »⁽³⁾

(1) -Cf. chapitre VI, p. 51.

(2)- Cf. chapitre VI, p. 51.

(3) - Cf. chapitre VI, p. 52.

Aussi les passages où le narrateur fonctionne comme focalisateur témoignent de sa position, à l'intérieur de l'espace de la fiction. En tant que focalisateur intradiégétique, le narrateur ne peut communiquer au lecteur que ce qu'il est vraiment en état de voir.

Ses capacités comme focalisateur sont confinés au regard :

« Un officier-il est de dos, aussi ne peut on savoir qui c'est et ce pourrait aussi bien être Giovanni Drogo –marche d'un air ennuyé, dans les vastes lavabos de la troupe, déserts à cette heure..... »⁽¹⁾

Ainsi le narrateur, se trouvant dans le même espace que les personnages, subit-il les mêmes expériences et nourrit-il les mêmes espérances que les personnages. Dans beaucoup de passages, son « savoir » est aussi limité que celui des personnages : il ne voit que ce que peut voir le personnage et il pose des questions que pourrait poser aussi un personnage. Mais ce qu'il y a de surprenant encore et mérite d'être cité, c'est qu'il s'adresse directement aux personnages.

« *Et pourquoi Augustina, ce maudit snob, sourit-il encore maintenant ? Pourquoi malade comme il est, ne court-il pas faire ses bagages, pourquoi ne se prépare-t-il pas au départ ?....Regarde-le Lagorio, toi qui es son ami, regarde-le bien tandis qu'il est temps encore. Fais en sorte que son visage reste gravé dans ton esprit ...* »⁽²⁾

« Alors petit cheval, galope le long de la route de la plaine, galope avant qu'il ne soit trop tard, ne t'arrête pas, même si tu es fatigué, avant de voir les vertes prairies, les arbres familiers, les habitations des hommes, les églises et les clochers . Et alors, adieu fort Bastiani, s'attarder encore serait dangereux, ton facile mystère est tombé. La plaine du Nord continuera de rester déserte... »

« Adieu donc, fort Bastiani, avec les redoutes absurdes.... »

« N'y pense plus, Giovanni Drogo, ne te retourne pas »⁽³⁾

Le déplacement du narrateur du niveau extradiégétique au niveau intradiégétique entraîne un processus analogue au niveau du lecteur. Se trouvant à l'intérieur de

(1)- Cf. chapitre XVII, p. 150.

(2)- Cf. chapitre VIII, p. 65.

(3) - Cf. chapitre XVII, p. 150.

l'intradiégèse, le narrateur ne peut que s'adresser à un lecteur qui se trouve au même niveau. C'est là le cas dans la phrase suivante :

« *Regardez Giovanni Drogo et son cheval : comme ils sont petits au flanc des montagnes qui se font toujours plus* »⁽¹⁾.

Ici les lecteurs se trouvent avec le narrateur à l'intérieur de l'espace de la fiction, c'est-à-dire sur la plaine en face des montagnes.

Le narrateur dans *Le Désert des Tartares* se rapproche du narrateur du récit à la première personne dans sa variante spécifiquement buzzatienne : le narrateur prend place à l'intérieur de l'action racontée.

Tout comme dans le récit à la première personne, on constate, dans *Le Désert des Tartares*, une certaine réduction de l'extradiégèse au profit de l'intradiégèse. La position du narrateur n'est plus tant extérieure et supérieure qu'équivalente à celles des personnages.

