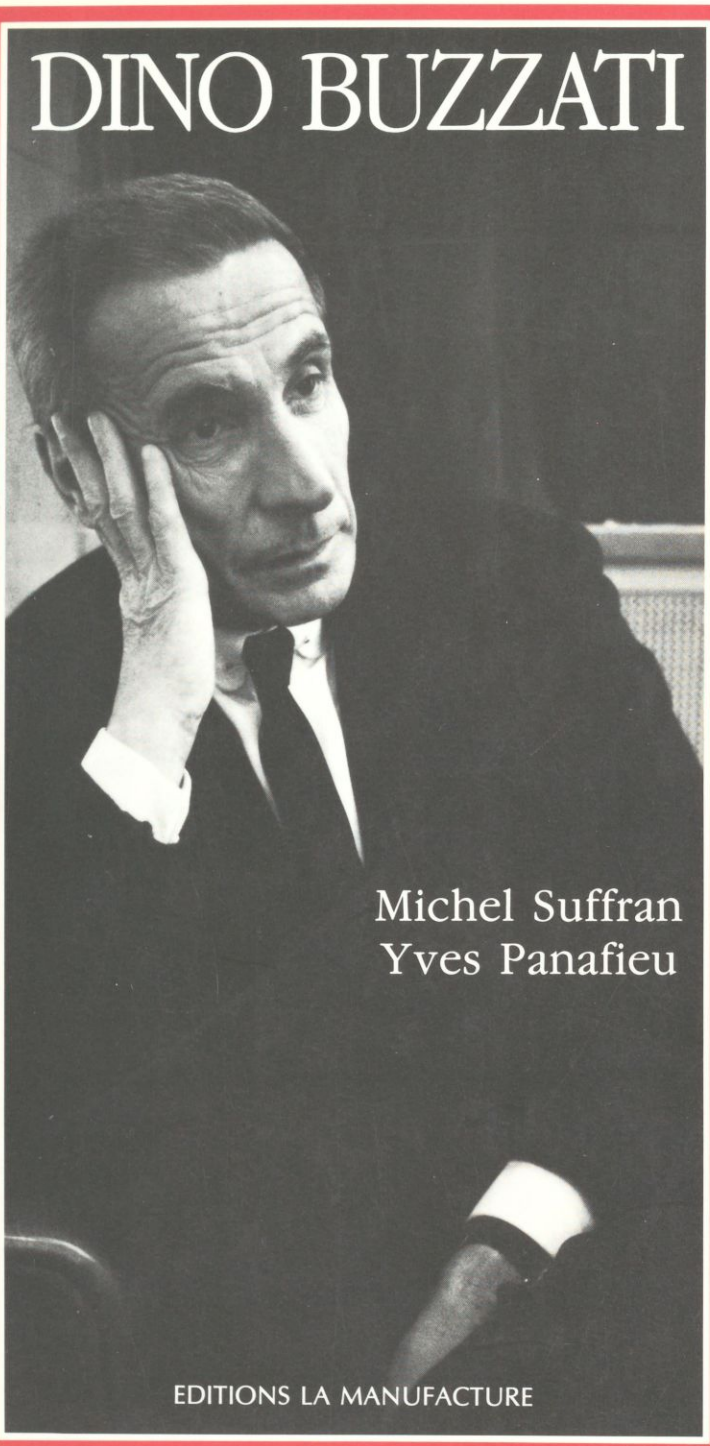
DINO BUZZATI



Michel Suffran
Yves Panafieu

EDITIONS LA MANUFACTURE

Dino Buzzati

Dino Buzzati

Michel Suffran
Yves Panafieu

Suivi des entretiens
Dino Buzzati-Yves Panafieu

Editions La Manufacture

A l'exception des deux photographies de la villa San Pellegrino, réalisées par Michel Suffran, tous les documents ici reproduits proviennent des collections personnelles de Mme Almerina Buzzati, que les auteurs tiennent à remercier très vivement.

I.S.B.N. 2-7377-0283.6

A Madame Almerina Buzzati,
A Madame Nina Ramazzotti,
en amical témoignage

M.S.

« Cette simplicité à la fois tragique et familière... »

« Je vous ai raconté, sans que vous vous en doutiez vous-mêmes, votre propre vie[1]. »

Je ne l'ai pas connu. J'ai rencontré son épouse, sa sœur, ses frères, des témoins de sa vie. J'ai visité sa maison aimée de San Pellegrino, son appartement envahi de tableaux à Milan. Et j'ai lu, relu et interrogé son œuvre. Mais je ne détiens aucune réponse — et j'entends rester ici celui qui questionne, qui tente de baliser quelques pistes dans la forêt.

C'est l'œuvre qui, chez tout écrivain, représente la réponse à son *Que suis-je ?* L'œuvre et non l'existence dicible : « J'ai oublié de vivre, oublié au point de ne pouvoir rien dire, mais exactement rien, sur ma vie, si ce n'est peut-être que je ne la vis pas mais que je l'écris », répondait Pirandello à son traducteur, Benjamin Crémieux, qui lui demandait quelques repères pour un travail biographique... Paradoxe ou dérobade du vieux sorcier sicilien ? Non, certes. C'est bien l'œuvre et rien d'autre qui répond — seulement, elle répond à une question par une autre question. L'énigme du Sphinx à Œdipe n'était qu'une devinette : on peut toujours affirmer et théoriser sur « l'homme » en général, mais sur soi-même, jamais, passerait-on toute sa vie à écrire — à *s'écrire*.

1. Dino Buzzati, *Nous sommes au regret de...*, Robert Laffont, 1982, p. 25.

« Je ne regrette pas d'avoir fait certaines choses, confie Buzzati à Panafieu. Dans mon petit univers, j'ai cherché à faire de mon mieux. Mais je n'ai jamais été un de ces hommes qui ont *vécu* leur vie, dans l'amour, dans les voyages, dans les batailles... Non, je ne suis pas de ces types-là[2]. »

Peut-être, en lisant Buzzati, en ai-je appris davantage sur moi-même que sur cet homme dont, pourtant, la parole est faite d'humilité et de clarté ; et il en a toujours été ainsi avec les grands compagnons de route : la lampe qu'ils tiennent éclaire moins leur visage que nos profondeurs. « O insensé qui crois que je ne suis pas toi ! » grondait le vieux tonnerre Hugo...

« *Voilà l'homme en question !* »

Mais pour cela — pour ce don, cet échange —, que de barrières à vaincre chez un homme si naturellement pudique et secret ! (« Buzzati est de ceux qui ont toujours vouvoyé la vie », disait Indro Montanelli.) Chez cet aristocrate qui fut aussi un ouvrier — un *operarius* — du journalisme routinier, l'écriture demeurera jusqu'au bout une sorte de pis-aller nécessaire, comme la vie ! *Se livrer, se délivrer*... Nul ne s'est, avec moins d'orgueil, avec une aussi ombrageuse humilité, soumis à cet *impératif catégorique*, pain quotidien de l'écrivain, et dont tant d'autres ont si bien su tirer vanité. Et l'admonestation avant le saut dans l'inconnu (la plongée en lui-même), la « formule » qui ouvre le moins distancié mais aussi le moins confidentiel de ses livres, *En ce moment précis*, donne la mesure de l'interdit transgressé :

> « De quoi as-tu peur, imbécile ? Des gars qui sont en train de te regarder ? Ou de la postérité, par hasard ? Il suffirait d'un rien : réussir à être toi-même, avec toutes tes faiblesses inhérentes, mais authentiques, indiscutables. La sincérité absolue d'un tel document ! Qui pourrait soulever des objections ? Voilà l'homme en question ! Un parmi d'autres, si vous voulez, mais Un ! Pour l'éternité, les autres seraient obligés d'en tenir compte, stupéfaits[3]. »

2. *Mes déserts*, entretiens avec Y. Panafieu, Robert Laffont, 1973, p. 313.
3. *En ce moment précis*, Robert Laffont, 1965, p. 7.

Et maintenant, comment aborder Dino Buzzati ? Par quel biais ? Par quelle singulière présomption entreprendre d'élucider une œuvre qui n'est que transparence, décrypter un univers engendré par la grâce d'une écriture essentiellement limpide ?

La question mérite d'être posée au seuil de notre entreprise. Elle n'est ni un vain scrupule, ni une figure de style ; elle donnera le *ton* de notre démarche. Elle en justifiera, je l'espère, les approches autant que les approximations, les commentaires autant que les silences. Il est licite de livrer assaut à une muraille striée d'hiéroglyphes, de déployer le fil conducteur d'un espace labyrinthique. Mais ce qui m'a étonné et conquis en Buzzati, dès ma première lecture, ce sont, au contraire, cette familiarité mesurée, ce manque de défense. Tout ici sonne juste, et clair.

J'ai éprouvé — je ressens toujours — la même sensation que quelqu'un est là qui nous parle, sans confession ni aveu, d'une voix un peu sourde, fraternelle, avec des mots dépourvus d'opacité, lavés de tout éclat — des paroles qui seraient à la fois celles de tous les jours et celles de toujours, le ton du quotidien et l'enchantement des très vieux contes, riches d'une évidence qui serait, aussi, l'accent du secret. De notre commun secret.

« *La planète Buzzati* »

Lorsque, en 1955, Albert Camus écrivit pour la scène française sa transposition de la pièce de Buzzati, *Un cas intéressant* (*Un caso clinico*), le futur adaptateur de Dostoïevski et de Faulkner reconnut, de bonne grâce, s'être trouvé bien vite désarmé devant « une générosité, une chaleur de cœur, une simplicité vivante qui manquent un peu dans nos œuvres françaises », et avoir limité son ambition à servir de son mieux « cette simplicité à la fois tragique et familière », à la rendre sensible dans la linéarité de sa forme primitive : « J'ai calqué fidèlement la nonchalance étudiée de son langage, son dédain des prestiges extérieurs, et, pour le reste,

je suis à peine intervenu, sinon lorsqu'il a fallu ajuster la pièce au plateau où elle se déroule[4]. »

Une aussi rare absence de présomption ne peut qu'indiquer sa voie au critique ; il suffira, je pense, à ce rôle d'*ajusteur* de substituer celui, non moins discret, d'*introducteur*. Et, dans ce but, de rester ce que j'ai, d'emblée, choisi d'être : un lecteur.

Oui, c'est bien cela que je voudrais, ici, tenter de communiquer — ou, du moins, de faire partager. Qu'un tel livre ne soit donc pas considéré comme un « essai », mais comme un « journal de lecture » — dans le sens où l'on parle de « journal de voyage ». Car ce sera un voyage au cœur de la *planète Buzzati*.

Planète au demeurant fort peu lointaine, visible à l'œil nu en ses reliefs et ses ombres et donc, à bien des égards, jumelle de notre Terre familière — mais *à bien des égards* seulement. (Ne serait-ce pas en allusion malicieuse aux *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury que Buzzati a intitulé *Chroniques terrestres* un de ses derniers recueils ?)

Soit ! Buzzati, c'est tout le contraire d'un auteur hermétique ! Mais ce n'en est pas, pour autant, un écrivain « facile ». Entendons par là que, contrairement à la plupart des penseurs « à message », sa complexité réside ailleurs que dans sa forme ; elle est dans les échos que sa parole éveille en nous, dans les marges de l'exprimé, et la *retenue* qu'il s'impose, autant par pudeur que par respect du lecteur, bref, dans la part de « choses tues » — ou peut-être indicibles — qui sert de support, de « blanc de la page », à la linéarité de ses histoires.

C'est d'ailleurs une aussi salutaire contrainte qui attire Buzzati dans l'expérience théâtrale : la nécessité d'un rapport

4. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1962, pp. 1853-1854. Et Buzzati traduit cette même immédiate sympathie qui le porta vers Camus (ce « prix Nobel » dont la jeune gloire, pourtant, aurait dû l'intimider) par un portrait spontané de l'auteur de *L'Etranger* : « Son visage, grâce à Dieu, n'était pas celui d'un intellectuel pourri, mais plutôt celui d'un sportif, clair, populaire, solide, ironique et plein de bonhomie, peut-être : une tête de garagiste. » (*Chronache terrestri*, Arnoldo Mondadori editore, Milan, 1972, p. 78.)

immédiatement intelligible, presque physique, avec le public, sans le recours à tout l'arsenal de distanciation intellectuelle, d'analyse ou de réflexion marginale si habituel dans les autres disciplines littéraires :

> « Tout doit être illustré sous forme d'exemples et exprimé dans l'action. Les dialogues eux-mêmes doivent constituer une action[5]. »

Un peintre du réel

Buzzati n'est donc pas un théoricien, moins encore un philosophe. Il n'a aucun a priori devant l'existence, mais une sorte de virginité du regard. Il y a une intensité presque enfantine en son interrogation face à l'énigme du monde. A tout prendre, aucun de ses thèmes n'est réellement novateur ou original : l'angoisse, la solitude, le vieillissement, le doute, l'attente, rien qui ne soit ou n'ait été éprouvé, plus ou moins confusément, par chacun d'entre nous, rien qui puisse échapper un jour ou l'autre au commun des mortels. Ce qui n'est pas vécu (et vécu au quotidien) est hors de son domaine ; et cependant, rien ne lui est davantage étranger que le naturalisme ou le vérisme. Par un mouvement spontané de son esprit, Buzzati, sans hausser le ton, transpose sur le plan de l'intemporel, de l'universel, le moindre événement, la plus anodine des rencontres. Mais là encore, cette transmutation ne s'opère jamais selon les voies hautaines du symbolisme ni au prix de la pesanteur allégorique.

Sa démarche est à la fois infiniment plus directe et incomparablement plus singulière : il nous montre les êtres, les choses, les lieux, il nous les *donne à voir*, à l'instar de certains photographes qui, sans nul trucage ni distorsion, négligeant l'usage de filtres optiques déformants ou les interventions chimiques sur les clichés, parviennent à imprégner de leur regard l'image sortie du bain révélateur. Une mystérieuse alchimie y traduit pour nous, en signes d'ombre et de lumière, la consubstantielle étrangeté du monde qui nous entoure.

