

LES CLAIRS-OBSCURS DE LA RAISON

« *L'âme est-elle un fantôme habitant la maison du péché ?* »

O. WILDE, *Le portrait de Dorian Gray*

En octobre 1983 Italo Calvino publiait une anthologie de nouvelles fantastiques sous le titre *Racconti fantastici dell'Ottocento*¹. Aucun écrivain italien n'y était représenté². Tout en reconnaissant que certains textes en langue italienne peuvent « offrir de précieuses découvertes et une information intéressante sur le plan du goût », Calvino justifiait cette exclusion en deux phrases assez laconiques et sans appel. « Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza : il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo veramente 'minore' »³. Nous ne nous interrogerons pas, pour le moment, sur le sens exact que pouvait avoir, dans l'esprit de l'éditeur, ces guillemets et noterons qu'un an plus tard, comme en manière de réparation, Enrico Ghidetti publiait, à son tour, une anthologie de textes classés dans le genre fantastique mais entièrement

¹ Milano, Mondadori, 1983, coll. « Oscar classici », 2 vol.

² Calvino a sélectionné vingt-six textes dont les dates de publication vont de 1805 à 1899. Onze de ceux-ci sont dus à des écrivains d'expression anglaise.

³ Op.cit., vol. I, p. 14. - Notons, au passage, que les lettres italiennes occupent une place honorable dans l'anthologie consacrée aux récits fantastiques du XXème siècle par Giuseppe Lippi (neuf écrivains sur trente-quatre). *Racconti fantastici del '900*, Milano, Mondadori, 1987, 2 vol., coll. « Oscar Narrativa ».

consacrée au domaine italien⁴. C'est à un bref examen de ce dernier florilège que nous nous attacherons dans les pages qui suivent.

Nous observerons d'abord que ni Calvino ni Ghidetti n'ont tenu à donner une définition précise et personnelle du genre fantastique. Calvino cite bien deux des conditions que Todorov considère comme nécessaires à la formation d'un discours fantastique, mais il ne dit pas explicitement s'il les a acceptées et faites siennes sans réserve. Il préfère, comme Ghidetti, fournir quelques indications d'ordre historique et sociologique et se contenter finalement d'établir une répartition binaire des récits choisis en les classant en deux catégories qui recourent, selon lui, deux grandes périodes successives : le fantastique « visionnaire » et le fantastique « quotidien » (qu'il appelle aussi « mental », « abstrait » et « psychologique »). Les textes illustrant la première tendance (Calvino, très curieusement, parle de « classification stylistique ») occupent les trois premières décennies du siècle ; ceux qui représentent la deuxième, apparemment plus difficiles à qualifier, s'échelonnent sur la deuxième moitié du siècle. L'auteur de la distinction reconnaît lui-même que celle-ci n'est pas très nette, mais il pense que le mouvement historique est clair : on va vers une « intériorisation du surnaturel »⁵. Quant à Ghidetti, il semble juger satisfaisante une affirmation de Croce qui, dans notre opinion, repose sur des notions d'une affligeante indigence. Il y est question de « l'âme italienne » qui « tend, naturellement, au défini et à l'harmonieux » et sut pour cela résister, après 1815, aux « spectres, vierges mourantes, anges-démons, blasphémateurs sombres et désespérés... »⁶ qui caractérisaient les lettres nordiques (on suppose que l'attaque est dirigée contre le roman gothique, entre autres). Cependant, Ghidetti précise qu'il n'a pas tenu compte, au moment de faire son choix, de la « taxinomie du genre », établie par Todorov et qu'il a préféré s'en remettre à la suggestion de Louis Vax selon qui « au fond, il n'est de fantastique véritable que celui qui a été voulu tel »⁷, faisant allusion, probablement, à ce que l'essayiste français appelle le « fantastique concerté »⁸. En fait, Ghidetti déclare se référer, pour l'essentiel, au fantastique « noir », mais force est de constater que son premier volume s'ouvre sur un texte de

⁴ *Notturmo italiano Racconti fantastici dell'Ottocento*, Roma, Editori Riuniti, 1984 et *Notturmo italiano Racconti fantastici del Novecento*, a cura di Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo, Roma, Editori Riuniti, 1984.

⁵ Op.cit., vol. I, p. 10.

⁶ *Notturmo italiano*, vol. I, p. IX. - Ghidetti se réfère à un essai consacré à Arrigo Boito, au début du siècle.

⁷ Op.cit., p. X.

⁸ Louis Vax, *La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1965 (édition consultée : 2ème éd. 1987, coll. « Quadrige »). « On ne peut donc pas parler d'étrangeté artistique ou naturelle mais d'étrangeté concertée ou accidentelle. A la question : laquelle des deux est fondamentale ? Je répondrai sans hésitation : l'étrangeté concertée. » (p. 11)

1868 (qui n'a, à nos yeux, rien de fantastique) et que sur les dix-neuf récits retenus, quatorze furent écrits entre cette date et 1892 : ce siècle « fantastique » n'aurait duré, dans cette perspective, qu'une douzaine d'années.