Il est clair qu'il existe une relation entre ce procédé et l'utilisation fréquente dans l'œuvre narrative de Buzzati des personnages-narrateurs, c'est-à-dire des narrateurs intradiégétiques des textes à la troisième catégorie. Le meilleur exemple nous est donné par le vieillard qui renseigne (non pas le narrateur) le lecteur sur ce qui concerne la situation des militaires. Comme résumé de l'histoire des militaires jusqu'à l'arrivée de Drogo et comme anticipation de ce qui aura lieu après son arrivée :

« *Et il sortit derrière le soldat. Drogo s'assit, se préparant à l'attendre. Les trois apprentis, une fois le patron parti, avaient interrompu leur travail. Le petit vieux leva finalement les yeux de sur ses paperasses, se mit debout et s'approcha en boitant de Giovanni.*

- *Vous l'avez entendu ? Lui demanda-t-il avec un accent bizarre, faisant d'un geste allusion au tailleur qui venait de sortir. Vous l'avez entendu ? Savez-vous, mon lieutenant, depuis combien d'années il est au fort ?*
- *Non...je ne le sais pas...*

(1) - Cf. chapitre I, p. 11.

- *Quinze ans, mon lieutenant, quinze maudites années, et il continue de répéter l'histoire habituelle : « Je ne suis ici que provisoirement, d'un jour à l'autre, « je m'attends à ... »*
- *Et, au lieu de ça, il ne s'en ira jamais, dit-il. Lui, le colonel commandant le régiment, et beaucoup d'autres resteront ici jusqu'à ce qu'ils crèvent ; c'est une sorte de maladie, faites attention, mon lieutenant, vous qui êtes nouveau, vous qui venez à peine d'arriver, faites attention pendant qu'il est encore temps...*
- *Faire attention à quoi ?*
- *A vous en aller dès que vous le pourrez, attention de ne pas attraper leur folie.*
- *Je ne suis ici que pour quatre mois, dit Drogo, je n'ai pas la moindre intention de rester.*
- *Faites tout de même attention, mon lieutenant, dit le petit vieux. C'est le colonel Filimore qui a commencé. De grands événements se préparent, a-t-il commencé par dire, je me le rappelle très bien, il y a de cela dix-huit ans. Oui « des événements », disait-il. C'est là le mot qu'il a employé. »⁽¹⁾*

III-3 / Écriture et révolte :

Buzzati poursuit donc la grande transformation du genre fantastique classique, en en développant la dialectique, à sa façon. Dans son univers, tout est expérimenté au même plan et s'étale librement, dans une unique dimension. Comme chez Kafka, cela se concrétise par la fusion du *symbole* et de la *réalité*.

Comme chez Kafka, l'absurde existe au travers de ce qu'Albert Camus appelle « un jeu de contrastes parallèles »⁽²⁾ dans le mythe de Sisyphe.

Aussi bien chez Kafka que chez Buzzati la tragédie s'exprime dans le quotidien et l'absurdité, avec l'aide de la logique. Malgré tout, cependant, le trouble de Buzzati est moindre, et son humour est plus fort, sa participation délibérément plus

(1) –Cf. chapitre VII, p.57

(2) –Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 173.

grande, et son espoir si puissant que la tragédie, souvent, a un caractère moins sombre ; on peut remédier à la catastrophe finale.

La forme symbolique utilisée par Buzzati correspond à son attitude. Un symbole est rarement univoque, mais ouvre la voie à de nombreuses interprétations et agit sur divers plans. Même dans sa forme la plus concrète, que l'on constate souvent chez Buzzati, il représente quelque chose qui va au-delà de la simple description réaliste et, par conséquent, a par essence de multiples significations.

Même une œuvre dont la structure est apparemment aussi réaliste et naturaliste que *Le Désert des Tartares* ouvre la voie, par son univers symbolique, à divers niveaux d'interprétation : elle peut être interprétée sur un plan purement existentiel – le développement de la lutte de l'homme Drogo – ou bien religieux et métaphysique, le destin de Drogo dépendant de forces supérieures.

Nous pouvons y voir une allégorie morale ou une accusation politico-sociale, une attaque contre les conventions de la société de pouvoir traditionnelle et contre l'exploitation politique des citoyens.

C'est précisément cet aspect que nous voudrions mettre surtout en évidence. Nous pourrions même en faire une analyse esthético-littéraire cohérente.