5. *Mes déserts*, *op. cit.*, p. 122. Et Camus : « Après avoir lu sa pièce, je sus aussi que Buzzati était un auteur dramatique à la fois audacieux et direct. »

Buzzati, lui non plus, n'ajoute rien. Parfois il procède (comme le photographe de *Blow Up*) à l'agrandissement d'un insignifiant détail, mais bien rarement jusqu'à la distension de la trame. Ce constat lui suffit — et nous suffit — pour inviter à faire ce pas de plus (ce pas de trop ?) au-delà duquel tout change de mesure, de portée, cette invisible limite qu'une prudence tout instinctive nous avait interdit de franchir, car nous sentons bien que le réel, loin de s'y abolir, commence.

C'est là tout — ou à peu près tout. Buzzati n'est pas homme à renverser les décors, fussent-ils en trompe l'œil, en toile peinte. Il se borne à en éprouver un peu la résistance, à les faire trembler du doigt. C'est presque plus qu'il n'en faut. En somme, il est (et se veut) un conteur, un raconteur d'histoires.

Peintre lui-même, Buzzati aimait à citer cette profession de foi artistique de Giorgio De Chirico, dont il aurait pu faire sa propre règle de conduite : « Chaque chose a deux aspects : l'un, tout à fait courant, est celui que nous voyons presque toujours et qu'en général les hommes discernent ; l'autre, spectral ou métaphysique, ne peut être vu que par certains individus, dans des moments de clairvoyance... »

Ces « moments de clairvoyance » (ces « moments précis ») jalonnent, fissurent l'univers buzzatien comme autant de stries lumineuses à travers les interstices d'une lourde porte cadenassée. De tels indices ne doivent jamais être désignés ni soulignés mais tout juste suggérés ou pressentis. La peinture de De Chirico est « métaphysique » dans l'exacte mesure où elle se veut d'abord physique (ce qui pourrait être appliqué à toute une ligne d'art pictural culminant avec Georges de la Tour et Vermeer) ; mais de cela, c'est au spectateur — ou au lecteur — de tirer les conséquences. Le rôle du peintre, celui de l'écrivain aussi, reste de peindre — ou dépeindre — « avec une extrême précision descriptive, avec une extrême netteté, et en même temps avec des couleurs très consistantes[6] ». Art de l'évidence et de la transparence, fait d'effacement devant un constat, d'abnégation face à une

6. Cité par Aase Lagoni Danstrup in *Cahier D.B.*, n° 3, Robert Laffont, 1979, p. 84.

impossibilité, une inutilité de prétendre tout montrer, tout apprendre, tout dire. Car c'est dans ce qu'on laisse voir ou entendre — même au risque du malentendu —, c'est dans ce respect de la liberté d'interpréter, que se justifie l'existence même d'une œuvre. Un peintre du réel est à l'opposé d'un peintre réaliste.

Aussi Buzzati s'impose-t-il de ne jamais sortir des limites d'un sensible immédiatement reconnaissable. Les choses de la vie contiennent l'énigme de la vie. Il ne grossit pas le trait, mais il le creuse. Il ne détruit pas les apparences, mais les écorche, d'un fin stylet, jusqu'à la trame, jusqu'à la chair, jusqu'à la rosée de sang. Il nous fait éprouver à quel point, dans les situations les plus ordinaires, nous passons près (à le frôler) de l'intolérable...

Telles sont sa force et l'une des bases de sa fascination. Qu'il soit, à juste titre, reconnu comme l'un des maîtres du fantastique contemporain ne change rien à cette évidence : tout est fondé, pour lui, non sur une exception mais sur une fissure, un simple dérapage qui, comme chez les peuples primitifs ou dans les croyances populaires qui lui sont chères, place soudain le mythique, le légendaire dans le prolongement immédiat de l'observable — dans sa continuité logique et, pour ainsi dire, naturelle[7].

Journaliste de l'intemporel

Nous évoquerons plus loin la familiarité que, par-delà ou à travers son utilisation magistrale du « fantastique » (pour lui bien davantage une technique qu'une fin en soi), Buzzati n'a cessé d'entretenir avec le mythe. Car le mythe, chez lui, ne sert nullement à écraser ou nier le réel. Il constitue plutôt son expression la moins anecdotique, la plus dépouillée et, finalement, la plus juste (étant bien entendu que le réel n'est pas le crédible...).

7. « Je crois que la majeure partie de mes écrits relève de la littérature fantastique, remarque lui-même Buzzati, mais selon moi, ces définitions ont peu d'importance ; elles sont surtout utiles à des fins systématiques ou didactiques. »

L'arsenal de l'« insolite » traditionnel fait, lui aussi, l'objet d'une extrême économie de moyens. Il ne s'agit pas d'effrayer, ni même de troubler. La forme parabolique, en son évangélique dépouillement, convient le mieux pour arracher au seul pittoresque la part d'absolu contenue en chaque geste, chaque instant, fussent-ils, en apparence, des moins « significatifs ». L'inquiétude, le vertige, la sensation de menace ne sont guère plus que notre réaction maladroite devant un réel ainsi révélé, et dont nous avons perdu le sens. Mais ce peut être aussi un appel, un enchantement : le merveilleux, dès lors, se substitue au prodigieux. Tout événement contient un avènement. Il n'y a pas eu différence de nature, mais de regard. C'est bien là l'exacte fonction de la parabole !

Le dépaysement, lui, est aussi subtil qu'exemplaire. Nous voici, en vérité, plus proches de l'univers mental des anciens Grecs — chez lesquels le légendaire constituait une élucidation de l'énigme existentielle — que de l'état d'esprit scientiste contemporain, accordant aux faits une signification exclusive, coupée de toute espèce de résonance.

Il est significatif que Dino Buzzati ait consacré plus de quatre décennies de sa vie à son travail de journaliste, qu'il ait scrupuleusement participé à l'élaboration d'un grand quotidien d'information. L'empreinte laissée par la profession va être considérable sur un esprit obsédé par l'érosion et l'éphémère. Ecole d'humilité et d'*attention*. Désormais, dans son univers de signes et de correspondances, rien ne sera négligeable ; le plus banal des « faits divers », le plus classique des reportages vont, sous le regard de l'« observateur véridique » qu'est Buzzati, trouver leur authentique dimension, celle que l'habitude ou la lassitude nous cachent. Obstinément, il reste dans le courant de la vie, dans le *vif du sujet*.

C'est ainsi que lorsque, en 1949, Buzzati fut chargé par le *Corriere* de suivre le premier Giro de l'après-guerre, sans pour autant prétendre à une transposition lyrique hasardeuse, il situa d'emblée le duel entre le « vieux » Gino Bartali et le jeune Fausto Coppi dans son éclairage légendaire : Bartali, c'est Hector, tandis que Coppi est assimilé à Achille ; les

dieux ont prévu « le moment précis » où le souverain déchu trébucherait dans l'Izoard, tandis que « les juges, c'est-à-dire les montagnes, siègent, énigmatiques ». Synthèse éminemment « journalistique » puisque, loin de traiter l'événement *de haut*, elle s'attache à en saisir les intimes secrets, les rouages affectifs. Parler de tragédie à propos de la rivalité entre deux cyclistes n'a rien d'une inflation de langage : il s'agit de mettre en évidence la part de tragique contenue en chaque destinée humaine, c'est-à-dire d'en révéler le sens. Retranscrire *ce qui était écrit*.

Buzzati, d'ailleurs, va plus loin encore lorsqu'il confie à Yves Panafieu que, pour lui, « le métier d'écrivain coïncide exactement avec le métier de journaliste et consiste à raconter des choses aussi simplement que possible, et aussi dramatiquement et poétiquement que possible[8] ». Ce qui établit sans équivoque la mission — ou plutôt le devoir — de l'écrivain : être un témoin, un chroniqueur du réel. Mais, précisément, de quel réel ?

« *Ne pas inventer* »

Le travail de l'écrivain, ce *diseur*, ce *montreur*, s'opère sur l'indicible. Le décalage stéréoscopique, infime, mais irréductible, entre le monde extérieur et l'espace du dedans, suffit à créer l'inévitable, la salutaire fracture d'où naissent le *relief*, la vérité d'un créateur. L'artiste n'a pas à élargir cette fissure : elle existe. Il tend le plus souvent, loyalement, à la combler. Tout art, ainsi, se justifie par son contraire et se légitime au prix de ce qu'il n'atteindra jamais : la peinture par l'invisible, l'écriture par l'indicible. Le sceau d'étrangeté est là : dans une incomplète métamorphose du monde extérieur en signes.

C'est cette part d'inachevé qui fait du « créateur » un simple démiurge. L'art ne sera jamais une recréation du réel, mais la substitution d'*une* vérité à une réalité inatteignable. Tout ce que l'on peut prétendre transcrire, c'est un système d'équivalences. On songe, bien entendu, à la brillante formule de

8. *Mes déserts*, *op. cit.*, *p. 243*.

Cocteau : « Je suis un mensonge qui dit la vérité. » Pour sa part, Buzzati, plus humblement, déclare : « Je suis un écrivain qui s'efforce surtout de ne pas inventer. » Affirmation qui, prise au premier degré, aurait tout lieu de surprendre de la part d'un auteur réputé pour le jaillissement de son imaginaire...

Mais son « ne pas inventer » est le contraire d'un aveu d'impuissance : c'est le choix d'une discipline narrative, d'une éthique d'écriture. C'est aussi le « ne pas tricher » camusien ; tricher, ce serait interposer des jeux de miroirs, des arabesques psychologiques ou stylistiques. « Ne pas inventer », c'est respecter la transparence, c'est-à-dire l'énigme.

La simplicité, la pureté avec lesquelles Buzzati aborde le secret de notre destinée, sa volonté de ne jamais « hausser le ton » s'avèrent bouleversantes, parce qu'elles ne sont en rien délibérées. Elles constituent le plus ascétique des « actes de foi » capables d'unir les hommes de bonne volonté, croyants ou non. Le péché se confond avec le vaniteux détournement égotiste de ce qui appartient à tous : « La vérité existe, disait admirablement Georges Braque, on ne peut inventer que le mensonge. »

De tels impératifs dépassaient, en Buzzati, la simple conscience professionnelle pour atteindre à l'impérieux devoir d'une ascèse. Peu d'écrivains auront entretenu autant que lui une aussi instinctive défiance envers les formules, le savoir-faire, le *métier* pris au sens vaniteux du terme. S'il éprouvait la tentation d'y céder, son recours était alors une manière de *désapprentissage*, de retour aux sources par les voies du recueillement et de la solitude. Désapprendre pour connaître. Au besoin abandonner, pour quelque temps, l'usure des mots — cet essaim vrombissant et tourbillonnant au point d'obscurcir la lumière — afin de retrouver la virginité native du trait, l'indéterminé du dessin, cette langue non écrite, expression spontanée de l'enfant.

« A force d'écrire pour le journal », note-t-il, dès 1930, dans une lettre à son ami Arturo Brambilla, « s'est formé en moi un style qui, dans l'intimité, me ferait horreur, et dont je ne pourrais me défaire qu'au moyen d'un très long apprentissage en solitaire. »

« *Solitaire-solidaire* »

Une telle indifférence aux règles du clan explique, me semble-t-il, bien des contradictions apparentes. En cette Italie intellectuelle, si farouchement politisée, des années 50-60, Buzzati représenta, au jugement de beaucoup de ses pairs, le type même de l'écrivain scandaleusement « non engagé ».

En vérité, dans le fameux dilemme *solitaire-solidaire*, Buzzati se refuse à prendre parti : il est à la fois solitaire *et* solidaire, et solitaire *parce que* solidaire. Il n'y a là ni « hauteur », ni indifférence, au contraire ; mais s'enrôler (d'ailleurs sans grand risque et sous la bannière de l'option conformiste dominante) dans le débat politique de l'après-guerre équivaudrait, en contrepartie, à restreindre son champ visuel et à se détourner de ce qui est essentiel : la misère et la grandeur, la dérision et la pitié en notre aventure humaine.

De là découlent nombre de malentendus : Buzzati, en son propre pays, n'a-t-il pas longtemps été marqué par la *lettre écarlate* d'« intellectuel de droite » ! Ses œuvres les plus explicites, elles non plus, n'ont pas toujours échappé à d'étonnantes exégèses : a-t-on assez entendu parler du « militarisme » de l'auteur du *Désert des Tartares* ! Après tout, certains critiques atteints de myopie congénitale ont bien défini *Un cas intéressant* comme une satire du monde médical, une sorte de *Knock* à la manière noire !

Il faut s'y résigner. La classification d'un écrivain inclassable n'ira jamais sans exécutions sommaires : réputé chantre du dieu Absurde (alors que toute sa création se veut un combat dirigé contre le soupçon d'un monde insignifiant[9]), Buzzati est volontiers présenté comme une sorte d'épigone méditerranéen de Kafka — catégorisation qui, sans être une véritable « absurdité », n'en relève pas moins d'un affligeant simplisme. (« On parle de Kafka », répond-il avec son habi-

9. « Les choses qu'en général j'ai cherché à exprimer (même si apparemment elles se présentent à l'opposé de la réalité) ne sont absolument pas absurdes [...]. C'est un concept dilaté ou comprimé au maximum pour en retirer la signification maximum. » (Dino Buzzati.)

tuelle courtoisie à Panafieu qui l'interroge sur ses influences. « Moi, sur ce point, je ne me prononce pas[10]. »)

Pour un écrivain de la limpidité et de la fable, un auteur dont certains ouvrages sont devenus des classiques de la littérature enfantine, voici, dès l'abord, bien des ombres, bien des divergences d'interprétation, bien des *terrae incognitae* ! Faut-il se résoudre à conclure que Buzzati dérange, déconcerte nos chères habitudes intellectuelles, perturbe innocemment le jeu ordinaire de nos rapports avec le réel ? Peut-être, justement, est-il délibérément *hors jeu*, peut-être n'utilise-t-il aucun des prismes ou des filtres auxquels l'écriture nous avait accoutumés... Peut-être son unique mais impardonnable audace est-elle d'aborder le sensible avec une absolue franchise, de porter sur ce qui nous entoure un regard réputé candide mais qui est, surtout, le regard dangereux, insoutenable, de l'enfance, celui qui nous remet en cause lorsque, par hasard, nous le croisons... N'y aurait-il pas là une subversion finalement plus dérangeante que la plus criante des provocations ?