Nous nous sommes arrêté un instant sur les critères de sélection de textes destinés à une anthologie thématique pour deux raisons. D'abord pour tenter d'isoler une définition claire, simple et convaincante du genre. Mais aucune des deux introductions des auteurs de ces volumes ne fournit des éléments satisfaisants sur ce plan. Ensuite, et en partie à cause de cette déception, pour signaler l'existence d'un problème, irritant certes, mais dont l'occultation ne résout rien : celui du jugement de valeur personnel porté sur les textes littéraires ; ou, pour parler en termes plus génériques, du subjectivisme dans le domaine de la théorie littéraire. Certes, aucun essayiste conséquent, soucieux d'objectivité, ne voudra admettre que chacun voit le fantastique à sa porte. Hubert Juin, pourtant, a osé - mais peut-être aussi en sa qualité d'écrivain - dans une préface qu'il fit pour une édition française du *Golem* de Meyrink. Il commençait ainsi : « Après tout, le fantastique a bon dos : c'est devenu le plus incertain des fourre-tout ! J'avoue que mettre de l'ordre dans un domaine aussi variable (j'entends que le fantastique n'est pas un genre, mais un indice qui connaît des périodes fastes suivies de repentirs et d'abandons) n'est pas chose facile. »⁹ Puis, il enfonçait le clou du relativisme, sans ambages. « L'entreprise se heurterait aussitôt à la difficulté de définir ce « je ne sais quoi » (pardon, digne Marivaux !) qui fait ou non le fantastique (...) C'est question d'amateurs, oui ! On a le sens du fantastique comme on a celui de l'humour : par hasard. Il faut se résoudre à ceci : le fantastique n'est pas une étiquette. »¹⁰

Les professionnels de la taxinomie ne sauraient admettre cet ultime postulat. Déjà en 1970, au cœur d'une période de néopositivisme triomphant, Todorov, s'abritant derrière la puissance tutélaire de Northrop Frye, rappelait la « nécessité d'écarter des études littéraires tout jugement de valeur sur les œuvres. »¹¹ Mais son étude ne s'appuyait que sur des œuvres devenues, pour la plupart depuis longtemps, des classiques : précisément ce qu'on est convenu d'appeler des valeurs confirmées. Et Calvino, qui estimait « mineure » la production italienne dans ce domaine, n'hésitait pas à qualifier Bram Stoker de « mero mestierante »¹². Or celui qui ne reconnaît pas explicitement

⁹ « Un roman initiatique » in *Les évadés des ténèbres*, Paris, Robert Laffont, 1989, coll. « Bouquins », p. 951.

¹⁰ Id., Ibid., p. 951.

¹¹ *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970 (éd. consultée : juin 1987, coll. « Points » n° 73), p. 13.

¹² Op.cit., vol. I, p. 9. - Ce jugement nous paraît si incompréhensible dans sa dureté sans appel que nous nous demandons si le très pudique écrivain Calvino n'a pas pris pour de la médiocrité littéraire ce qui est, pour nous, une inventivité remarquable et une maîtrise parfaite de la symbolique érotique (nous songeons, entre autres, à l'admirable page qui, au chapitre III de

l'importance du jugement de valeur personnel dans le choix de certains textes présentés comme caractéristiques et paradigmatiques, qu'il s'agisse pour lui de composer un essai théorique ou de constituer une anthologie, risque de mal percevoir le vice logique qui peut alors fausser sa propre interprétation des œuvres ou celle du lecteur curieux. Car une sorte de pétition de principe s'installe ainsi dans le raisonnement qui procède, successivement, de la déduction et de l'induction. On retient certains textes en fonction de la conviction dans laquelle on est qu'ils illustrent excellemment et suffisamment le genre fantastique. Ce faisant, qu'on en soit conscient ou non, on s'en remet à un ordre établi et à une classification dont on n'examine pas les critères ; ou l'on se fie, plus ou moins obscurément, à une définition a priori du discours fantastique. Et le labeur d'induction qui doit permettre de dégager, à partir de ces cas particuliers, les grandes lois du genre, sera profondément dépendant des principes, clairs ou brumeux, qui ont présidé à l'établissement de l'échantillonnage. Louis Vax semble avoir bien vu le problème lorsqu'il a écrit que « Le sens du mot « fantastique », c'est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des œuvres et par son milieu culturel. »¹³ Encore Vax accepte-t-il la convention qui veut que le lecteur moyen (*average reader*) soit un homme adulte : mais un même homme peut voir du fantastique, alors qu'il a vingt ans, dans un récit où il n'en percevait point lorsqu'il le découvrait dix ans plus tôt. Nous ne refuserons pas cette convention puisque nous sommes, nous aussi, à la recherche de repères, mais nous relèverons, par exemple, que dans l'ouvrage de Todorov, qui jouit d'une certaine autorité, on trouve trois conditions avancées par l'auteur comme nécessaires et suffisantes pour la survenue du fantastique, qui ne s'appliquent pas à la fiction la plus célèbre de Bram Stoker, *Dracula*, que l'essayiste n'a pas retenue comme objet d'examen mais dont il est difficile de dire qu'elle n'est pas l'une des plus troublantes illustrations de l'art fantastique appliqué à la narration¹⁴.

Dracula, clôt le journal de Jonathan Harker en date du « 16 mai, au matin ». Cf. *Les évadés des ténèbres*, op.cit., pp. 612-613).

¹³ Op.cit., pp. 6-7.

¹⁴ Op.cit., pp. 37-38. - Nous ne pouvons, dans les limites de cet article, développer notre propos. Nous citerons un exemple tiré du chapitre III de *Dracula* (journal de J. Harker daté du 12 mai). « .. je vis le comte sortir par la fenêtre et se mettre à ramper, la tête la première, contre le mur du château. Il s'accrochait ainsi au-dessus de cet abîme vertigineux, et son manteau s'étalait de part et d'autre de son corps comme deux grandes ailes. (..) Je voyais parfaitement les doigts et les orteils qui s'agrippaient aux rebords de chaque pierre... ». *Les évadés des ténèbres*, op.cit., p. 608. L'une des habiletés de Bram Stoker a consisté, d'une part, à bien montrer que son protagoniste n'est ni un fou, ni la victime d'une hallucination et, d'autre part, à ne fournir aucun élément d'explication, ni naturelle, ni surnaturelle (et il convient d'essayer de se mettre à la place du lecteur de 1897).