La pluralité des significations est voulue. Elle correspond au fait que Buzzati n'a aucune explication de l'existence à offrir, aucun programme social ni aucune confiance en une quelconque solution générale des problèmes humains et sociaux. L'absurde est son élément, et la rébellion contre lui, très souvent implicite, est son aiguillon. Sa révolte n'a pas de solutions univoques à proposer, ni de thèses précises à défendre. La révolte n'a pas de limites ni de réponses concrètes.

Analysons : les trois victimes, dans *Le Désert des Tartares*, montrent combien brutale peut être, de la part de Buzzati, la révélation de l'absurdité de l'existence :

1/ Le soldat Lazzari est celui des trois qui agit le plus rationnellement et a les plus grandes chances de servir le but originel de la forteresse. Après que les Tartares, au-delà de la frontière du désert, n'eurent donné aucun signe de vie durant des années, voici qu'apparaît près d'une des redoutes un cheval errant, portant un harnachement militaire, qui pourra peut-être éclairer la situation. Lazzari le capture – mais pour le

faire il doit désobéir au règlement qui, peu à peu, semble être devenu l'unique raison de vie de la forteresse. Fier de lui, il revient avec sa prise ; mais, étant donné qu'il ne connaît pas le mot de passe du jour même, un de ses camarades doit le tuer car il est surveillé par le strict gardien de la discipline, le sergent-major Tronk. Lazzari meurt, le cheval s'éloigne au galop. Absurde.

2/ L'officier, ami de Drogo, Angustina, meurt de froid au sommet d'une montagne où un détachement a pour tâche de tracer la frontière avec l'Etat voisin. Sa mort est considérée « objectivement » comme absurde. Il ne meurt pas au combat, il ne protège pas ses camarades en se lançant au cœur de la mêlée. Il meurt parce que, en dépit de tous les avertissements, il a pris part à l'expédition dans une tenue vestimentaire inappropriée. Cela ressemble, plus qu'à toute autre chose, au suicide de l'ultime rejeton, malade et incapable de vivre, d'une vieille famille aristocratique. Mais c'est le commandant Ortiz qui tire les conclusions : « *Il a su mourir au bon moment. Comme s'il avait reçu une balle. Un héros, il n'y a pas d'autre mot. Et pourtant, personne ne tirait. (...) Angustina était disposé à payer cher, nous, par contre, nous ne le sommes pas (...). On n'est pas tous nés pour faire des héros.*»⁽¹⁾ Quand Ortiz parle des autres, dans la forteresse, qui continuent d'attendre l'assaut en provenance du Nord, il conclut : « *Mais c'est absurde, il suffit d'y réfléchir un peu !* »⁽²⁾

3/ Mais est-ce vraiment absurde ? Un jour les Tartares avancent à l'assaut de la forteresse. Voici la grande occasion de Drogo ! Mais non, il est malade, et on l'éloigne du champ d'honneur. Tandis qu'il descend vers sa ville natale, il meurt dans une auberge, seul, résigné après les désillusions d'une vie apparemment inutile. Absurde ? Nous verrons plus loin.

Dans ces trois cas c'est la situation qui nous fascine, plus que les individus – Lazzari, Angustina, Drogo. Telle est aussi l'intention de Buzzati. Il veut nous révéler l'absurdité de la condition humaine, et malgré toutes ses tentatives pour peindre des caractères individuels, il est quand même rare que l'auteur veuille ou puisse décrire le

(1) –Cf. chapitre XVI, p .145.

(2) –Cf. chapitre XVI, p .147.

développement individuel des êtres. La plupart des personnages vivent une existence à demi anonyme, à demi abstraite, illustrée par des épisodes distincts que le récit relie l'un à l'autre.

Cette technique contribue ensuite à les isoler, à les détacher, à les éloigner. A travers le choix des noms, Buzzati donne souvent un masque anonyme à leurs visages. Il ne les représente ni extérieurement, ni de l'intérieur, organiquement. Il admet que ses personnages naissent en fonction des événements.