Un monde réconcilié

C'est de l'irréversible que jaillit notre sens du tragique, de notre exil intérieur, de notre perpétuelle confrontation avec l'intolérable miroir que représente un univers demeuré indemne. La référence la plus constante de Buzzati, c'est, précisément, cette avant-vie où n'existaient pas encore, côte à côte mais distincts, un monde intérieur et un monde extérieur. C'est cette unité primordiale oubliée, outragée, mais

10. Sur la différence de *regard* entre l'écrivain de Prague et celui de Milan, la remarque la plus juste a été faite, à mon sens, par Andrea Zanzotto, dans son *Per Dino Buzzati* : « Si Kafka apparaissait comme un film sombre, de neige pâle, comme une vieille pellicule "avec la pluie", une pellicule usée en noir et blanc, Buzzati s'imposait pour son irrésistible joie des petites couleurs qui pénètrent même les situations les plus englouties dans le cauchemar. » D'autres rapprochements sont devenus coutumiers : avec le Julien Gracq du *Rivage des Syrtes* (mais *Un balcon en forêt* me semble un meilleur terme de comparaison), avec l'Ernst Jünger de *Sur les falaises de marbre*. Ils ne sont dépourvus ni de fondement, ni de schématisation. Au reste, il n'est point lieu ici de les analyser.

non entièrement rompue, qu'il va traquer jusque dans le moindre indice, le plus infime reliquat. Car aujourd'hui encore, ici et maintenant, si l'on regarde de plus près, il n'y a pas l'humain et l'inhumain, le pensant et l'inerte, le charnel et le minéral. Il y a cette étoffe unique dans laquelle tout ce qui existe avait été taillé, de l'insecte à la pierre et du désert à l'homme. C'est pourquoi, de l'agonie mécanique d'un cloporte écrasé comme de l'érosion d'une montagne, nous apprenons — nous réapprenons — que nous sommes au monde, et que le monde est mortel.

Plaider ou plutôt prier pour un monde réconcilié, c'est encore et toujours parier contre l'irréel, contre l'absurde. C'est tenter de rejoindre les *frontières naturelles* de l'humain. C'est lutter contre une étrangeté plus mortelle que la mort, cette souffrance existentielle que dénonçait Camus : « S'apercevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité la nature, un paysage peuvent nous nier[11] »

L'encre est aussi un venin. A l'angoisse, Buzzati répond — ou tente avec obstination de répondre — par l'innocence, exactement comme un croyant répond au doute par la prière. Qu'une telle réponse soit aussi une question ne saurait troubler ni décourager. Tout bien pesé, il n'y a d'autre issue que de croire, ou, tout du moins, de s'y efforcer. C'est le seul devoir de l'écrivain : ne pas ajouter, si peu que ce soit, à une angoisse purement négative. Au reste, la formuler n'équivaut-il pas, déjà, à lui supposer un sens ? Ecrire, c'est l'acte *anti-absurde* par excellence...

Après tout, il n'est pas indispensable de transmettre sa lèpre — et contaminer autrui n'a jamais été un moyen efficace de s'en guérir ! Sur cette responsabilité de l'écriture, ce pouvoir de la parole, Buzzati se montre d'une exigence sans équivoque :

> « Je pense aux nombreuses fois où, sans le vouloir, sans le plus petit soupçon, nous semons parmi les hommes [...], avec nos paroles que nous croyons innocentes, des larmes et des peines secrètes, et puis nous poursuivons notre chemin,

11. *Le Mythe de Sisyphe.*

nous ne nous retournons pas pour voir, nous n'avons pas de remords et nous ne connaîtrons jamais le mal que nous avons fait[12]. »

En cet esprit, un apologue de Buzzati, « Le problème de l'Enfant Jésus[13] », donne assez bien le ton — et il serait tout à fait regrettable de n'y voir, pris au charme de l'histoire, rien de plus qu'un paradoxe nostalgique, car il traduit le véritable credo de l'écrivain et de l'homme : en grandissant, les enfants cessent de croire que c'est l'Enfant Jésus qui vient déposer leurs présents pendant la nuit de Noël ; ils sont persuadés que ce sont les parents eux-mêmes. Seuls les adultes savent, eux, que c'est bien l'Enfant Jésus qui apporte ces cadeaux, et ils se désespèrent parce que leurs enfants devront vieillir et approcher de la mort pour retrouver, par amère expérience, cette vérité tellement simple — beaucoup trop simple pour n'être pas oubliée...

Entrer en lutte contre l'oubli et le reniement... L'écriture a-t-elle jamais connu exigence plus capitale ? En février 1971, moins d'une année avant sa mort, Buzzati établissait ainsi le dessein — devenu le bilan — de son aventure d'écrivain :

> « 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 belle chose émeut. La littérature politisée échoue en général si elle a dessein 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, on cherche à bien faire ce que l'on fait, et c'est déjà beaucoup... Je n'aime pas les réalistes qui veulent changer la société — il serait plus ''social'' de faire bien attention aux choses[14]. »

Et cette *attention*, plus encore que l'humour dans une définition célèbre, ne mérite-t-elle pas le titre sans emphase — et que Buzzati, je pense, n'eût pas récusé — de « politesse du désespoir » ?

12. *En ce moment précis*, *op. cit.*, p. 188.
13. *En ce moment précis*, *op. cit.*, p. 172.
14. Entretiens avec Aase Lagoni Danstrup, in *Cahier D.B.*, *op. cit.*, n°3 pp. 85-86.

Pour conclure, si je puis, en mon seul nom, prendre ici la parole, je voudrais dire une raison toute particulière, toute simple mais primordiale qui, d'emblée, m'a porté vers Dino Buzzati.

Il existe aujourd'hui un certain nombre de respectables écrivains ayant réussi une fructueuse carrière de spécialistes assermentés en absurde, désespoir, nausée, cruauté et toute une gamme de « sentiments nobles » et de haute fertilité littéraire. Force est de reconnaître que nous en avons notablement moins (Tchekhov bien sûr, Steinbeck, Carson McCullers, quelques autres...) qui auront osé être des écrivains de la bonté, de la compassion, de la pitié. Non qu'ils s'en flattent, les malheureux (et il n'y a guère de quoi depuis l'anathème fructueux jeté par Gide sur « les bons sentiments en littérature » !).

Dino Buzzati, de toute évidence, appartient à cette petite troupe de rebelles. Ce n'est assurément pas, en soi, une raison suffisante pour l'admirer. Mais c'en est déjà une, je le crois, pour l'aimer[15].

15. Entendons-nous, toutefois, sur ce point : il n'est pas question de « solliciter » Buzzati vers l'angélisme ! Nous savons assez qu'une œuvre est faite d'obsessions, de hantises, d'images noires. Ce ne sont pas là des « impuretés » que l'écriture aurait pour mission de filtrer, ainsi qu'un tamis. Elles constituent la substance même dont elle est pétrie, son *encrage*.
Comme tout créateur authentique, Buzzati ne fait pas exception à la règle. Un « abord psychanalytique » de son univers est assurément possible (en grinçant un peu, le vieux passe-partout rouillé ouvrirait bien cette porte-là aussi !). Mais l'aveu n'exclut pas la transcendance et l'essentiel échapperait encore... Aussi bien, nous parlerons principalement ici de l'œuvre *écrite*. Une étude (complémentaire) de l'œuvre peinte recouperait celle-ci, tout en ouvrant sur d'autres perspectives. Les toiles de Buzzati sont souvent, en effet, un écran tendu où se projettent, dans un rayon de lumière crue, une nudité fantasmatique d'images fixes, d'images-forces qui, pareilles à celles des « livres défendus » de nos enfances, révéleraient ce que les mots n'ont pas entièrement *traduit*... Pour l'heure, ceux-ci nous suffisent. Un « Buzzati par l'image » reste à faire !

Un romancier pascalien

> « Pascal est l'unique Français que je connaisse bien. Vraiment [...]. Je l'ai assimilé. Je ne suis pas catholique, mais quand je lis Pascal, je suis fasciné par son talent qui est extraordinaire [...]. Là, il y a du génie [...]. Et il a une caractéristique : ce qu'il écrit a la limpidité de l'eau[1] ! »

« 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. »

.....

« Puis, dans l'obscurité, bien que personne ne le voie, il sourit. »

Telles sont la première et la dernière phrase du *Désert des Tartares*. Entre cette aube claire et cette nuit close, une lente, une fugitive journée s'est écoulée. Longue et fuyante, cette attente d'un guetteur, cette vie d'homme. Celle d'un de nos semblables. Notre vie ?

Sentinelles perdues

Giovanni Drogo pourrait aisément quitter le fort Bastiani. Rien ne l'y emprisonne. Et même, bientôt, rien ne l'y retient. Tout, au contraire, le sollicite de revenir vers le monde des vivants : ses parents, sa fiancée, sa carrière. L'instinct de vie.

1. Dino Buzzati, *Mes déserts*, *op. cit.*, p. 51.

Ici, à perte de vue, il n'y a rien — rien d'autre qu'un désert, un horizon vide. Et derrière ce vaste rempart circulaire, il est vrai, une très ancienne promesse, mais devenue peu à peu une légende : celle de l'*invasion* qu'attend contre toute raison, contre toute espérance, une garnison pétrifiée.

Ces insomniaques de l'invisible sont-ils encore des hommes, ou des statues de quelque île de Pâques perdue sur l'océan sableux, face au fourmillement illisible de la nuit ? Ils ne sont plus qu'un regard, un seul regard tendu jusqu'à percer les ténèbres, jusqu'à user la pierre, jusqu'à creuser le monde. Seraient-ils donc des fous, des morts vivants, des hallucinés ? Car leur « invasion », chacun le sait, n'est qu'un alibi, un pur prétexte... Alors ? Peut-on stagner ici indéfiniment, user, gâcher une existence entière à attendre ce que l'on ignore ? D'emblée, Drogo voit et comprend tout cela. Et pourtant, il décidera de devenir l'un d'eux. Peu à peu, lui aussi va succomber à l'insidieuse fascination de ce qu'il avait pris, d'abord, pour le vide, à l'énigmatique promesse issue du silence et de l'immobilité. Il ne repartira plus.

Beaucoup plus tard, lorsque aura lieu, enfin, le grand déferlement des cavaliers sauvages qui donnerait un sens à son renoncement, Drogo, jugé trop vieux, sera écarté de la ligne de combat et ira mourir, loin de Bastiani, seul, oublié, dans une obscure chambre d'auberge.

Réduit à ses grandes lignes de force, à ses nervures, *Le Désert des Tartares* apparaît comme un roman essentiellement pascalien (et à tel point qu'il aurait pu aisément porter le titre d'un des récits les plus troublants de Giono : *Un roi sans divertissement*). Dans son inflexible linéarité, par son lent et progressif resserrement, le *Désert* illustre, a contrario, la réflexion célèbre du solitaire de Port-Royal : « Tout le malheur de l'homme vient de ce qu'il ne peut rester seul dans une chambre. » Drogo, lui, choisit de demeurer seul à seul avec lui-même et dans une chambre de miroirs, cuve de décantation dont les murs seront, en doubles cercles concentriques, les remparts ocre de Bastiani et la ligne immuable de l'horizon.

Univers minéral que l'on peut, selon l'humeur, juger carcéral ou monacal. Lieu où l'espace lui-même devient enfermement volontaire, enclos réfléchissant, cellule où l'individu est sans répit confronté à sa propre insignifiance — à moins que ce ne soit à sa secrète grandeur. Car chaque occupant du fort, soldat ou officier, ne relève de ce groupe qu'est la garnison que dans la stricte mesure des « besoins du service », de la règle de fer imposée par une discipline d'autant plus tatillonne qu'elle s'exerce à vide.

Un tel *huis clos* n'a rien, dès lors, de sartrien : nul n'y est en proie aux « autres », mais — et c'est bien plus redoutable encore — à soi-même, geôlier et captif liés par une invisible chaîne, ou un commun espoir d'on ne sait quelle évasion.

Une métaphysique du concret[2]

Roman du symbole, alors ? Non, précisément : roman du réel. Du strict quotidien. Et de la vie — sans doute même de la seule vraie vie. En cette planète d'aspect lunaire, nous partageons le rituel du fort. Tout est tangible ici, du grain de la pierre au poudroiement des sables et des astres. Nous sommes liés à la roue insensiblement tournante des saisons. Nous entendons le « Qui vive ? » des sentinelles, l'appel des trompettes, d'une si déchirante pureté dans l'air glacial de l'aube. Nous veillons aux terrasses brûlées de soleil ou baignées de la magie lunaire.

Pour Buzzati, du vécu au réfléchi, il n'existe aucun changement de registre, aucune volonté de sublimation. Tout au plus, une épuration liée à une pente naturelle de son esprit. Il a ainsi raconté les circonstances très quotidiennes qui, en 1939, firent germer en lui l'idée du *Désert des Tartares* (dont le titre primitif était *La Forteresse*), alors qu'il travaillait comme chroniqueur dans le microcosme routinier et clos du *Corriere della Sera*, ces nocturnes salles de rédaction aux murs desquelles venaient battre ou grésiller les clameurs et les craquements d'un monde menacé :

2. « Je suis un métaphysicien qui travaille dans le concret », disait François Mauriac...

« J'avais l'impression que ce train-train devait se poursuivre inlassablement et que ma vie se consumerait ainsi en vain. C'est un sentiment, je pense, commun à la plupart des hommes, surtout lorsqu'ils sont prisonniers de l'existence, exactement minutée, des villes. La transposition de cette idée en un monde militaire imaginaire a été pour moi presque instinctive ; il me semblait qu'on ne pouvait rien trouver de mieux qu'une forteresse située aux ultimes confins pour exprimer, justement, l'usure que représentait cette attente[3]. »

Le passage de bureaux tortueux et poussiéreux, encombrés de paperasses, à la limpidité cristalline d'un univers d'aridité et de clarté, ne fait qu'extérioriser cette part de solitude que tout homme porte en lui ; c'est la mise au jour, non d'un postulat métaphysique plus ou moins abstrait, mais d'une anxiété latente face à une existence atrophiée dont chacun se demande s'il en sera toujours ainsi et « si les espoirs, les rêves inévitables lorsqu'on est jeune s'atrophieraient petit à petit, si la grande occasion viendrait ; et, autour de moi, je voyais des hommes, les uns de mon âge, les autres plus âgés, qui allaient, allaient, transportés par le même fleuve qui coule lentement, et je me demandais si moi aussi j'allais un jour me trouver dans les mêmes conditions que mes collègues aux cheveux blancs déjà à la veille de la retraite, collègues obscurs qui ne laisseront derrière eux qu'un pâle souvenir destiné à bientôt disparaître[4]. »

Sables du temps

La confidence est révélatrice. De ce qui aurait pu si aisément devenir un récit satirique et désespéré (une version kafkaïenne de *Messieurs les ronds de cuir*... ou les gratteurs de papier), Buzzati va faire une relation empreinte de pitié et de grandeur. Mais il n'écrit pas davantage *sous la pression* des événements qui, de partout, ébranlent et fissurent la vieille Europe (l'immédiate avant-guerre). Bien que, par profession,

3. *Il Giorno*, Milan, 25 mai 1959.
4. Introduction à une réédition italienne du *Désert des Tartares*, 1966 (cité par A. Montenovesi).

assiégé d'informations, il néglige la voie qui s'offre à lui d'une symbolique de l'Histoire pour élire celle, intemporelle, d'une expression de la condition humaine — et cela sans le moindre orgueil, à partir d'une humble expérience vécue.