Nous n'entendons pas, pour autant, renoncer à cerner la notion du fantastique en littérature ni affirmer qu'elle dépend, pour l'essentiel, d'un jugement de valeur. Mais nous sommes enclin, à la suite de L. Vax, à penser que le discours fantastique est caractérisé, en grande partie, par l'intention ou le projet de l'auteur pour ce qui concerne l'effet sur le lecteur. Nous savons, au moins depuis Barthes, que la littérature en général est un « phénomène à effet ». Mais le fantastique, plus que toute autre catégorie de discours, tend à ne pas laisser le lecteur en l'état. Dans *Le portrait de Dorian Gray*, Wilde note que « Jamais on ne paie trop cher une sensation »¹⁵. Ce pourrait être la devise à la fois de l'auteur et du lecteur de textes fantastiques. Ceux-ci sont intensément tournés vers l'aval et leur poétique recourt avec force aux fonctions conatives et phatiques. C'est pour cette raison que nous avons insisté sur l'importance du jugement de valeur. Il ne suffit pas qu'un auteur veuille faire un récit fantastique pour qu'il y parvienne, ni qu'il utilise, sans trop de discernement, certains des ingrédients reconnus du genre. S'il n'est pas à même de forger un discours authentiquement fantastique, il ne produira qu'un tissu niais, prétentieux et ridicule où le fantastique n'existera plus que sous forme de traces velléitaires. Nous ne sommes pas assuré que E. Ghidetti ait toujours été pénétré de cette réalité-là en choisissant ses textes.

Sur les cinquante-sept textes intégraux que regroupent les deux volumes de son anthologie, certains (seize, dans notre comptabilité) n'ont, il nous semble, aucune composante fantastique. D'autres (quatorze) répondent assez exactement à la première condition de Todorov : le lecteur peut hésiter entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle à propos de la situation centrale de la fiction. Le dernier groupe, le plus important (vingt-sept textes), est composé par des récits qui comportent, dans leur trame même, au moins un élément irrationnel ou surnaturel. Nous avons établi cette classification très sommaire, aux séparations aussi peu perméables que possible, en nous appuyant *négligemment* sur des notions dont nous pensons qu'elles jouissent, dans la conscience moyenne contemporaine, d'une définition claire et précise. Nous nous inscrivons ainsi dans une longue tradition empirique qui tend à décrire le fantastique à partir de ce qu'il n'est pas. En France, cette tradition remonte, à tout le moins, au Siècle des Lumières et s'appuie essentiellement sur l'idée de Raison. Nous accueillerons ce principe, pour commencer, dans la deuxième définition qu'en donne Littré. « Raison se dit de la somme de vérités que les hommes admettent uniformément ; cette

Aucune des deux conditions du fantastique définies par Todorov n'est ici respectée (hésitation du lecteur entre deux explications et hésitation d'un personnage-témoin). Stoker a voulu concentrer tous ses efforts sur le suspense et le sentiment de peur. Comme souvent, c'est pour lutter contre celle-ci (et parfois contre la crainte de la folie) que le narrateur écrit (on pourrait dire : s'accroche à l'écriture, manifestation suprême de l'ordre, du Logos).

¹⁵ Paris, Gallimard, 1981, p. 73 (traduction de Edmond Jaloux et Félix Frapereau).

raison est surtout nommée raison impersonnelle. »¹⁶. Mais nous ne pouvons nous contenter de cette délimitation qui est, pour nous, d'un universalisme humaniste peu satisfaisant, car nous ne pensons pas, comme tend à le faire croire le passage de Fénelon cité par le lexicographe, « que c'est elle (la raison) par qui les hommes de tous les siècles et de tous les pays sont comme enchaînés autour d'un certain centre immobile ». ¹⁷ Nous conforterons donc cette première ébauche de définition en la réduisant aux strictes implications à la fois du matérialisme historique et de l'expérimentation scientifique. Pour nous, un discours ne peut être dit fantastique si celui qui en répond en dernier recours (auteur explicite, narrateur ou simple instance narrative) se contente de jouer, plus ou moins ouvertement, avec les notions du vraisemblable, du raisonnable et de la logique admise. Un mystère, une énigme, un phénomène inexplicé, des coïncidences dites troublantes ne font pas une fiction fantastique¹⁸. Le fantastique n'existe qu'à partir du moment où celui qui tient un discours -récit ou narration de fiction - laisse entendre qu'il n'est plus tout à fait convaincu que les instruments traditionnels de la raison et de l'expérience peuvent et doivent suffire à expliquer et à analyser, hic et nunc ou dans un avenir non précisé, le monde qu'il représente à travers sa composition (littéraire, picturale ou cinématographique). Nous excluons, pour cette raison, du domaine fantastique ce qui est seulement étrange, mystérieux inquiétant - c'est-à-dire insolite. En revanche, nous n'hésiterons pas à classer toutes les formes du merveilleux à l'intérieur du genre fantastique.