Il les construit selon le but auquel correspondent les situations, selon les idées autour desquelles gravitent les récits. Ce sont elles qui l'intéressent.

L'engagement de Buzzati dans la révolte contre l'absurdité de l'existence est clairement indiqué par les sujets sur lesquels il se concentre et par l'intensité avec laquelle il s'exprime.

Il affirme souvent que son thème principal est le temps, mais l'angoisse en est la base ; l'angoisse, qui ne provient pas seulement de l'écoulement du temps, mais aussi de beaucoup d'autres manifestations d'une existence absurde, des menaces constantes qui en elle sont présentes, de son épilogue final : le mort – l'angoisse cosmique. Pour Buzzati l'angoisse n'est pas seulement un thème, mais une attitude, qui relie le thème du temps aux autres thèmes centraux de ses œuvres. Voilà comment Buzzati et son époque transforment l'élément peur de la littérature fantastique classique en cette angoisse existentielle moderne qui est la condition fondamentale de l'existence absurde.

La peur a été un des éléments centraux. L'irruption du surnaturel dans le monde naturel et les menaces qui découlent du monde « absurde » latent, créèrent une angoisse si déterminante pour de nombreuses descriptions fantastiques que, pendant longtemps, le fantastique fut défini en fonction de la combinaison du surnaturel et de cette peur qu'il a suscitée en brisant toutes les conventions morales, esthétiques, sociales et religieuses.

Ce qui pour Robbe-Grillet devient hallucination et pour Kafka terreur sans limite produit chez Buzzati une réaction différente. Mais il reconnaît, autant à travers le choix des sujets qu'à travers la manière dont il les traite, qu'il s'agit toujours

fondamentalement de la même angoisse. Dans l'article sur l'angoisse parmi les gens de sa génération, Buzzati parle du texte intitulé « les inquiets ».

Ce titre est une définition tout aussi valable de toute son œuvre. Il n'a presque jamais rien évoqué d'autre que les « inquiets » et l'angoisse devant les provocations d'une existence absurde, l'angoisse devant la responsabilité, devant la nécessité de choisir et d'agir, l'angoisse devant l'inconnu et plus tard devant ce qui est connu, l'angoisse devant la vie et devant la mort. Faut-il rappeler Drogo se sentant étranger chez lui, lors de sa permission, devant ceux qu'il connaissait et qui furent les siens ?

Drogo est l'homme qui ne peut jamais choisir, mais qui subit les choix que l'on fait pour lui, car il n'exploite pas les possibilités qu'on lui offre. Il vit dans une attente toujours plus absurde : l'excuse illusoire de devoir rester à la forteresse parce qu'il veut atteindre son but – la gloire, l'occasion d'être un héros.

Il faut mentionner, par ailleurs, un autre élément, tout à fait différent, présent aussi dans le livre, mais moins évident, à savoir que Drogo s'était bien adapté à la vie militaire de la forteresse. Drogo s'adapte sans trop de difficultés aux lieux où il peut échapper à sa propre responsabilité. Dans la routine quotidienne et dans la camaraderie il trouve une compensation à ce dont il rêvait mais qu'il n'osait pas faire : L'angoisse devant une existence absurde.

L'œuvre est dominée par l'angoisse devant le temps, devant la vieillesse et devant la mort. Nous sommes envahis par la peur lorsque nous découvrons que nous appartenons au temps et qu'il est notre pire ennemi. Nous continuons à espérer qu'arrive ce lendemain auquel nous devons nous opposer. Ainsi l'absurde lui-même a son origine dans le temps.

Le temps pour Buzzati est un thème fondamental, et un fait personnel ; et il a une façon bien à lui de le traiter. Ses récits, *Le Désert des Tartares* y compris, se situent aussi bien dans le temps que hors du temps. Buzzati tire son inspiration de sujets actuels, envisagés chronologiquement, autant que possible dans une perspective historique, mais le ton de la narration leur confère l'allure du détachement par rapport au temps : il nous ébranle par une perception du temps aussi bien existentielle que cosmique, extrêmement concrète et pourtant détachée de toute relation historico-temporelle. Nous ne savons même pas où et quand se déroule l'histoire relatée dans le roman.