Trente-deux années plus tard, à la question d'Aase Lagoni Danstrup suggérant qu'après tout la forteresse des solitudes pourrait bien évoquer l'image du système autoritaire fasciste, Buzzati se défend avec la même vigueur de la moindre interprétation circonstancielle et politique de son dessein :

> « Non, la forteresse, c'est la vie. La situation de cette forteresse représente les espoirs de l'homme sous une forme plus simple et évidente que si j'avais fait un roman réaliste[5]. »

L'apparente métamorphose des données les plus quotidiennes constitue, par la voie du dépouillement anecdotique, une intériorisation permettant de franchir la distance entre le singulier et l'universel. Et le glissement progressif de l'ennui à l'attente, de l'attente à l'espérance, loin d'être un *effet de l'art*, relève déjà de la pure transcendance : tout approfondissement du réel implique une métaphysique du sensible.

Il est possible de vivre « hors du siècle ». Nul ne saurait, en revanche, s'abstraire de la temporalité. Si, par tradition culturelle bien établie, l'espace nous est proposé en tant qu'expression mesurable du temps, le désert, lui, c'est le cadran solaire de l'éternel. A un espace immobile correspond un temps immobile.

Le temps intérieur est au temps visible ce que la roche est à la poussière, la montagne à la nuée, l'ossature à la chair, l'âme à la pensée. D'un autre ordre. Solitaire et fraternel au milieu de ses compagnons, Drogo a raison contre le reste du monde. Son existence dicible ne s'écoule pas à travers lui, hors de lui — mais loin de son être, ailleurs. Sa biographie tiendra aisément en son épitaphe. Ce sont les autres qui le voient vieillir, qui vont le décréter caduc, inutile, incapable. Ce sont eux qui le condamnent, eux qui l'exilent lorsque la grande marée du soir de l'invasion, enfin, déferle, avec ses pâles chevaux d'écume.

5. *Cahier D.B.*, *op. cit.*, n° 3, p. 89

Peu importe. C'est *à bon port*, c'est vers son enfance que l'a ramené son voyage circulaire. Au dernier instant, la certitude lui en sera accordée. Aussi, sur les lèvres de celui qui s'endort, oublié, ce n'est pas l'amertume d'un vaincu qui se dessine, mais le sourire d'une certitude retrouvée. Et cette paix qui monte en lui n'est en rien la résignation d'un mourant, c'est la joie confiante d'un enfant.

« Si bien que les vies manquées selon le monde, peut-être apparaissent-elles, dans l'absolu, les seules réussies... » (François Mauriac.)

*

Cependant, *Le Désert des Tartares*, pour emblématique qu'il soit devenu de l'œuvre buzzatienne, demeure loin d'en synthétiser toute la richesse et la foisonnante diversité. En vérité, il ne prend tout son sens, toute sa profondeur qu'intégré à un ensemble d'une extrême variété de ton, de techniques (cela va de la bande dessinée au reportage journalistique, en passant par la nouvelle, la science-fiction, le conte pour enfants, la peinture, le théâtre, les scénarios d'opéras !) et, surtout, d'une prodigieuse inventivité dans l'imaginaire et la thématique.

Buzzati est ainsi parvenu, avec une pureté de cœur et une modestie tout artisanale, à construire, touche par touche, l'une des réflexions les plus hautes, mais les moins hautaines, sur notre aventure d'homme.

Le jardin perdu

> « Je revis la savane interminable de mon enfance, la steppe des Indiens, la pampa, les mirages du désert. Il était redevenu l'immense royaume de mon enfance[1]. »

« Pourquoi sommes-nous sortis de l'enfance ? Et maintenant, nous n'y pouvons plus rentrer qu'à la suite des saints, par un très grand effort. O Paradis perdu ! »... Cette parole de Bernanos définit à la fois l'abandon et le dessein : retrouver, sous une forme inconnue, une vérité dont nous avons perdu le lisible contour, mais non la diffuse mémoire. C'est ainsi que, dans la pensée créatrice de Buzzati, comme d'ailleurs en celle de tout écrivain, qu'il s'en défende ou non (et que l'on se réfère ici à l'aveu presque involontaire de Sartre dans *Les Mots* !), l'enfance représente l'espace fondamental, le lieu d'obligatoire référence.

C'est à dessein que nous employons ici les termes d'*espace* et de *lieu* car, pour Buzzati, l'enfance est finalement moins une période révolue, nimbée de tendre nostalgie, qu'une blessure vive, un rocher d'ancrage, une terre à jamais natale — celle du perpétuel enfantement de l'homme.

L'enfant, de par sa nature indemne, baigne tout entier dans un subtil réseau de signes, de messages. Ils constituent sa langue maternelle, celle qu'il oubliera plus tard, mais dont

1. Dino Buzzati, « Etrange jardin », in *En ce moment précis*, *op. cit.*, p. 340.

l'écriture apporte, en écho, le vestige affaibli, l'insuffisante compensation.

On conçoit qu'une pareille fidélité puisse constituer, bien vite, un emprisonnement plus encore qu'une sauvegarde. Mais nul ne choisit de fuir ni d'oublier, du moins s'il appartient à cette race. Pour ceux-là, si éclatantes que soient les preuves de leur réussite, il n'existera qu'exil et déracinement.

Ainsi, le frère révolté choisit de demeurer dans l'étouffoir de l'antique maison délabrée où s'est écoulée, où ne cesse de s'écouler son enfance morte :

> « Il regarda autour de lui, sourit : les murs défraîchis, les ennuyeux portraits de famille, le crucifix à la tête du lit, les rameaux desséchés de Pâques lointaines, le clou où l'on suspendait le cartable d'école (du temps des fables)... "C'était l'unique bonne chose qui nous reste, tu ne comprends pas ?" répondit-il[2]. »

La rosée du désert

Sans doute, ainsi d'ailleurs qu'il est naturel à tout individu emporté par l'écoulement des années, l'écrivain fera-t-il de plus en plus souvent référence aux radieux étés passés dans la maison familiale de San Pellegrino, proche de Belluno, à ses errances sans fin à travers la campagne environnante, jusqu'au lit caillouteux du Piave. Paysage impossible à décrire en sa réalité unique, tant il demeure imprégné, comme sacralisé par une indicible et presque intolérable splendeur :

> « C'était pour moi d'une éclatante beauté. Je me réveillais de très bonne heure, avant l'aube, et quand je descendais, je sentais cette odeur de maison, cette odeur de campagne humide, qui est l'odeur du matin. Et l'on sortait dans l'obscurité. Tout était mouillé. C'était magnifique[3] ! »

Faire acte de mémoire, c'est aussi faire acte de connaissance : lorsque, pressé de cerner les éléments d'une telle magnificence, Buzzati s'emploie à « focaliser » ses souvenirs, ce ne

2. « La patrie », in *En ce moment précis*, *op. cit.*, p. 198.
3. *Mes déserts*, *op. cit.*, p. 31.

D.B. Assez...

Y.P. Est-ce qu'il t'est arrivé de réussir à écrire un poème presque tout de suite ?

D.B. Je ne me souviens pas. J'allais plutôt lentement. Et puis nous retrouvons ici ces difficultés dont je parlais à propos de la langue. En poésie, elles se multiplient, même... Car la rime est une belle chose, mais les assonances, les répétitions et la longueur des mots constituent une grande difficulté. Et en poésie, encore plus qu'en prose, il est nécessaire de créer un rythme bien précis...

Y.P. Et comment le définirais-tu ?

D.B. Le rythme a une fonction identique à celle de la rime. C'est-à-dire qu'une phrase rythmée a une signification si elle est bien rythmée. Ici, on entre dans tous ces phénomènes que pour ma part j'appelle rudimentairement *magiques*, et qui appartenaient en effet à l'antique magie. Prenons les litanies : c'est une opération typique de la magie. Elles ont toutes le même rythme, et, dans beaucoup de cas, comportent la même rime, qui crée une atmosphère capable de provoquer des miracles, autre élément typique de la magie et typique de la poésie. Le plus grand exemple, c'est votre Péguy. Je veux dire que la répétition est un autre élément caractéristique, précisément parce que la clef de la magie poétique est la répétition. Péguy en a même fait un abus. Ceci, vois-tu, est un des moyens que l'on oublie très souvent. Et même en prose. Mais, s'il est employé avec intelligence, au bon moment, il provoque des effets spectaculaires. Car cet écho du même motif, peut-être à une page d'écart, et dans une situation complètement différente de la première, est vraiment *spectaculaire*. Je pourrais en dire autant de Robbe-Grillet. Lui aussi utilise cela, non pas sous forme de mots, mais d'échos sonores. Il y excelle.

Y.P. Après tout ce que tu m'as dit, je suis porté à conclure que, pour toi, un des moyens les plus appropriés pour vérifier les effets de ta poésie est la lecture de ton poème, dès que tu l'as écrit... Je veux dire, lecture à haute voix...

D.B. Pas tout de suite après. Il faut un certain temps. Plusieurs jours.

Y.P. Pourquoi ?

D.B. Tout de suite, c'est trop dangereux.

Y.P. Je serais curieux d'enregistrer la manière dont tu lis une de tes poésies...

D.B. Ah, je ne suis pas habitué à lire mes poésies !

Y.P. Cependant, tu le fais, pour vérifier les effets obtenus..

D.B. Quelquefois. Mais en général, je ne le fais pas. Donne-moi le livret intitulé *Due Poemetti*. Je verrai si je peux le faire. C'est quelque chose sur Milan. Très humoristique.

Y.P. Le titre ?

D.B. « Scusi, da che parte per piazza del Duomo[4] ? ». C'est toute une mosaïque de menus événements, d'annotations de faits divers, que j'ai empruntés aux journaux...

Y.P. Ce que tu en dis, et d'autres choses que tu as dites ailleurs, me poussent à te demander si pour toi le moment poétique n'est pas essentiellement un moment narratif discontinu...

D.B. Qui a dit cela ?

Y.P. Personne, je crois. Mais moi, je le dis. Que réponds-tu ?

D.B. Je ne sais pas. C'est possible.

Y.P. J'ai pensé à cette forme éventuelle de définition à propos de *Poème-Bulles*, entre autres. Je fais allusion à un passage, vers la fin, où il y a une espèce d'énumération de faits, de circonstances à peine ébauchées, à peine évoquées, qui se succèdent sans qu'il y ait entre eux un lien narratif.

D.B. Excuse-moi. Je voulais te montrer ce morceau intitulé « L'ultimo panino[5] ». A mon avis, il est excellent. Je te le lis :

Et madame Joséphine
celle qui est si distinguée si sympathique
que certainement vous aussi connaissez
fait étrange aujourd'hui est allée prendre à l'école Manzoni
sa petite nièce Rosabella, et la dorlote :
mon enfant aujourd'hui puisque c'est mon anniversaire

4. « Excusez-moi, de quel côté est-ce, la place de la Cathédrale ?
5. « Le dernier sandwich ».

tu rendras heureuse ta petite tante,
sois gentille ne minaude pas
d'ailleurs ce ne sera pas pénible
si ce soir ce brave monsieur
qui viendra nous rendre visite
ti
ti
ti
tic
tic tac
tic tac tic tac fait la pendule
qui jamais ne s'arrête, hélas,
mes enfants, hâtez-vous,
avant
de se suicider au gaz
dans la vieille maison en démolition
le manœuvre de Matera au chômage
est allé s'acheter un sandwich
(et il l'a mangé). Mystère mystère,
pauvres petites filles vêtues de noir[6].

Dans ce morceau, j'ai greffé l'une sur l'autre trois ou quatre histoires, avec une remarquable habileté stylistique. « Tic

6. E la signora Josephine
quella tanto distinta e simpatica
che certamente anche voi conoscete
caso strano oggi è andata a prendere alla scuola Manzoni
la nipotina Rosabella, e la coccola :
bambina mia oggi che è il mio compleanno
farai contenta la tua zietta,
da brava non far la smorfiosa
non sarà poi gran fatica
se stasera quel bravo signore
che verrà à farci visita
ti
ti
ti
tic tac
tic tac tic tac fa il pendolo
che mai si ferma, hélas,
figlioli miei spicciatevi,
prima
di ammazzarsi col gas
nella vecchia casa in demolizione
il manovale di Matera disoccupato
è andato a comprarsi un panino
(e l'ha mangiato). Mistero mistero,
povere bimbe vestite di nero.

tac tic tac fait la pendule qui jamais ne s'arrête » provient d'une comptine des enfants de chez nous. La voici : « Tic tac tic tac fait la pendule qui n'a pas de répit, mes enfants hâtez-vous car le temps s'en va[7]. » Je l'ai transformée et elle est devenue : « Tic tac tic tac fait la pendule qui jamais ne s'arrête, hélas, mes enfants hâtez-vous, avant de se suicider au gaz... » Et ce « gaz » s'accroche au « hélas », transférant immédiatement la chose sur un autre fait, or, cet autre fait est authentique. Il s'agit d'un manœuvre qui s'est suicidé au gaz et qui, juste avant, s'est acheté un sandwich et l'a mangé. N'est-ce pas une chose pathétique, et terrible ?... Mais, vois-tu, pour en terminer avec ces considérations sur la poésie, telle que je la conçois, je crois que la meilleure chose, c'est de te lire un passage de « Tre colpi alla porta[8] », le deuxième poème du recueil intitulé *Due Poemetti*. Là, je parle précisément de la poésie. Je te le lis, aussi.