S'agissant des textes sélectionnés par Ghidetti nous ferons d'abord deux remarques d'ordre général. D'une part, une forte majorité se présente sous la forme d'un récit écrit à la première personne, sans pour autant que narrateur et protagoniste se confondent en un même individu : trente-trois textes (et même trente-quatre, si on tient compte du fait que les neuf dixièmes de la nouvelle de Svevo sont occupés par le mémoire du personnage, le docteur Menghi). Cette prépondérance peut paraître normale si l'on considère - mais en vertu de quelle règle ? - que le discours fantastique se coule particulièrement bien dans une structure narrative apte à ménager une efficace stratification des informations en vue de créer un effet de suspense. Nous y voyons surtout une conséquence, plus ou moins prévue, de l'esprit positiviste et, plus généralement, d'une volonté de construire des fictions prenantes grâce au mécanisme du témoignage, réel ou, la plupart du temps, apparent. Le narrateur, il est vrai, n'est pas dans tous les cas, une personne rassise, raisonnable ou simplement

¹⁶ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1881, tome quatrième, p. 1455c.

¹⁷ Id., Ibid.

¹⁸ A nos yeux, ni le *Pasticciaccio* ni *La cognizione del dolore* de C.E. Gadda ne sont des œuvres fantastiques - à moins qu'on ne veuille jouer sur l'acception familière du qualificatif.

dotée de bon sens : nous verrons que nous sommes souvent loin du compte. Mais l'être qui éprouve soit le désir soit le besoin de raconter ce qu'il a vu, entendu, perçu ou ressenti place toujours le lecteur dans une relation a priori vécue, donc éprouvée, expérimentée et positive, avec la réalité : en fait il produit et offre une relation, ambiguë dans son mouvement d'oscillation entre objectivité et subjectivité, en ce sens qu'il relate une réalité, généralement inventée ou arrangée et sertie dans un mythe¹⁹.

D'autre part, la plupart de ces fictions relèvent de ce qu'on pourrait appeler l'humanisme psychologique : rares, voire inexistants y sont les machines, animaux, mutants, monstres au sens strict. Peut-être même s'agit-il d'un univers trop humain pour être vraiment fantastique, dans la dynamique la plus bouleversante de cette représentation du monde. Les personnages y sont presque toujours des hommes ou des femmes victimes d'un sort ou d'une puissance occulte dépourvue d'incarnation, ou des animaux qui ont très exactement les sentiments et les réactions d'un honnête petit-bourgeois. Il n'est pas fréquent qu'on pressente, à l'origine de la composition de ces récits, le principe d'écriture que Gide résumait en une formule : « Les choses les plus belles sont celles que souffle la folie et qu'écrit la raison. »²⁰

Si nous examinons maintenant les textes dans lesquels nous ne voyons, pour notre part, rien de fantastique stricto sensu, nous pouvons distinguer quelques thèmes traditionnels dans la littérature de l'étrange. Il s'agit toujours d'objets de représentation qui connurent une très grande vogue vers la fin du XIX^e siècle, dans cette période entre chien et loup où des traces de romantisme noir étaient censées pimenter un positivisme de façade près de s'effriter dans les divers courants de l'esprit décadent. C'est le cas du motif de la femme fatale dont on trouve une illustration dans la nouvelle de Luigi Gualdo, *Narcisa*, où est évoquée la beauté surhumaine d'une jeune comtesse morte subitement dans la fleur de l'âge²¹. La triade femme, beauté et mort se retrouve dans le texte de Camillo Boito, au titre brutal et éloquent : *Un corpo* et dans celui de Roberto Sacchetti *Da uno spiraglio*. Chaque fois le corps humain, celui d'une jeune femme (presque une jeune fille) qui paraît d'origine divine tant sa grâce fascine, est présenté comme le lieu d'incarnation d'un pouvoir qui échappe à l'humain. Dans la fiction de Boito, il est associé au principe - on pourrait dire : au mythe - de l'expérimentation à visée scientifique et humanitaire que l'on retrouve au centre de *Brutus*, de Salvatore Di Giacomo et de la nouvelle de Svevo *Lo specifico del dottor Menghi*. Mais dans celle-ci les

¹⁹ Selon l'opposition antique, mythos se distingue de logos.

²⁰ *Journal* 1889-1939, Paris, Gallimard, 1948, p. 50. « Neuchâtel. Fin septembre » 1894. Gide ajoute : « Il faut demeurer entre les deux, tout près de la folie quand on rêve, tout près de la raison quand on écrit ».

²¹ Narcisa est le prénom de la protagoniste du roman de Verga publié trois ans plus tôt (1865) *Una peccatrice*.

plaisanteries assez nombreuses et l'absence volontaire de tension qui en résulte interdisent au discours de glisser résolument vers le fantastique, tandis que la brièveté de l'autre récit, la maladresse de sa conception et le caractère sommaire qui marque la description de l'agonie du médecin ne nous permettent pas même d'y voir une pâle imitation de l'archétype du genre²². Il faut ici noter l'importance du personnage du médecin expérimentateur : c'est une figure emblématique du positivisme de l'époque. Il sert de base objective aux considérations, plus ou moins vraisemblables, sur les possibilités de découverte de la science, les aberrations auxquelles ses tâtonnements ou ses folles erreurs peuvent aboutir et les horreurs ou les merveilles sur lesquelles elle risque, parfois un peu au hasard, de jeter sa dure lumière. Il est assez souvent le modèle même du témoin qui atteste que le fantastique n'est pas dans l'imaginaire de l'homme mais dans la nature et qu'il suffit d'être patient, attentif, précis et courageux intellectuellement pour le voir, brusquement ou progressivement, se dégager de la gangue du commun, du banal et du quotidien. Descendant du sorcier et du mage, le docteur en médecine est là pour rappeler que l'homme - le corps humain - est « la mesure de toutes choses », qu'il n'y a pas, pour un esprit subtil et fort, de solution de continuité entre la réalité conventionnelle et l'incroyable, parce que ce dernier n'est jamais qu'une plage de l'ignorance que l'on arrache à son obscurité.