Enfin il y a l'angoisse de la mort. La mort détermine l'angoisse à l'égard de ce que nous pouvons obtenir de la vie – elle est la fin de tout, le cadre dans lequel s'inscrit l'existence, définitive pour ceux qui ne croient pas en une vie après la mort et qui doivent donc organiser leur existence en conséquence. Tout doit arriver avant la mort. Mais Buzzati, contrairement à Kafka, continue de toute façon à affirmer l'existence d'un espoir, d'un « état de grâce ». Drogo l'atteint dans les derniers instants de sa vie, quand il prend conscience, et commence à comprendre le manque tragique de signification. Sa mort sur le champ de bataille devient une mort solitaire et dure, sans témoins ni honneurs. Mais c'est précisément pour cette raison que cela vaut la peine de l'affronter – et Drogo sourit. Mais pourquoi ? Y a-t-il une autre réponse, en plus de celle-ci : qu'il a accompli son devoir militaire en suivant les règles qu'il n'a pas été assez fort pour enfreindre – et qu'il respecte jusqu'au bout, alors que la lutte est vraiment difficile ?

Ceci vaut pour Drogo comme pour les autres anti-héros de Buzzati, qui cherchent à accomplir dans de bonnes conditions ce qu'ils ont choisi ou ce qu'on leur a imposé. Et cela est vraiment difficile pour des hommes qui, à l'instar du commandant Ortiz, se rendent compte de l'absurdité de l'existence.

Buzzati lui-même dit que l'homme doit être considéré dans la mesure où il cherche à bien accomplir son devoir. Mais la vie lui a enseigné que la chose la plus importante est la bonté. Voici la vision clarificatrice qu'il peut nous offrir.

Dans la transformation de la littérature fantastique en une littérature nouvelle, Buzzati, avec ses larges définitions, s'est affranchi des conventions du genre littéraire autant dans son contenu que dans sa forme. Il considère le récit absurde moderne, par-delà sa propre conception d'une gamme de phénomènes « surnaturels ». De la sorte il a développé une relation structurelle tout à fait personnelle entre style et expression, entre contenu et forme. Il considère et décrit le surnaturel classique et le fantastique absurde sur un seul et même plan, comme une réalité unique. Le monde des fables et du merveilleux est transformé en symboles tout aussi vivants, qui prennent une forme mi-abstraite, mi-concrète, en tant qu'expression des mêmes éléments qu'auparavant, mais liés entre eux d'une manière moderne, et symboliquement conçus comme réels.

Les textes parlent, lorsque nous voulons bien se donner la peine de les dépouiller de leur ambiguïté métaphorique et la littérature selon Buzzati « doit divertir et, si possible, émouvoir. Divertir au sens classique, au sens étymologique, qui est celui du mot latin *divertere*, qui signifie « transporter hors de », « distraire », « faire en sorte que l'homme, lorsqu'il lit, oublie ses préoccupations, les soucis de l'existence, et soit transporté dans un univers FANTASTIQUE, ou du moins, dans un univers différent du sien ». Et, dans la meilleure des hypothèses, cette chose l'émeut profondément, et parvient à le transférer dans le monde qu'a représenté l'écrivain » (Mes déserts, Robert Laffont éd.1973, pp 306-307).

Telle est la littérature pour Dino Buzzati, nous devons alors prendre en considération ce transport dans un univers différent où notre intérêt à l'analyse des différents thèmes qui jalonnent l'œuvre de part et d'autre comme les feuilles couvrant le tronc d'arbre.