L'important en poésie c'est l'élan
imprévisible et puissant
qui fait sentir la présence
et le génie, la sottise divine
qui relie les funérailles du héros
à la dent douloureuse, à l'annuaire du téléphone
au B là où il dit
Broggi Giannina Broggi Giovanna Broggi Giovanna
Broggi Giovanni Broggi Giovanni Broggi Giovanni
Battista
Broggi Giuditta
cataracte d'humanité inconnue
et chacun poussière ver rien monde infini
avec dedans cependant le flambeau allumé
qui va qui va et désire et demande
et a besoin, et s'égare
et tremble au souffle de la nuit
dans l'ombre du pont immortel
et pleure. Et il est petite fille, il est chat abandonné
il est oiselet, il est passereau délicat et moribond
où le lumignon légendaire
Salut salut qui sait quand, vrai ?

7. « Tic tac tic tac fa il pendolo che posa mai non-ha, figlioli miei spicciatevi ché il tempo se ne va. »
8. *Op. cit.*

Envoie une carte postale, amour.
On vit l'ours à la grande fenêtre,
on voit la fumée lentement Nantucket.
Disparaître de ce côté-là, de ce côté-là où jamais
j'aurai le courage[9].

9. L'importante nella poesia è la stacco
imprevidibile e stagno
che fa sentire la presenza
e il genio, la stoltezza divina
che riallaccia i funerali dell'eroe
con il dente che duole, con l'elenco del telefono
alla B là dove dice
Broggi Giannina Broggi Giovanna Broggi Giovanna
Broggi Giovanni Broggi Giovanni Broggi Giovanni
Battista
Broggi Giuditta
cateratta di umanità sconosciuta
e ciascuno polvere verme niente mondo sterminato
con dentro però la fiaccola accesa
che va che va e desidera e chiede
e ha bisogno, ed è sperduta
e tremola al respiro della notte
nell'ombra del ponte immortale
e piange. Ed è bambina, è gatto diseredato
è uccellino, è passero delicato e morente
dove il lumino leggendario
Ciao ciao, chissà quando, vero ?
Manda una cartolina, amore.
Si vide l'orso al finestrone,
si vede il fumo lentamente Nantucket.
Sparire di là, di là dove mai
avrò il coraggio.

VI

Critique et création

« L'auteur n'a pas le droit d'interpréter ce qu'il a écrit. Car il croit faire une chose, et il en fait toujours une autre, différente. Ceci est fondamental. Dans toutes les œuvres d'art. »

(Conversation d'Y.P. avec D. Buzzati.)

Yves Panafieu : Qu'est-ce qui, à ton avis, constitue le moment le plus faible du *Désert des Tartares* ?

Dino Buzzati : La partie médiane. En fait, j'avais pensé la reconstruire pour l'enrichir de quelques épisodes et surtout, de caractères humains, c'est-à-dire de personnages. Ou tout au moins j'avais pensé donner plus de vie à ceux qui existaient déjà, grâce à des dialogues plus pénétrants. C'est cela : la partie centrale est un peu faible.

Y.P. Et quel te paraît être le moment le plus fort, poétiquement, dans *Un amour* ?

D.B. Je ne m'en souviens pas... Le début est assez bon, il est fort, sec. Je parle des trente premières pages. Elles font leur effet.

Y.P. Et *L'Image de pierre*, estimes-tu que c'est, vraiment, un moment faible dans ta production narrative ?

D.B. Oui. Plutôt faible.

Y.P. Et, pour toi, quels seraient, cependant, les moments les plus forts de ce roman ? Je fais allusion à la valeur poétique...

D.B. L'approche de ce laboratoire mystérieux.

Y.P. Et le moment le plus faible ?

D.B. A présent, je ne m'en souviens pas. Peut-être la fin ?... Oui. Peut-être la fin.

Y.P. Certaines hésitations, dans ce que tu as dit depuis le début de nos entretiens, me poussent à te demander s'il t'arrive de lire de temps à autre quelques-uns de tes livres, à quelques années de distance...

D.B. Par hasard. Pas systématiquement.

Y.P. Tu ne lis jamais un livre entier ?

D.B. Non.

Y.P. Seulement des passages ?

D.B. Oui. Je ne me souviens pas d'avoir lu un livre entier.

Y.P. As-tu relu, parfois, *Le Désert des Tartares* ?

D.B. Quelques passages.

Y.P. Pas de manière suivie ?

D.B. Non. Il faudrait le faire, peut-être ?

Y.P. C'est étrange. Une vision rétrospective de ce qui a été fait peut être utile. Ne serait-ce que pour comprendre où se situent les choses que l'on est en train de faire, et ainsi, peut-être, pouvoir mieux les contrôler et être en mesure de les améliorer...

D.B. Certes, mais ceci est un problème de caractère critique qui ne m'intéresse pas.

Y.P. Je ne dirais pas que c'est un problème de caractère critique. Je dirais simplement : un problème qui concerne la création, et qui correspond à la volonté de créer dans des conditions de plus grande conscience et liberté, même si apparemment cette conscience peut constituer un frein à l'impulsion qui te porte à créer...

D.B. Moi, je ne le fais pas, pour éviter le risque de me répéter. Mais il est certain que si je pouvais me rappeler par cœur tout ce que j'ai écrit, ce serait véritablement avantageux !...

Y.P. Et ce serait précisément la meilleure façon d'éviter de se répéter ! Encore une fois, j'observe chez toi un refus de considérer certaines choses. Et je suis surpris par ta façon de repousser des considérations abstraites, mais pas tellement

d'ordre critique — il me semble que ce mot t'irrite un peu... — qui à mon avis sont indispensables à n'importe quel romancier.

D.B. Vois-tu, si demain je veux exprimer la situation d'un homme enfermé chez lui, qui se sent par exemple assiégé par de mystérieuses présences, évidemment, je me pose le problème suivant : pour exprimer avec la plus grande efficacité cette sensation, ce sentiment, cet état d'esprit, à quoi dois-je recourir ? Quels éléments dois-je utiliser ?... Mais ceci, je le fais au fur et à mesure. Les problèmes de caractère général, moi, je répugne à les affronter. Je n'ai pas de problèmes d'ordre critique. Si j'étais un critique, naturellement, je devrais me les poser. Mais même lorsque je m'occupe d'art pour le *Corriere della Sera*, je me garde bien d'entrer dans des discussions, précisément, de haute critique, c'est-à-dire de *philosophie* critique, car le public n'est absolument pas intéressé par ces discussions. Et pourtant, si je fais ce travail, c'est parce que je crois que je comprends assez bien ces choses-là... Mais je fais un travail de journaliste, c'est-à-dire que je cherche à expliquer au public certains phénomènes de l'art moderne, et je me flatte de parvenir à le faire beaucoup mieux qu'un bon nombre de professeurs d'université et d'histoire de l'art. Car moi, je sais écrire. En italien, bien entendu...

Y.P. Tu m'as pourtant dit, il y a quelques heures, que tu étais en train de faire un article de critique littéraire... Alors ?...

D.B. Dans ce cas, il s'agit d'un écrivain pour lequel la critique avait de l'estime, il y a très longtemps. Je fais allusion à Vittorio G. Rossi. C'est un homme qui doit avoir soixante-dix ans, et dont la critique, depuis de nombreuses années, ne tient plus compte. Peut-être est-ce aussi parce qu'il est déjà considéré comme classé parmi les archives... Le problème que je me suis posé à son sujet est celui du style. Comme il a un style très simple, efficace, presque *naïf*, je me suis demandé d'où venait le charme de ce style, et j'ai cherché à l'expliquer. Il me semble, effectivement, que c'est un problème de caractère critique. Mais, moi, je l'ai expliqué

avec ce que j'ai pu sortir de ma tête. Je ne l'ai pas expliqué avec les moyens dont dispose un critique féru de philosophie ou autres histoires... Et d'ailleurs, rappelle-toi ce que je t'ai dit à propos de l'ennui que j'éprouve généralement à la lecture des essais... Pour ma part, je cherche à dire les choses avec clarté et simplicité.

Y.P. L'irritation qu'à plusieurs reprises j'ai pu observer chez toi au sujet des critères et du langage de la critique, et spécialement de la critique italienne, sur laquelle tu as été plus précis, sans toutefois vouloir être enregistré, m'intéresse et me laisse un peu perplexe. Lorsque tu dis que tu ignores les rapports que tu as avec la critique, lorsque tu dis que ces critères sont idiots, en Italie, est-ce que tu le dis parce que tu as eu particulièrement à souffrir de ces rapports, de ces critères ?

D.B. Non. Je ne peux même pas dire cela. Certes, la critique française est venue vers moi, beaucoup plus que ne l'a fait la critique italienne, mais je ne peux pas dire que notre critique m'ait maltraité. Les critiques ont même peut-être parlé de moi en bien...

Y.P. Alors, ces réactions qui sont les tiennes sont-elles dues aux excès *linguistiques* d'une partie de la critique littéraire et de la critique d'art, qui du reste est jugée, dans certains de tes récits, sur le ton de la satire humoristique ?

D.B. Ce ne sont pas des excès. C'est même le contraire. Ce sont des insuffisances...

Y.P. En quel sens ?

D.B. Quand ces gens-là écrivent de manière tortueuse et hermétique, comme on a souvent coutume de le faire en Italie, c'est pour une seule raison : ils ne savent pas écrire en italien. Et ils ne savent pas écrire en italien parce qu'ils n'ont pas les idées claires. S'ils avaient les idées claires, ils sauraient les exprimer clairement. Et je pense t'avoir dit qu'en cela je vois une insuffisance de métier. Selon moi, ce sont tous des gens qui connaissent médiocrement leur métier.

Y.P. Quand tu as parlé d'insuffisance, en refusant le terme excès, j'étais perplexe. Mais au fond nous nous retrouvons

d'accord : je donnais au mot « excès » le même sens que tu donnes en ce domaine à « insuffisance ».

D.B. Et effectivement, ce sont aussi des excès. Je suis d'accord.

Y.P. Une autre question, d'ordre plus général : ces réactions que tu as sont-elles aussi le résultat d'un jugement pessimiste sur les aptitudes réelles de la critique à mettre en lumière mérites, imperfections et significations, jugement qui découlerait d'une conception de la critique en tant qu'opération mentale forcément *subjective* ?

D.B. Vois-tu, c'est là une réponse que je ne suis pas en mesure de donner. Je suis un écrivain. Je ne peux pas. Je te répète : la critique italienne ne m'a pas maltraité. Ce que je peux dire, c'est que je suis parfaitement d'accord avec la critique lorsqu'elle a pour but d'informer, d'expliquer. Mais je ne suis pas d'accord avec tous ces jeux, toutes ces acrobaties que l'on fait, surtout en Italie. Pour moi, ils sont complètement inutiles... Et puis, je trouve absurde ce phénomène, que l'on constate tout au moins en Italie, en vertu duquel le critique le plus influent est beaucoup plus important que le meilleur des écrivains. Ici, le critique est craint et honoré. On se traîne à ses pieds. Et le meilleur des écrivains, relativement, est une personnalité de second plan. C'est tout simplement absurde. Mais peut-être cela s'est-il toujours produit, depuis que la critique existe ?

Y.P. Je voudrais revenir à ce à quoi il a déjà été fait allusion, c'est-à-dire à ce que pour ma part j'appellerais volontiers « un certain manque d'autoconscience dans l'acte de la création ». La façon dont tu m'as dit parfois que tu ne te préoccupais pas, à l'instant même où tu écrivais tes œuvres, de savoir la nature et le nombre des interprétations que l'on pouvait en donner, me pousse à te situer dans une perspective bien précise : celle qui à l'extrême peut conduire à l'enquête psychanalytique...

D.B. Mais ce n'est pas qu'elles ne m'intéressent pas !... C'est de cette façon que me viennnent les idées !

Y.P. Cela signifie que tu as pour toi l'inconscient ! Ton inconscient, qui est en train de travailler avec toi, tandis que

tu écris consciemment... Il doit y avoir dans un petit recoin caché de ton esprit un mécanisme fabuleux, une espèce de dispositif électronique automatique qui résout tout à ta place !

D.B. Mais ceci, je le crois, arrive à tous les écrivains... On écrit un récit parce qu'il semble qu'on écrive une belle chose, qui a un sens humain et poétique, et il en sort quelque chose de différent... Il arrive parfois que l'on pense raconter une randonnée dans la campagne, et qu'ensuite, en lisant son texte, on se mette à dire : « Eh, mon Dieu ! Cette randonnée dans la campagne, c'est autre chose qu'une randonnée dans la campagne ! C'est la vie entière de l'homme ! » Et le véritable phénomène de l'art réside en cela, précisément.. Chez l'artiste, la conscience est toujours relative. Dans la plupart des cas, cette supersignification reste cachée pour lui. Je prends un exemple. Mais j'ai honte de devoir parler de mon cas personnel pour illustrer ce que je suis en train de dire. Car pour ma part je ne crois pas être un grand peintre. Mais je dois dire qu'un grand nombre de mes tableaux ont quelque chose, et moi, lorsque je les faisais, je ne me rendais même pas compte que cela y était. J'ai certains tableaux — je ne dis pas tous —, faits il y a peut-être bien dix ans, qui ont peut-être des défauts, surtout du point de vue des couleurs, mais qui ont un je-ne-sais-quoi, quelque chose qui accroche, et peut leur donner une signification artistique. Et quand je les faisais, probablement me proposais-je de faire quelque chose de beaucoup plus modeste... C'est aussi pour cela que, lorsqu'il s'agit d'interpréter ou de juger ce que j'ai fait, moi, sincèrement, je me retire... Je ne suis pas concerné. Quand j'ai fini, quand j'ai donné quelque chose à l'éditeur, j'estime que je dois renoncer à parler. Comprends-tu pourquoi, si tu me demandes une définition globale de mon œuvre, je te réponds que c'est un domaine où je ne me sens absolument pas en mesure de prendre la parole ?... Et, du reste, ce n'est pas que je ne m'en soucie pas. Je m'en soucie. Et c'est naturel. Car cela fait plaisir quand on lit ces interprétations, cela fait grand plaisir. Mais ce sont ici, au fond, des problèmes de caractère critique qui n'appartiennent pas à mon travail.