A la figure symbolique du médecin, on trouve fréquemment lié ce qu'on appelle par commodité la folie²³. Dans le discours de l'étrange, elle se présente sous des formes récurrentes plutôt conventionnelles et imprécises. La folie est vue comme une maladie de l'âme ou de l'esprit dont la manifestation la plus sensible - la plus utile et spectaculaire pour la composition littéraire - est l'hallucination. C'est le cas dans *Gentilina* de Giovanni Faldella où le fantôme aperçu par un vieil aristocrate piémontais est représenté comme une image née de la solitude et d'une nostalgie alimentée de regrets, voire de remords. Dans *Alcina*, de Gozzano, le narrateur a cru voir, sous l'effet de la fièvre, une jeune anglaise bossue et difforme métamorphosée en bouleversante tanagra aux formes parfaites. On retrouve ce mécanisme des images qui paraissent s'incarner l'espace d'un instant dans le récit de Panzini, *Il talismano di Fioretta* et celui d'une perception faussée de la réalité dans *I borghesi sul fico* où le flou d'une photographie transforme un paysan ombrageux en figuration de la mort.

²² Rappelons que l'incomparable réussite de R.L. Stevenson, *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, date de 1885 (huit ans, donc, avant la publication du texte de Di Giacomo).

²³ On pourrait proposer, comme repère inaugural du genre, les *Mémoires d'un fou* de Flaubert (datable de 1836-1838).

L'autre grande manifestation du dérèglement mental peut être appelée névrose²⁴. On la trouve à l'origine du récit de Carlo Dossi, *Il mago*, brillante et plaisante satire d'une cruelle et mortelle thanatophobie. Elle constitue aussi la trame de *Sirena*, de Giovanni Alfredo Cesareo qui a simplement représenté, dans la tragique fin d'une jeune fille appelée sirène, un cas extrême de répugnance du signifiant ou, si l'on préfère, de névrose de destinée à travers la prédétermination anthroponymique²⁵. On retrouve l'idée du délire dans *Donato del piano*, de De Roberto, puisqu'il s'agit du journal intime d'un homme dont le lecteur apprend, dans les dernières lignes dues à un commentateur anonyme, qu'il était atteint d'une « *douce folie* » et qu'il s'est suicidé en se jetant du haut de la coupole du dôme de Catane. Enfin, on peut lire un divertissant mais très classique cas de fétichisme dans *La gamba della Namur* de Nicola Lisi.

Pour clore ce très rapide examen des textes retenus par Ghidetti que nous ne classerions pas dans le genre fantastique, nous mentionnerons encore trois récits, construits sur une rêverie du narrateur et débouchant sur un discours allégorique ou symbolique patent. Le premier, dans l'ordre chronologique, *Natale in famiglia* d'Ambrogio Bazzero, n'est d'ailleurs pas un récit à proprement parler. C'est un texte au lexique assez riche, à la syntaxe parfois lourde, qui résulte d'un travail d'écriture, descriptif et évocatif, plutôt soigné. Dans *Fine di festa* de Antonio Delfini²⁶ un homme sème la consternation et crée la panique dans une soirée de fête bourgeoise en donnant au maître de maison une nouvelle que le lecteur ne connaîtra pas. Enfin *Sette piani* de Buzzati est le modèle parfait de ce que nous nommerons le récit-auberge espagnole, où le lecteur ne trouve de fantastique que ce qu'il veut bien y introduire de son propre chef, tant la trame de la fiction, le décor, les attitudes et les discours des personnages sont marqués, au premier niveau interprétatif, au sceau du réalisme le plus formaliste²⁷.

²⁴ Le terme apparaît à la fin du XVIIIème siècle. L'acception contemporaine - psychiatrique et psychanalytique - commence à être dessinée, si l'on peut dire, à la fin du XIXème siècle.

²⁵ Notons ici cette remarque de J. Laplanche et J.B. Pontalis. «...», dans le cas de névrose de destinée, le sujet n'a pas accès à un désir inconscient qui lui revient de l'extérieur - d'où l'aspect « démoniaque » souligné par Freud -... « On ne saurait mieux dire (les guillemets sont des auteurs). *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967 (3ème éd. 1971), p. 279. Une femme baptisée Sirène et qui se prend pour une sirène est-elle une femme qui croit avoir une queue - fût-elle de poisson - et qui en meurt, faute de n'avoir pu suivre les conseils de Despina ? « Una donna a quindici anni / Dèe saper ogni gran moda / Dove il diavolo ha la coda, / Cosa è bene e mal cos'è ; ». Lorenzo Da Ponte, *Memorie Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1976, p. 646.

²⁶ On ne peut s'empêcher de penser à la très troublante et kafkaïenne nouvelle de Pirandello *C'è qualcuno che ride* (1934).

²⁷ Il en va un peu autrement de l'adaptation dramatique que Camus fit de la nouvelle sous le titre *Un cas intéressant* (on y aperçoit une mystérieuse femme qui est censée incarner la

Pour caractériser une dernière fois ces récits où rien ne paraît incompatible avec la raison positive, nous citerons une phrase du narrateur dans *Brutus*. Elle concerne le protagoniste, le docteur en médecine Samuele Lehman, de Hombourg : « .. egli apparteneva a una famiglia d'esaltati i cui moti nevrotici erano continuo oggetto d'attenzione tra la gente del vicinato, : ... »²⁸. Le lecteur qui trouve cette phrase au début d'un récit ne pourra juger fantastique une narration qui, à son terme, représentera le personnage en question écumant de rage après avoir fait une expérimentation sur lui-même. Tout a été fait, plus ou moins habilement, pour que rien ne lui semble seulement invraisemblable.