CONCLUSION

Conclusion

Le temps, générateur d'angoisse : c'est le thème majeur du désert des tartares. Naturellement, quand on lit Buzzati, on a toujours envie de traduire la métaphore, de l'interpréter, de lire en filigrane la vérité humblement existentielle dont elle est à la fois l'illustration et le masque ; mais le déchiffrement, et cette lecture seconde sont hasardeuses, ambiguës, parce que, contrairement aux auteurs des allégories médiévales, Buzzati n'utilise pas un symbole abstrait pour chaque élément de la réalité qu'il se propose d'évoquer ; il demeure résolument dans un registre de faits concrets : on voyage à cheval, on traverse des villages, des bourgs, des terres fertiles et des vallées désertes, on se sert d'une boussole, on rencontre des vagabonds, les durées sont exactement mesurées : tant de mois, de semaines, de jours, tout est quotidien, réel, véritables. Pourtant, nous sentons bien qu'il s'agit d'autre chose : peut-être de l'absurde course en avant qu'est notre vie, de tout ce que nous abandonnons en route, et surtout de l'abîme qui se creuse chaque jour un peu plus entre notre jeunesse et nous, entre nous et notre passé, nos origines, et de l'affaiblissement du souvenir, et de tout ce qui meurt en nous et autour de nous avant l'heure de notre mort ; mais cela n'est jamais énoncé nulle part.

C'est une perception confuse, douteuse, aléatoire ; et par cette incertitude même que l'angoisse est communiquée.

C'est le fantastique de Buzzati et, en effet, de Kafka, artistes qui ont su puiser dans l'inconscient, beaucoup mieux que ne l'ont jamais fait les surréalistes avec le bric-à-brac de brocante chic. Le fantastique de Buzzati comme celui de Kafka, consiste, non point à inventer des formes qui n'existent pas dans la nature, mais à isoler et styliser celles qui y existent, et à leur conférer une signification nouvelle.

Encore une fois c'est un fantastique du dépouillement et de l'épure, non point celui de l'accumulation, de la surcharge et de la gratuité. Et cet immense désert qui s'étend dans le paysage mais qui habite aussi le cœur de l'Homme, quelle présence pourra-t-elle le peupler ? Le Désert des Tartares ne le dit pas, il laisse béante la question et libre l'interprétation d'ordre métaphysique. Le spiritualiste, pour sa part, verra dans l'insatisfaction radicale qui remplit l'œuvre de sa nostalgie, non pas quelque « passion inutile » ou quelque attente vaine mais l'aspiration à un Souverain bien dépassant toute finitude et qui faisait dire à Pascal : « Tout ce qui n'est pas Dieu ne peut remplir mon attente ».

ZANGRA PAR JACQUES BREL

*Je m'appelle Zangra et je suis lieutenant
Au fort de Belonzio qui domine la plaine
D'où l'ennemi viendra qui me fera héros
En attendant ce jour je m'ennuie quelquefois
Alors je vais au bourg voir les filles en troupeaux
Mais elles rêvent d'amour et moi de mes chevaux*

*Je m'appelle Zangra et déjà capitaine
Au fort de Belonzio qui domine la plaine
D'où l'ennemi viendra qui me fera héros
En attendant ce jour je m'ennuie quelquefois
Alors je vais au bourg voir la jeune Consuelo
Mais elle parle d'amour et moi de mes chevaux*

*Je m'appelle Zangra maintenant commandant
Au fort de Belonzio qui domine la plaine
D'où l'ennemi viendra qui me fera héros
En attendant ce jour je m'ennuie quelquefois
Alors je vais au bourg boire avec don Pedro
Il boit à mes amours et moi à ses chevaux*

*Je m'appelle Zangra je suis vieux colonel
Au fort de Belonzio qui domine la plaine
D'où l'ennemi viendra qui me fera héros
En attendant ce jour je m'ennuie quelquefois
Alors je vais au bourg voir la veuve de Pedro
Je parle enfin d'amour mais elle de mes chevaux*

*Je m'appelle Zangra hier trop vieux général
J'ai quitté Belonzio qui domine la plaine*

Et l'ennemi est là je ne serai pas héros