Y.P. Oui, mais tout ce que tu as dit équivaut à postuler l'entière liberté du critique et de l'exégète. Or, ces interprétations, quand il t'arrive de les connaître, les acceptes-tu ou bien, ne les ayant pas entrevues pendant l'écriture, es-tu tenté de les refuser ?

D.B. Je ne suis pas tenté de les rejeter. Mais il est difficile que je les fasse miennes.

Y.P. Est-ce qu'il en a toujours été ainsi ?... N'y a-t-il pas eu des exceptions ?

D.B. Il en a toujours été ainsi.

Y.P. En somme, bien que tu aies exprimé sur la critique en général, et spécialement sur la critique italienne, des jugements quelque peu sévères, tu es pour le critique l'écrivain idéal !

D.B. Cette conviction que j'ai est profondément enracinée en moi. L'auteur n'a pas le droit d'interpréter ses productions, parce qu'il croit faire une chose, et qu'il en fait toujours une autre. Excuse-moi si je le répète, mais c'est fondamental. Et il en est ainsi dans toutes les œuvres d'art. La chose, selon les cas, différera de peu, ou bien de beaucoup, mais de toute façon elle sera toujours différente. Dans le domaine de l'art, ce n'est pas comme dans le domaine de la loi, où l'interprétation authentique — ou soi-disant — est donnée par le législateur lui-même, qui dit comment on doit interpréter une norme, si celle-ci n'est pas totalement claire. En littérature, en poésie, il n'en est pas ainsi. Peu importe ce que l'auteur dit de son œuvre. Il faut seulement considérer ce qu'est la page, lorsqu'elle est écrite. Ça, c'est la chose fondamentale. D'accord, du point de vue biographique, le critique peut et doit tenir compte de ce que lui dit l'écrivain, mais pas pour le reste.

Y.P. Pour moi, au-delà du simple problème biographique, c'est en réalité toute la critique qui ne saurait être valable si l'on ne tient pas compte de ce que l'auteur a voulu, consciemment, dire et faire. Comment veux-tu juger un processus créateur ainsi que ses résultats, si tu n'as pas compris ce processus *de l'intérieur*, au moment même où il s'accomplit ? C'est absolument impensable !... Et, particulièrement avec un

auteur tel que toi, qui ne s'insère pas dans la veine réaliste, mais dans la veine fantastique, symbolique, allégorique et autobiographique, il serait absurde de ne pas approfondir l'enquête psycho-existentielle préliminaire !

D.B. Oui. Cela signifie que j'ai tort, en partie. Cependant, si cela peut être intéressant, ce n'est pas déterminant pour juger la page écrite.

Y.P. Je t'accorde ce point. Mais en partie seulement. C'est-à-dire que je distingue deux plans, mais je conçois parfaitement une interférence entre eux, qui ne se produira pas pour certains auteurs, en ce sens qu'elle sera inutile, et qui pour d'autres deviendra indispensable, du moins, à certains moments... Je serai clair, ici aussi : pour moi, tu appartiens à la seconde catégorie. Ces entretiens que nous avons doivent être un instrument de médiation, c'est-à-dire de connaissance, de compréhension, mais *ipso facto* ils deviendront aussi un élément fondamental du jugement ultérieur. Même du jugement esthétique. Du moins en certains domaines.

VII

Une certaine conception de la littérature

« Il y a deux thèmes, ou mieux, deux moyens expressifs, pour lesquels j'ai une prédilection : l'un d'eux est la progression, l'autre, que je n'ai pas utilisé beaucoup cependant, mais qui est une des choses les plus puissantes — dont Péguy a carrément abusé —, est la répétition. Nous, ces choses-là, nous les oublions ; nous restons là, parfois, tirant avec un petit fusil, et nous oublions que nous avons un canon à notre disposition. Même à présent, je continue à utiliser les progressions. Et même, l'idéal, pour moi, ce serait de pouvoir écrire un livre de mille pages qui commencerait par un murmure et qui finirait par une explosion mondiale catastrophique, ou vice versa... Quant à la répétition, c'est une chose qui ferait s'écrouler des murs comme ceux de Jéricho, et c'est une forme extrêmement simple. Difficile, cependant. Parfois j'ai assez bien réussi, parfois c'est un peu artificiel... »

(Conversation d'Y.P. avec D. Buzzati.)

Yves Panafieu : A diverses reprises, déjà, tu as manifesté une violente ou, pour le moins, énergique aversion à l'égard des livres ennuyeux. Ceci m'intéresse. Qu'entends-tu par livre *ennuyeux* ?

Dino Buzzati : Un livre dont je ne parviens pas à poursuivre la lecture.

Y.P. Et quels sont les critères qui te font poursuivre la lecture d'un livre ?

D.B. Si après trente ou quarante pages — je ne dis pas : tout de suite, car ce serait idiot — je ne me demande pas : « Et à présent, qu'est-ce qu'il arrive ? » je prends le livre et je le jette. Il ne m'intéresse pas. Pour moi, il devient un livre ennuyeux. Je vais chercher à m'expliquer à l'aide d'un exemple : qu'est-ce que la littérature narrative ? La littérature narrative, c'est Homère qui se met au coin d'une rue

et commence en faisant « trin trin trin » sur un instrument et en racontant une histoire. Les gens passent, ils vont au marché, ils vont aux champs. A un certain moment, quelqu'un s'arrête et l'entend. Homère fait un récit. Il dit : « Celui-ci, c'est le roi, qui est allé combattre un autre roi... » L'autre demande : « Mais qu'arrive-t-il ? Y parviendra-t-il ? Qui l'emportera ?... » Et il s'arrête là, pour écouter... Un autre jour, Homère dira : « Il y avait un vieillard. Il avait une fille malade... » Et l'autre l'interrompra pour lui demander : « Comment se fait-il que cette fille soit malade ? Une si belle fille ?... » Mais viennent des chevaliers, pour la guérir. Et alors il dit : « Réussira-t-elle à guérir ? Ou ne réussira-t-elle pas ?... » Et tout le monde s'arrête et reste là, pour entendre l'histoire. Pourquoi ?... PARCE QU'ILS VEULENT SAVOIR COMMENT ELLE VA SE TERMINER !... Mais, quelque temps après, ce chantre, ces chantres, qui pouvaient arrêter tant de gens dans la rue, se mettent à penser : « Zut alors ! Comme nous sommes doués ! Comme je suis doué, moi !... Pourquoi raconter des histoires de rois qui n'ont jamais existé ? Il vaut mieux raconter mon histoire, et ma vie !... » Alors, pendant un bref laps de temps, ça a marché ainsi. Puis les autres se sont embêtés, et s'en sont allés. Eux, ils sont restés tout seuls dans les rues, à faire leurs récits. Voilà le panorama de la littérature. Je citerai un excellent exemple : les romans policiers. Je respecte littérairement et artistiquement les auteurs de romans policiers beaucoup plus que certains auteurs qui ont obtenu le prix Goncourt, par exemple. Car ils me fendent l'âme. Et c'est pour cela que je les respecte davantage. Car c'est cela, le devoir de la littérature narrative.

Y.P. Est-ce que l'élément le plus important de la prose narrative est pour toi l'intrigue ?

D.B. Oui. Ou du moins, la situation... Sans aucun doute. Entendons-nous bien, cependant : il y a aussi le poète qui, en me décrivant ces feuilles de papier, me fait pleurer... Mais ceci, c'est un autre problème. Si maintenant je parle de la littérature narrative contemporaine, du moins en Italie, je dois dire qu'elle distille un ennui mortel. D'abord, qu'est-ce

qui s'est produit ? Ceci : personne n'a quelque chose à raconter, quelque chose d'inventé... D'accord : toute la littérature narrative est autobiographique. On ne peut pas se mettre à parler de la vie sur Vénus ! Par conséquent, on parle des choses qu'on connaît. En ce sens, tout provient de l'expérience, directe ou indirecte. Mais à présent tout le monde se met à écrire son livre, afin de raconter des expériences personnelles ! Car tout le monde, dans la vie, a eu quelque expérience personnelle un peu marquante. Mais ce sont des écrivains qui arrivent, font un livre assez bon, puis un deuxième livre, et c'est une saloperie. Ces gens-là ne sont pas des écrivains. Et, en effet, on n'en parle plus. Telle est la règle en Italie. Et puis, l'autre chose idiote qui se produit en Italie — je ne sais pas s'il en est de même en France —, c'est que, pour remporter des succès littéraires, on considère qu'il faut écrire un roman. Ça, je le trouve absolument idiot. Est-ce que Sainte-Beuve a écrit des romans ? Non. Et pourtant, il a sa place dans l'histoire de la littérature... Or, puisque tu m'as aussi demandé ce qui m'énervait, je dois dire que même dans le domaine de la littérature fantastique, il y a des choses ennuyeuses. Et pour mieux préciser ma pensée, je dirai en outre qu'il y a parfois des choses belles qui m'ennuient. Il y a de très beaux livres que je ne peux pas supporter. En voici un, par exemple, qui en Italie est considéré comme un classique : *Tre Croci*[1], de Tozzi. C'est un écrivain toscan, peu important, qui a vécu dans les années vingt. Et son livre est une chose sèche, tout à fait vériste, cruelle, méchante, pleine de talent. Mais ce type de littérature, au fond, je ne l'aime pas. Un autre exemple : *I Malavoglia*[2], de Verga. Et pourtant, j'en reconnais la puissance. Quand le fils revient, il y a de très belles pages... Mais tout en parlant, il me vient un doute : en vérité, ce que je disais au début, c'est un peu idiot. Parce que l'ennui surgit quand il n'y a pas de talent. Ça, c'est ma conviction. Car il y a des livres qui en eux-mêmes sont très ennuyeux, et qui sont tout bonnement fascinants. Pour citer un exemple, encore,

1. *Trois Croix*.
2. *Les Malavoglia*.

il y en a un, qui a été traduit en français à grand-peine — et je ne sais même pas comment on a pu le traduire, car il est, pour une bonne moitié, écrit en dialecte romain : *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana*[3], de Carlo Emilio Gadda. A mon avis, c'est un chef-d'œuvre. Il a l'inconvénient d'être écrit avec des tournures qui ne peuvent pas prétendre à l'universalité, et qui constituent une façon d'écrire complètement différente de la mienne, mais moi, je l'admire. Extrêmement ennuyeux, mais pourtant fascinant. Car c'est plein de talent. Donc, ce que je disais au début, au sujet de l'intrigue, de la situation, est valable jusqu'à un certain point. Si demain le génie se manifeste, il fera tenir debout n'importe quoi. En réalité, ces livres que je dis ennuyeux sont ennuyeux non seulement parce qu'il ne se passe pas d'événements, mais aussi parce qu'il n'y a pas de talent.

Y.P. Tu as déjà parlé de talent à diverses reprises. Qu'entends-tu par là ?

D.B. Les dons. L'intelligence artistique. L'intelligence littéraire.

Y.P. Et qu'entends-tu par intelligence, dans ce cas ?

D.B. L'aptitude à écrire une chose belle.

Y.P. Et par chose belle ?

D.B. Nous voici dans la haute philosophie littéraire !... Je me le suis demandé si souvent !... Par chose belle, je veux dire : une chose artistique. Et par chose artistique, je veux dire : une chose qui sert à améliorer ma vie..

Y.P. En quel sens la chose artistique te sert-elle à améliorer ta vie ?

D.B. Elle me réjouit... Non. Le mot n'est pas exact. Elle me fait vivre dans un univers où je me trouve bien. Le maximum, pour moi, c'est la littérature qui, noblement — pas avec de petits trucs ridicules —, me conduit jusqu'à l'émotion. Les écrivains que pour ma part je vénère par-dessus tout sont ceux qui m'ont ému. Le but principal de la littérature narrative, c'est de procurer de la joie au lecteur.

3. *L'Affreux Pastis de la rue des Merles.*

Y.P. D'où la conception d'une littérature multiforme, chaque lecteur ayant une façon bien personnelle de trouver son plaisir et sa joie ?

D.B. En effet. Oui. Je le reconnais. Mais comme principe général, cependant, elle doit, selon moi, *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. Moi, cette sensation, je l'ai éprouvée au plus haut point, naturellement, lorsque j'étais enfant. A la maison traînait un livre — dans une de ces éditions françaises, jaunes, dont je ne me rappelle plus le nom, mais qui de toute façon datait du début du siècle — avec un titre qui m'énervait : *Crime et châtiment*. Ce n'était pas un titre attirant... Le « crime », passe encore... Mais ensuite, ce « châtiment » était vraiment un vilain mot. Toutes les langues ont des mots heureux et malheureux. « Crime » est un beau mot, « châtiment » est un vilain mot. Pour moi. Je ne sais pas pourquoi. Et ce livre me poursuivait toujours, et m'énervait !... Un jour (c'était, je me souviens, un dimanche où je n'avais pas de devoirs à faire et où mes parents étaient sortis), je suis allé prendre ce livre presque rageusement, en me disant : « Qui sait quel navet cela peut être ? »... Et je me suis mis à le lire. Dieu ! En l'espace de quelques heures, je suis tombé dans un gouffre qui m'a tenu prisonnier pendant une dizaine de jours. Je ne vivais plus. J'étais en permanence dans ce monde extraordinaire de Raskolnikov, et des autres personnages du livre. Voici, en ce qui me concerne, le plus grand exemple de littérature. Et puis, si l'on me demande si la littérature doit avoir un but moral, moi, je réponds que dans un monde tel que le nôtre, plus ou moins chrétien, il est logique qu'un livre, pour être émouvant, pour atteindre le cœur — utilisons ce mot extrêmement vulgaire —, doive être moral. Mais

à mon avis, il n'est pas exclu que dans le monde des diables, par exemple, il puisse y avoir un livre tout aussi beau, qui soit absolument le contraire, qui soit immoral. Par ailleurs, si l'on me demande si la littérature doit contenir un message social ou politique, etc., je dis : absolument, non. Aucune raison. Si elle en contient un, cela peut être un bien, et cela peut être un mal. Aujourd'hui, il y a toute une critique qui dédaigne la littérature non engagée socialement ou politiquement. Pour moi, ces gens-là sont une masse de crétins. En cela, je suis absolument de l'avis de Tchekhov — autre homme capable d'émouvoir. Et pourtant, s'il y a une littérature morale et même sociale, c'est vraiment celle de Tchekhov !