S'il est vrai que la qualité fantastique d'un texte tient avant tout, comme nous l'avons suggéré, dans l'effet - recherché et obtenu -, on peut dire qu'une courte incise suffit parfois à produire cette qualité ou, si celle-ci était sur le point de s'épanouir, à la faire, au contraire, s'évanouir. Dans cette perspective, on pourrait citer la nouvelle de Edoardo Calandra, *Telepatia*, que nous situerions entre la catégorie des textes faussement fantastiques et celle des textes ambigus dont nous allons parler. Il s'agit d'un récit de guerre en tous points réaliste : un officier piémontais est mortellement blessé dans un heurt avec les troupes françaises. Pendant ce temps, son épouse accouche. L'officier apparaît alors, un bref instant, à la parturiente et à ceux qui l'entourent. Le soin assez grand avec lequel l'écrivain a composé son récit, agencé ses phrases, choisi son vocabulaire fait que nous sommes près de nous croire effectivement dans un univers surnaturel, lorsqu'une phrase nous ramène dans le monde bien délimité, déjà signalé ici, du sensualisme : « La sensazione della sua presenza fu per un istante certa, potentissima in tutti. »²⁹.

L'ambiguïté que certains considèrent comme une condition du fantastique et dans laquelle nous ne voyons qu'une possibilité de lecture fantastique, se manifeste dans quelques textes qui jouent sur la peur immémoriale de l'homme devant certaines coïncidences dans lesquelles il est tenté de voir l'expression d'une puissance surhumaine qui lui échappe (alors que ces coïncidences, ou prétendues telles, ne s'accompagnent pas nécessairement de faits ou de phénomènes très insolites en soi). Il faut mettre à part, comme petit chef-d'œuvre de tricherie, le texte de Mario Soldati intitulé *L'amico americano*. Il s'agit d'un récit où auteur et narrateur se confondent

personne dont seul le protagoniste, atteint probablement d'une tumeur au cerveau, entend sporadiquement la voix).

²⁸ *Notturmo italiano, vol.I*, op.cit., p. 291.

²⁹ *Notturmo italiano, vol. I*, op.cit., p. 315. - Calandra a donné à sa nouvelle un titre qui se réduit à un terme d'invention alors assez récente, puisque *Telepathy* fut forgé en 1882 par Myers (le texte de Calandre date de 1895). Il existe manifestement dans l'idée même de la fiction une participation à un phénomène de mode.

ouvertement. En 1937, l'écrivain-cinéaste rencontra à Venise un américain de Boston qui disait s'appeler Barton Smith. Il ne le revit plus jamais mais eut l'idée, fort commune, de donner ce patronyme, extrêmement courant dans l'aire anglo-saxonne (voir le film de Capra *Mr Smith goes to Washington*), au personnage d'un synopsis, ami « imaginaire » de Lorenzo Da Ponte. Des années plus tard, il « découvrit » que le célèbre librettiste avait bien eu un ami durant les dernières années de sa vie, aux Etats Unis, que ce confident pratiquait les sciences occultes et qu'il s'appelait Barton Smith. Ce que Soldati se garde bien de rappeler c'est qu'entre 1929 et 1931, il enseignait à Columbia University et qu'il est peu vraisemblable qu'un enseignant italien sévisse quelque temps en ces lieux sans apprendre un minimum d'informations sur celui qu'on présente parfois comme le premier titulaire d'une chaire d'italien dans une université américaine. Si le lecteur se souvient de ce simple fait, le récit de Soldati se coule encore plus parfaitement dans le moule idéal du scénario freudien de la réminiscence – « diabolica astuzia »³⁰.

La crainte instinctive de l'homme devant certaines conséquences du hasard est habilement exploitée dans deux récits qui prennent parfois l'aspect d'énigmes à la E.A. Poe. Dans *I fatali* de Iginio Ugo Tarchetti, le narrateur raconte sa rencontre avec deux personnages curieux et inquiétants qui semblaient attirer la mort partout où ils passaient. L'un d'eux, jeune, beau et apparemment pur, fut tué la veille de ses noces par l'autre être fatal qui portait, semble-t-il, le même nom que lui. Et l'assassinat ne fut jamais élucidé. Comme souvent, la fiction est objectivement située (à Milan) et datée (Carnaval de 1866) pour accroître sur le lecteur l'effet de réel et, partant, rendre son trouble plus profond. L'ambiguïté existe bien car les fausses identités comme les meurtres non élucidés sont des réalités courantes. Mais l'auteur a su éveiller aussi la crainte presque viscérale du lecteur devant certaines manifestations de la Contingence et a misé sur la forme de déterminisme obscur et paralysant qui peut naître dans les esprits les mieux rassis³¹. Le résultat nous paraît un peu moins heureux dans *Satana in treno* d'Ardengo Soffici car l'écriture y est moins subtile (mais, une fois de plus, la brièveté du texte doit jouer : neuf pages contre vingt-sept pour le précédent). Prédire une catastrophe dans un lieu effectivement dangereux et voir cette prédiction s'avérer n'a rien de fantastique. L'auteur a surtout tablé sur la suggestivité du titre et de sa description d'un prophète mystérieux, funèbre mais trop conventionnel dans son romantisme extérieur.

D'autres récits sont de nature fantastique ambiguë parce qu'ils sont essentiellement construits sur des symptômes étranges et une atmosphère

³⁰ Lorenzo Da Ponte, op.cit., p. 423 (*Le nozze di Figaro*, I, 8).

³¹ Ici encore, nous rappellerons pour mémoire les analyses, capitales à nos yeux, qui ont été faites par Freud sur ces phénomènes.

oppressante. Ainsi dans le bref texte de Papini, *Storia completamente assurda*, le narrateur raconte-t-il sa rencontre avec un personnage qui, un jour, lui demanda de bien vouloir écouter une histoire de sa composition : il se rendit compte alors qu'il s'agissait de sa biographie et obligea ce téméraire auteur inconnu à se tuer pour avoir commis un méchant livre. Mais, au lendemain de ce suicide sur commande, c'est le narrateur qui a le sentiment d'être mort. Le discours oscille entre le réalisme magique et l'évocation onirique. Seul l'anonymat de l'interlocuteur rend mystérieux l'effet de biographie. Il s'agit probablement d'un apologue. Dans *Il forte di X*, de Mario Puccini, on retrouve, dans un rendu stylistique assez efficace, l'esprit et le climat de certaines nouvelles célèbres de Maupassant, comme *La peur* par exemple. Mis à part la disparition étonnante de crapauds morts - mais l'étaient-ils vraiment ? - on peut ne voir rien de fantastique dans les péripéties d'une fiction qui sollicite avant tout la sensibilité et l'émotivité du lecteur en le faisant avancer dans un monde qu'il ne connaît qu'à travers le regard d'un narrateur-protagoniste fou de solitude. Un schéma comparable existe dans *L'infanta sepolta* de Anna Maria Ortese, où le subjectivisme sensualiste est roi. Mais le plus réussi dans le genre, est selon nous, *Il pugno chiuso*, d'Arrigo Boito, dont le narrateur est un médecin, parfaitement agnostique. La composition et l'écriture témoignent d'une indéniable maîtrise. Le lecteur peut accepter l'explication scientifique du phénomène étrange (autosuggestion) tout en étant pris et troublé par la force du récit.

Le cas d'ambiguïté le plus classique, dans certaines conditions, est celui que constitue l'inquiétante réalité du mort-vivant. Non point, cela s'entend, de l'être qui longtemps après sa mort officielle et, éventuellement, son ensevelissement agit comme s'il disposait encore de l'essentiel des capacités physiques et mentales d'un vif : en ce cas, pour nous, le fantastique est assuré. Mais il est des situations beaucoup plus incertaines dans lesquelles on peut concevoir que la déclaration de mort était simplement erronée ou un peu prématurée. Les gazettes rapportent de telles anecdotes³². Dans *Confessione postuma* de Remigio Zena une morte ressuscite pendant quelques instants, assez pour se confesser et dire sa foi, avant de sombrer définitivement dans la mort, munie des sacrements de l'Eglise³³. Dans *I ridestati del cimitero* de Nino

³² Cf *Le « mort vivant » de Lamotte-Beuvron* in « Le Monde », 8 novembre 1989, p. 15. « Le jeune homme de dix-neuf ans qui avait été officiellement considéré comme mort lors du week-end de la Toussaint (..) quittera prochainement le service d'anesthésie-réanimation du centre hospitalier de Blois ».

³³ Voir, à ce sujet, l'article *Brucolaques ou Brucolacas* dans le dictionnaire de Trévoux. « S.m.pl. Les grecs appellent ainsi les cadavres des personnes excommuniées qu'ils disent être animées par le démon : ce qui leur fait donner ce nom de Broucolacas, qui veut dire faux ressuscités. Le démon se servant de leur organes, les fait parler, marcher, boire et manger ». 1752, 6ème éd., tome 1, L 1930.

Savarese, nous sommes beaucoup plus près du fait divers d'allure pirandellienne. Des cadavres qu'on vient d'enterrer (provisoirement) donnent des signes de vie. Après un nouvel examen, il apparaît qu'ils sont bien morts, une fois pour toutes. Ce texte très court (cinq pages) est écrit dans un style presque primesautier (on songe parfois à Pagnol) qui nous amène à poser la question de la compatibilité du fantastique avec le ton de la farce. Certes le fantastique n'est pas nécessairement grave ni tragique et nous considérons que la notion doit pouvoir englober celles du merveilleux et du fabuleux. Mais elle implique aussi, selon nous, la capacité à produire sinon un certain malaise, du moins une tension ou, simplement, une contention d'esprit dont nous imaginons mal qu'elle puisse coexister avec une forme quelconque de badinage ou même d'humour. Le fantastique authentique suppose une singularité totale du discours dans le rapport complexe qui doit s'établir entre le référent fictionnel, le signifiant qui le met en place et le signifié que le lecteur en tire. Cela entraîne un effort ou, pour parler en termes dynamiques, une dépense que la plaisanterie tend à écarter ou à décomposer. Pour cette raison, nous classerons à part aussi bien *Crepi l'astrologo* de Domenico Giuliotti, pochade écrite sans grande conviction, que *Lotta di maghi* de Arturo Loria, d'inspiration voisine, d'écriture terne et d'intérêt médiocre. Ce sont deux textes burlesques, voire bouffons, sans grande délicatesse.