Y.P. Et la possibilité d'une littérature à valeur éducative ?

D.B. Mon Dieu !... Si par coïncidence il y a quelque chose d'instructif, c'est autant de gagné ! Cependant, il est certain que ceci ne doit pas être la règle d'un bon écrivain... Mais il peut y avoir, oui, un enseignement moral... Toute la poésie, en un certain sens — c'est-à-dire la belle poésie —, par le simple fait qu'elle élève l'âme — expression très vulgaire elle aussi —, exerce une fonction morale... Si j'ôte la laideur, si je fais penser aux nuées, simplement, c'est déjà une action morale, en ce sens que c'est déjà un certain détachement... Que par ailleurs elle doive être éducative au sens d'enseigner obligatoirement quelque chose, non. Evidemment, si demain quelqu'un m'écrit un roman qui m'enseigne comment on cultive les pommes de terre et est un roman extrêmement beau, alors, c'est autant de gagné. Mais il ne sera pas forcément beau parce qu'il m'a enseigné à cultiver les pommes de terre !

Y.P. Nous avons parlé du contenu moral de la littérature. Or j'estime, comme tant d'autres, qu'il faut te définir aussi comme un moraliste. Quel genre de choses as-tu voulu mettre dans ton œuvre ?

D.B. Par exemple, dans certains de mes écrits, il m'est venu instinctivement — j'allais dire : « j'ai cherché », ce qui ne serait pas exact — de la pitié pour les animaux, de la pitié pour les vieillards. Ce sont là deux motifs qui reviennent souvent dans mes récits.

Y.P. *Chasseurs de vieux*, *L'Entrümpelung*, entre autres, appartiennent à cette catégorie.

D.B. Oui. Cependant, entendons-nous bien : ceci, je ne l'ai pas écrit maintenant que je suis vieux, mais il y a vingt ou trente ans, alors que je ne l'étais pas.

Y.P. D'autres thèmes importants, pour toi ?

D.B. Eh bien, plus d'une fois, celui de l'héroïsme, qui est au fond le dépassement de soi-même, la victoire que l'on remporte sur soi-même...

Y.P. Tu parlais aussi d'émotion... Pourrais-tu citer un passage pour illustrer d'un exemple cette émotion, mais non plus celle que tu avais en tant que lecteur, celle, plutôt, que tu procurais aux lecteurs de tes récits ?

D.B. *Le tyran malade*, dont la dernière partie est très réussie, très heureuse.

Y.P. Qu'entends-tu par « très réussie » ?

D.B. Je veux dire que c'est quelque chose qui touche l'esprit humain avec sécheresse et précision. Il y a des récits qui, dans le domaine de l'imaginaire, peuvent être plus spirituels, plus heureux, et même, géniaux, mais qui en réalité peuvent sembler un exercice. Il y a des choses qui peut-être sont plus humbles du point de vue de la présomption, et qui touchent le cœur de l'homme. Et ceci, c'est la chose à laquelle je tiens le plus. Et c'est aussi la chose la plus difficile qui soit. Car si tu regardes les écrivains qui, consciemment ou inconsciemment, tendaient vers cela, comme Dickens ou Tolstoï, tu t'aperçois qu'ils y réussissent parfois, et que parfois ils échouent. Surtout Dickens. Et même, quelquefois, en exagérant les émotions, Dickens finit dans la rhétorique.

Y.P. Dans cette nouvelle, la capacité d'émotion provient du fait qu'au-delà de la narration de la simple histoire du chien malade, on aperçoit de façon manifeste un autre plan d'interprétation, qui met directement en cause l'homme. Le symbole est évident.

D.B. Oui. Il est clair.

Y.P. Mais l'as-tu voulu ainsi, lorsque tu écrivais ?

D.B. Je ne l'ai pas voulu. Généralement, lorsqu'il m'est arrivé d'écrire quelque chose qui agit de cette manière-là,

c'est-à-dire, qui touche le cœur de mon prochain, ce n'était pas parce que je m'étais proposé de le faire... C'est ça, le problème ! Si on se propose de le faire, on fera toujours des choses fausses. Or, qu'est-ce qui permet d'accomplir cela ? C'est cette combinaison incompréhensible, c'est-à-dire imprévisible, que les Anciens appelaient la Muse. Autrement dit, *l'inspiration*. Lorsqu'on en entend parler, cela donne envie de vomir. Mais il en est ainsi. A un certain moment, quelque chose vient à l'esprit de celui qui la possède : il le comprend — car il s'agit de le comprendre —, et ce quelque chose lui appartient, lui appartient tellement, qu'il appartient à tous. C'est là que se situe la difficulté : être sincère au point de toucher, chez soi, ce je-ne-sais-quoi qui est commun à tous les hommes. C'est le grand problème de l'art. Il est là, tout entier. Naturellement, j'ai des thèmes qui sont plus faciles : par exemple, lorsque j'ai écrit *Les deux chauffeurs*, qui est l'évocation de la mort de ma mère. C'est quelque chose d'humain, extrêmement exact ; cependant, là, j'abordais un thème facile, en un certain sens... Si au contraire, demain, quelqu'un parvient à te toucher, à t'émouvoir au sujet du destin d'une chose qui ne lui est pas particulière, alors, c'est un plus grand succès, puisque le plus petit dénominateur commun devient le plus grand dénominateur commun.

Y.P. Mais l'inconvénient de ce système de création, tu l'as dit toi-même, peut consister à écrire des choses froides et artificielles, par manque d'inspiration...

D.B. Oui.

Y.P. Avec les dernières questions, nous nous sommes rapprochés de cette idée de la littérature que tu t'es faite en pratiquant quotidiennement ton métier d'écrivain. En ce domaine, j'aurais d'autres questions à te poser, et je voudrais élargir les perspectives de la discussion. En premier lieu, je me réfère à ce que me disait Emilio Radius, il y a quelques jours : « Moi, je n'ai jamais compris son ambition, et même, une certaine vanité. Où ont-elles leurs racines ? Je crois qu'elles ont des racines superficielles. A le voir, il semble un homme vaniteux, dans un certain sens... C'est-à-dire que c'est un homme de lettres normal, qui se complaît

volontiers dans les interviews, dans les présentations de livres, dans tout ce que l'on écrit sur lui, dans les photographies, etc. Cependant, c'est un homme tellement détaché de tout cela, intérieurement, que je me demande : "Cette ambition littéraire, de quoi provient-elle ?" Selon moi, elle a des racines superficielles. Ce n'est pas le vrai Buzzati. Il remplit sa vie avec ces choses-là... » C'est en ces termes que m'a parlé Emilio Radius. A présent, qu'en penses-tu, toi ? Ici, en effet, est posé le problème fondamental des raisons pour lesquelles on écrit...

D.B. Si j'ai bien compris, il fait allusion à ces manifestations qui sont l'environnement de l'activité littéraire : ces présentations de livres, justement, ces interviews, et des choses de ce genre ? Alors, entendons-nous bien : ce sont des choses qui en principe me gênent. Mais on doit tenir compte de deux faits : en premier lieu, que je suis toujours reconnaissant envers ceux qui s'intéressent à ce que je fais. Deuxièmement — et en cela peut-être peut-on dire que je suis un fat et un faible —, tout le monde me dit que ces manifestations servent à la diffusion des livres. Si j'étais un homme plus sérieux, peut-être devrais-je m'en passer et m'en ficher... D'accord. Mais lorsqu'on vit dans une ville, lorsqu'on vit et travaille dans un journal, on ne peut pas s'éloigner. A un certain moment, on devient un personnage, principalement à Milan... Et puis, il semble que l'on se donne des airs, lorsque l'on agit ainsi. Et c'est la chose que moi, je cherche surtout à éviter. Car il est absolument idiot de se donner des airs. Personne n'a le droit de se donner des airs, même un génie. Quel mérite en aurait-il ? Par conséquent, si Radius me dit que moi, au fond, je les ai, ces vanités, je ne le crois pas. Je ne suis pas assoiffé d'interviews, ni de ces choses-là. Je te le répète, si je regarde autour de moi, je m'aperçois que je le suis beaucoup moins que mes collègues. Beaucoup moins. Et, vois-tu, ce qui, dans les circonstances actuelles, me met le plus mal à l'aise, avec cet intérêt que tu me portes, c'est le sentiment de honte que me donne le fait de parler de moi comme si j'étais quelque chose d'important. Je n'aime pas me considérer comme important. Que

ceci soit bien clair. Et je ne crois pas avoir jamais rien écrit en ce domaine. Je ne fais pas comme celui-là — je tairai son nom ; du reste, c'est un de mes collègues, et même un ami qui m'est cher — qui hier a écrit sur le *Corriere della Sera*, en parlant de lui-même, comme ne pourrait même pas le faire Goethe ! Il y a de quoi rire. Il n'y a rien de pire que de se prendre au sérieux ! En ce sens, vraiment, il n'y a pas en Italie le sens de l'humour, de la plaisanterie. Maintenant, quant à dire, comme Radius, que je remplis ma vie avec ces choses, non. Non, absolument. Ça, vraiment, ce n'est pas vrai.

Y.P. Alors, dans quelle mesure intervient le besoin de communication dans ton goût pour l'écriture ?

D.B. Je ne le sais pas. Ceci, je pense que c'est mon métier. Autrement, il n'existerait pas de littérature. Il n'existerait pas de peinture. Il est certain, cependant, que l'art est expression de notre propre monde, et qu'exprimer veut dire « sortir », ce qui signifie évidemment « le montrer à quelqu'un »....

Y.P. Tu ressens donc l'art de l'écriture comme un fait de communication ?

D.B. En partie, oui. Et en partie comme un fait de...

Y.P. ... de recherche personnelle ?

D.B. Non. Pas de recherche. De besoin. Un peu comme quelqu'un qui se met à chanter...

Y.P. Et si nous émettions l'hypothèse de l'île déserte ?

D.B. Je ne suis pas parvenu à résoudre ce problème. Et il est très important. Je crois cependant que cela ne marche pas. Que l'on ne peut pas écrire ainsi. Mais je n'en suis pas sûr. Il est même possible que pour certaines choses bien précises, le fait d'écrire pour soi ait un sens. Je te cite un exemple très curieux : autrefois — il y a de nombreuses années —, j'ai essayé d'écrire des choses pornographiques, obscènes. En cherchant, justement, à écrire ce qui me plaisait beaucoup du point de vue sexuel, je me suis rendu compte que je serais terriblement doué, si je me mettais à écrire de ces choses-là ! Car les livres que j'ai lus jusqu'à

présent me font crever de rire !... Or, ces choses, que par la suite j'ai détruites, évidemment, je ne les écrivais pour personne, je ne les ai pas fait lire. Mais le fait de les écrire me procurait un grand plaisir, un plaisir de caractère sexuel, une excitation, comme si j'assistais à une véritable scène... Parallèlement, certaines choses, surtout de caractère lyrique, peuvent aussi être écrites (probablement, même s'il n'y a personne qui puisse les lire), comme une espèce de prière. Car la poésie lyrique se rapproche de la prière. Si, tout seul, dans le désert, on sait qu'on ne sera jamais lu par personne, on peut écrire une prière, pour s'exprimer soi-même, et, par cette prière, appeler à l'aide les forces de la nature ou Dieu... Mais que, tout seul et dans l'impossibilité d'avoir un public, on se mette à écrire *Guerre et Paix*, non... Ceci, je l'exclus. Un long récit n'a pas de sens.

Y.P. Lorsque, tout à l'heure, je t'ai proposé une conception de la littérature en tant que recherche personnelle, tu l'as écartée. L'acte consistant à écrire ou à peindre n'est pas pour toi une façon de te connaître ?

D.B. Une chose automatique ? Non. Je ne me mets pas à écrire pour me connaître. Ceci, je ne me le suis jamais proposé.

Y.P. Mais même si tu ne t'es pas véritablement proposé ce but, n'as-tu pas parfois ce sentiment ?

D.B. Eh si, forcément ! Pour comprendre les choses visibles, il n'y a rien de tel que de se mettre à les dessiner...

Y.P. Et quel est pour toi le moment le plus beau quand tu écris ?

D.B. Ce qui est beau, ce n'est pas d'avoir fini, mais d'être en train de faire quelque chose avec la certitude de pouvoir le terminer. Alors, oui, c'est beau !

Y.P. Et quelles te paraissent être les conditions les meilleures pour écrire ?

D.B. La façon dont j'ai écrit mon premier livre, c'est-à-dire *Bàrnabo des montagnes*, car je l'ai vraiment écrit dans les meilleures conditions psychologiques, c'est-à-dire sans penser, ne fût-ce que de loin, à la possibilité de publier mon texte.

Je cherchais à faire quelque chose qui me plût, comme un enfant qui se met à faire un petit jouet de bois... Comme ça. Ce sont là, de toute évidence, les meilleures conditions. Et ce sont les meilleures conditions pour écrire quelque chose de bon. Le souci du public est toujours fatal, et s'il n'est point fatal, il est toujours dangereux. Car il est extrêmement difficile, surtout pour quelqu'un qui désormais s'est inséré dans la vie littéraire, de parvenir à s'abstraire complètement du public, c'est-à-dire d'écrire sans se demander, fût-ce de manière inconsciente, si cela plaira ou non, si c'est efficace et approprié ou non. Devant le public, il y a toujours cela. Et la vérité, c'est que ce sentiment de nécessité intérieure, extrêmement puissant, se produit plutôt rarement. Or c'est elle qui, pratiquement, donne lieu aux choses qui ont une certaine valeur. Et il est logique, aussi, que cette impulsion tende à diminuer, comme toutes les énergies vitales, lorsque l'on vieillit... Il y a certains moments où je me propose d'écrire un livre que je souhaite pouvoir écrire, précisément, sans trop penser au public. Je ne dis pas sans penser aucunement à lui, car c'est impossible... Et ce livre est une chose qui me tient extrêmement à cœur. C'est même peut-être l'unique chose qui me tienne beaucoup à cœur dans la vie qui me reste... Mais je comprends que ce n'est pas comme lorsque j'avais trente ans. J'ai écrit autrefois que la poésie était avant tout de l'énergie physique. J'ai eu l'occasion de le répéter ces jours-ci. Qui dit énergie physique dit aussi santé. Je t'ai dit ce que je pensais de Leopardi, en ce domaine. Je ne crois pas non plus à ces histoires d'hommes qui, même en prison, ou dans un lit d'hôpital, écrivaient... Non. Sincèrement. Et dans mon cas, je ne peux pas me dissimuler — car ce serait idiot — que les années signifient quelque chose... C'est logique. Surtout pour un écrivain... Car s'il y a par exemple une activité artistique comme la peinture, qui permet, pour de nombreuses raisons, de se répéter, l'écrivain, lui, ne peut pas se répéter. Il y a des peintres qui ont peint toute leur vie le même tableau, pratiquement. Sans aller jusqu'à Morandi, qui, chez nous, a peint ces trente ou quarante bouteilles, toujours identiques, on peut parler

d'Utrillo et de Braque... Utrillo changeait les rues et les places, mais au fond, n'est-ce pas toujours le même tableau ? Braque — du moins le Braque de la dernière époque — tenait lui aussi, pratiquement, le même discours... Mais un écrivain non seulement ne peut pas se répéter, mais il ne peut même pas approcher, fût-ce de loin, un thème qu'il a déjà traité. Immédiatement on dit que c'est un homme fini, qui n'a plus rien à dire, qui est gâteux, et on déclare qu'il vaudrait mieux qu'il se taise. Ainsi s'explique le fait que la parabole des écrivains ait un profil beaucoup plus bref que celle des peintres. Je ne suis pas en mesure de considérer le cas des musiciens ; cependant, là aussi, il y aurait des observations à faire. Certains disent, par exemple, qu'il y a plus de vie dans *Falstaff*, de Verdi, écrit alors qu'il avait quatre-vingts ans, que dans *Rigoletto*, dans *Aïda* ou dans *La Traviata* ; mais ce sont des thèses qui sont un peu échafaudées en l'air, comme ça...

Y.P. D'un côté, tu insistes sur le thème de l'énergie physique, de la santé, et aussi de la vieillesse en tant qu'obstacle à la ferveur dans la création artistique. De l'autre, au début de nos conversations, alors que nous parlions de Dostoïevski, tu as établi un lien entre art et douleur, à la suite d'une de mes questions, dans laquelle je te demandais s'il y avait pour toi une équivalence entre l'art et la compensation des choses désagréables de la vie. Pourrais-tu aboutir à une conclusion ?

D.B. Je crois ce qu'a dit Dostoïevski : « Il n'y a pas d'art, hormis dans la douleur. » Quelqu'un qui est heureux ne parviendra jamais à produire quelque chose de bon du point de vue artistique. C'est sûr. S'il est heureux, son intérêt pour la chose écrite disparaît. Et c'est pour cela que, si quelqu'un a des dons de ce genre-là, le métier d'artiste est pour lui, de très loin, le meilleur de tous. Car si les choses se passent bien, il est content, et il n'y a pas de problème ; et si les choses vont mal, les conditions nécessaires et suffisantes pour qu'il fasse quelque chose de beau augmentent. Comprends-tu ?

Y.P. En somme, on peut tirer, de toute cette conversation, la conclusion suivante : pour toi, l'artiste peut créer dans de bonnes conditions lorsqu'il est malheureux, et lorsqu'il

a assez d'énergie physique et de santé pour rechercher dans l'art le bonheur qui lui est donné par la contemplation hédoniste de sa propre création... Je voudrais à présent préciser un point : le fait que tu aies insisté sur l'écriture pour soi-même, en dehors de toute préoccupation concernant le public, me pousse à te poser le problème de la sincérité dans l'art. J'ai remarqué que tu n'avais pas prononcé le mot, tout en employant des concepts équivalents...

D.B. Oui. L'important, c'est qu'on soit sincère. Certes, on peut se mettre à faire les acrobaties les plus folles de cette terre ! Mais alors, ça ne vaut pas la peine d'en parler. Si l'on est sincère, on exprimera toujours un certain *monde*. Utilisons encore, à défaut d'un autre, ce mot qui ne me plaît pas, car il est présomptueux. Et, dans mon cas, c'est parce que j'étais sincère que je me suis mis à écrire *Bàrnabo des montagnes*. Je l'ai fait parce qu'alors j'avais les montagnes dans le sang.

Y.P. Tu m'as dit que tu l'as écrit trois fois...

D.B. J'ai bien fait de l'écrire trois fois. Parce que la troisième fois, j'ai compris ce que signifie écrire. Et en effet, à petite échelle, dans ce livre est réalisé un style. Or, chose étrange, à cette époque-là, je n'avais pas encore lu Ramuz, écrivain suisse de langue française, qui a écrit de beaux romans sur la montagne. Parmi lesquels *La Grande Peur dans la montagne*, *La Séparation des races*. Et, précisément, après avoir écrit ce premier petit livre, *La Grande Peur dans la montagne* m'est tombé entre les mains. Et j'ai dit : « Mon Dieu ! Ici, on dira que je l'ai entièrement copié ! » En effet, aussi bien chez lui que chez moi, en raison, justement, de ce sentiment du temps qu'il y a en montagne, il y avait ce système que j'oublie si souvent d'utiliser, maintenant, et qui est très souvent extrêmement efficace : cela consiste à changer brutalement de plan temporel. Exemple : « Il *entra* dans la pièce, il *voit* dans l'angle un mouchoir, il *s'est penché*, il l'*a ramassé*... Il *sortira* au pas de course... » Ce système temporel donne une extrême vibration au récit. Car il donne la sensation, comme au cinéma lorsque l'on saute d'un plan à l'autre, de sauter d'une vision à l'autre, sèchement. Et ceci, que j'ai

utilisé dans ce livre, je l'avais trouvé tout seul. Absolument. Cela ne m'avait été suggéré par personne. J'étais abasourdi en voyant que Ramuz l'avait utilisé lui aussi. Car étant donné qu'il était plus âgé que moi, j'ai pensé que tout le monde dirait ensuite que je l'avais copié, entièrement.

Y.P. Autre chose à dire, au sujet de cette expérience linguistique ?

D.B. Oui. En écrivant *Bàrnabo des montagnes*, j'ai compris et cherché pour la première fois à résoudre une des grandes difficultés de la langue italienne, que l'on dit extrêmement belle, et qui selon moi ne l'est absolument pas. Je m'explique encore mieux que l'autre jour, sur ce point. (Cependant, j'ai déjà dit pas mal de choses à ce propos...) Je répète tout d'abord ce que j'ai relevé précédemment : une langue redondante, de nombreuses assonances, de nombreuses rimes, des mots trop longs, en somme, une langue qui n'est pas moderne. A opposer, précisément, à l'anglais et à ses monosyllabes, comme je l'ai fait l'autre soir. Et c'est évidemment vrai, surtout, dans la langue littéraire, et non dans la langue scientifique. Par conséquent, en écrivant, tu te rends compte que le rythme fait défaut, qu'il n'y a pas ce que l'on appelle, exactement, le *cursus*, en d'autres termes, une musicalité juste. Il y a ensuite la difficulté des assonances et des répétitions. A moins qu'on ne les fasse entendre exprès, la langue italienne ne supporte pas les répétitions. De ce point de vue, elle est terrible. Même, parfois, à une page d'intervalle. Cela provoque l'ennui. Il en est de même avec les rimes, qui pourtant sont un problème élémentaire, si on le veut bien. Et c'est précisément là, dans ce petit livre, que j'ai compris combien il est difficile de savoir écrire. Cependant, entendons-nous bien : si je sais écrire décemment, c'est parce que j'avais très bien appris le grec et le latin, avec un professeur (Luigi Castiglione) qui, sans être pédant, a su me donner, ainsi qu'à mes camarades qui le comprenaient et le suivaient, le sens de la langue. Il nous faisait lire une ode d'Horace, un passage de Tite-Live, un morceau de Thucydide, et il nous faisait comprendre pourquoi ils étaient beaux. C'est cela qui est important. Et, entre autres, il nous a donné le goût de la simplicité.

Y.P. Y a-t-il, dans le livre, un passage particulier dans lequel tu as tenu à résoudre, avec acharnement, le problème du style ?

D.B. Oui. Quand j'ai voulu décrire la sensation que donne une pièce fermée, dans un refuge de montagne, pendant une journée de soleil. Avec le soleil qui entre, avec ce sentiment de désert, parce qu'il n'y a personne. Voilà : cette sensation. Car dans la vie en montagne, il y a beaucoup de sensations de ce genre, liées surtout au temps qui passe... Et là, je me suis flatté d'être parvenu à les exprimer, toutes ces choses...

VIII

L'imagination en couleurs

> « Si son art figuratif est étroitement lié à l'écriture, au point qu'on ne peut séparer ses tableaux de leurs titres et de leurs légendes, il n'en est pas moins vrai qu'une place originale revient à Buzzati dans la peinture italienne contemporaine, ne serait-ce que pour cette conjonction qui, sur le plan esthétique, fait du signe pictural et du mot deux éléments complémentaires, et non pas pléonastiques[1]... »

Yves Panafieu : Quand nous avons feuilleté ensemble les recueils de reproductions photographiques de tes tableaux et de tes dessins, j'ai remarqué chez toi une réaction d'authentique jouissance, lorsque tu revoyais certaines trouvailles qui te paraissaient particulièrement réussies. Du reste, je t'avais moi-même demandé une revue des tableaux et des dessins qui, plus que d'autres, te plaisaient. La joie que j'ai vue chez toi impliquait un incontestable plaisir à peindre et à avoir peint. Et en effet, quand à un autre moment je t'ai demandé quelle était selon toi la nouveauté de ton œuvre, tu m'as déclaré que cela avait été surtout le fait d'avoir su dessiner, en plus du fait d'avoir su écrire, ce qui n'est pas commun chez un écrivain. Surtout quand il s'agit de le faire systématiquement, en s'engageant dans un travail de longue haleine comme le *Poème-Bulles*. Tu dis que ta peinture est narrative, et c'est évident, mais en plus de ce jugement, j'aimerais que tu te livres à d'autres considérations sur ta peinture. Entre autres, sur le plan de la forme.

Dino Buzzati : Professionnellement, du point de vue formel, je suis très médiocre. Car je ne possède pas le métier que

1. Fausto Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, « Scrittori del secolo », Borla éditeur.

je possède dans le domaine de l'écriture. Je ne suis pas sûr de moi. Cependant, je me flatte — naturellement, ceci peut être une présomption — d'être parvenu à ce que mes tableaux (du moins ceux qui me semblent réussis) possèdent un je-ne-sais-quoi difficilement définissable, que les autres n'ont pas.

Y.P. Est-ce que, de manière générale, les travaux manuels te plaisent ?

D.B. Non. Pas particulièrement. Je n'ai jamais eu de penchant pour eux.

Y.P. Et quand tu es contraint de faire quelque chose avec les mains, te considères-tu comme habile ?

D.B. Non. Je ne suis absolument pas habile. Non...

Y.P. Néanmoins, tu m'as dit que tu pensais avoir un égal talent, une égale exigence et une perception également instantanée en littérature et en peinture...

D.B. Oui. Je l'ai dit. Cependant, je te le répète : je peux me tromper. Quand on parle de ses propres productions, il est extrêmement facile de commettre une erreur.

Y.P. Considérons de plus près la peinture, telle que tu la pratiques, toi... Je me souviens d'une allusion que tu as faite à la facilité avec laquelle tu dessinais ou peignais. Le fait d'écrire, par contre, te semblait plus délicat, et en même temps, te paraissait une opération beaucoup plus absorbante. Pourrais-tu dire pourquoi ?

D.B. C'est parce que, dans le fait de dessiner et de peindre, il y a un élément jeu très important, quoi que puissent dire à ce sujet les professeurs d'histoire de l'art. En voici une excellente preuve : celle que nous administrent les enfants, qui s'amusent à dessiner et à peindre, mais pas à écrire. Ça, c'est la plus belle preuve.

Y.P. De quoi peut provenir ce plaisir ?

D.B. De l'élément manuel. Et surtout, des couleurs, qui sont une chose divertissante.

Y.P. Donc, pour toi, l'organisation de l'espace, la disposition des couleurs, tout ce qui dans la peinture est dimension visuelle, constituent vraiment un jeu ?

D.B. Pas seulement pour moi ! Pour tous les peintres !

Y.P. Et ce goût pour la forme, pour les lignes, pour les couleurs, t'a-t-il fait parfois désirer pratiquer d'autres formes artistiques, telles que la sculpture, par exemple ?

D.B. Non. Absolument jamais.

Y.P. Tu n'as fait aucune expérience ?

D.B. Non. Et je n'aurais même pas envie d'en faire. Ça ne m'attire pas du tout.

Y.P. Pourquoi ?

D.B. Qui le sait ?... Il y a probablement un motif, cependant : comme ma peinture est, par excellence, une peinture narrative, il est évident qu'avec une structure de ce type il est difficile de faire des récits en utilisant des formes telles que la sculpture.

Y.P. Quand tu fais un dessin ou un tableau, est-ce que tu te contentes de la première ébauche, ou est-ce que tu reviens dessus afin de les perfectionner ?

D.B. Je précise que mon métier n'est pas la peinture. Je n'ai pas la possibilité d'accorder beaucoup de temps à la peinture. Souvent, je fais des tableaux qui pourraient être mieux faits, et perfectionnés, et même refaits. Mais je les laisse ainsi, justement, pour cette raison. Je me contente du premier jet. D'autre part, il me semble qu'en peinture les choses sont très différentes de ce qu'elles sont dans le domaine de l'écriture : si j'écris un récit, et si j'ai le courage de le réécrire cent fois, la centième, sans l'ombre d'un doute, il est supérieur à ce qu'il était à la quatre-vingt-dix-neuvième. Lorsqu'on dessine et lorsqu'on peint, il n'en est pas ainsi. Il m'est arrivé, à moi, de faire un tableau, puis de le reprendre afin de l'améliorer. Et il ne s'est pas amélioré... Voici qu'apparaît l'élément jeu, précisément... Car en peinture il y a une inspiration formelle qui est très importante. Parfois un dessin qu'on a fait ainsi, rapidement, est à première vue plein de vie, mais si je reste là, à le continuer, à le reproduire, je m'aperçois que la vie disparaît. Or, ceci, lorsqu'on écrit, ne se produit jamais. Si je reste sur ma page, si je la revois, si ensuite j'ajoute, coupe et perfectionne, elle y gagnera de