Nous mentionnerons enfin, parmi les écrits au caractère fantastique mal assuré, deux textes brefs qui valent surtout par leurs qualités littéraires. Nous pensons aux cinq pages soigneusement élaborées de Matilde Serao, intitulées *Leggenda di Capodimonte*. C'est un exercice de style sur les effets de l'imagination quand elle a la bride sur le cou et mérite bien de s'appeler la folle du logis. C'est aussi un apologue dont la leçon pourrait tenir en cette formule : quand l'homme s'obstine à vouloir atteindre un idéal, il ne parvient qu'à détruire un simulacre et scelle ainsi sa propre fin. Dans *Aura-Eloim* de Giordano Zocchi, le narrateur, qui s'exprime à la première personne, raconte comment il a sombré dans une sorte de délire sur l'amour et la mort à travers un dialogue, si l'on peut dire, avec une mystérieuse voix féminine qui chantait à ses oreilles ou dans son esprit malade. C'est un récit court (huit pages), tout en suggestions, au style recherché, réaliste dans sa première partie, fortement associatif dans l'imaginaire et de tendance décadente avant la lettre pour ce qui est de la fin, presque hermétique. Dans ces deux exemples, l'effet fantastique nous paraît provenir davantage de la richesse ou de la complexité du discours lui-même que de la réalité fictionnelle qu'il est censé susciter. D'un point de vue théorique, l'ultime phrase est intéressante parce qu'elle permet de saisir, précisément, la nature incertaine du texte fantastique présenté, de façon explicite, comme la transcription d'une rêverie momentanée. « Aura, io voleva

narrar la tua storia, e ho narrato invece i sogni della mia anima infenna. »³⁴. Quelques pages avant, le narrateur avait d'ailleurs pris la peine, déjà, d'établir clairement le rapport qui unit un « esprit malade ou morbide » au développement que connaissent certaines images. « La fantasia esaltata è l'istrione, il prestigiatore dell'anima : può far vive e palpitanti ai sensi immagini vane e cose insussistenti. »³⁵ Nous touchons là à l'une des principales sources de la production dite fantastique à la fin du XIX^e siècle. Si la figure du médecin occupe alors une telle place, c'est que l'homme dans la totalité de son être physique représente, comme nous l'avons vu, un objet de fascination et d'étude fortement privilégié. Si le terme *psychosomatique* n'apparaîtra que quelques décennies plus tard, les mécanismes étudiés par cette science, ou cette branche de la science médicale, encore embryonnaire, commencent à être décrits, fût-ce en des formulations qui nous paraissent, rétrospectivement, maladroitement. Mais Freud, le premier, reconnaîtra l'importance de certaines vues apportées, en la matière, par ceux qu'il appelait des poètes. On parle encore alors, traditionnellement, de l'âme de l'homme, mais l'on s'intéresse objectivement aux diverses maladies qui peuvent l'atteindre. L'un des symptômes le plus souvent représentés, à cet égard, est la fatigue, une sorte de lassitude qui se saisit de tout l'être et qui annonce parfois la mort, réelle ou métaphorique, de l'individu. Cette « corruption » qui mine l'être et le rend étranger à lui-même et aux autres est signalée, entre autres, dans le texte de M. Serao précédemment cité. « La città lo stancava ; era incurabile la malattia che gli corrompeva l'anima. »³⁶ C'est par ce mal inguérissable que se trouve abolie la mince protection qui séparait le possible de la raison de l'impossible, du monstrueux et du prodigieux. Pour un esprit troublé la réalité n'existe plus comme une continuité distincte radicalement de l'irréalité. Elle annule celle-ci en se désintégrant en une infinité d'éléments finalement inqualifiables, du moins en fonction des valeurs conventionnelles. Ainsi le fantastique peut apparaître et disparaître dans un même récit au gré des plus infunes indications données par l'auteur ou le narrateur sur le registre du réel présenté, de même que changent les notes sur la portée quand change la clef. Un simple mot sur la qualité du discours - transcription d'un rêve, d'un délire, d'une divagation - et ce qui semblait chaotique et effrayant devient aussi sage qu'une citation de rapport psychiatrique ou un enregistrement de séance psychanalytique, étant entendu que l'amateur forcené d'émotions fantastiques sera toujours libre d'oublier certains avertissements fugaces pour continuer à jouir de cette légère hallucination que provoque la lecture d'un discours que l'on a su rendre captivant.

³⁴ *Notturmo italiano, vol. 1, op.cit., p. 200.*

³⁵ *Ibid., p. 194.*

³⁶ *Ibid., p. 236.*

La troisième et dernière catégorie que nous nous proposons de distinguer rassemble les textes dans lesquels on trouve au moins un élément fantastique sûr et irréductible, c'est-à-dire inacceptable, de quelque point de vue qu'on se place, pour la logique et la raison traditionnelles. C'est la catégorie la plus largement illustrée, comme il se doit, dans l'anthologie qui nous occupe³⁷.

Ici également, on pourrait citer un récit comme intermédiaire entre deux catégories. Il s'agit du texte de Riccardo Bacchelli qui met en scène l'ultime -et misérable descendant d'une communauté de loups-garous, rencontré au hasard d'un passage à niveau fermé (*L'ultimo licantropo*). L'éventuelle trace d'ambiguïté, qui nous obligerait à rétrograder ce texte dans la précédente catégorie, peut se trouver dans la perplexité manifestée par le narrateur vers la fin du récit : « ... non seppi più se fossi stato sveglio o se avessi fatto un sogno. »³⁸ Il est vrai qu'une autre phrase, la dernière du récit, ancre solidement la fiction dans un univers qui accepte les présences simultanées du monstrueux et du normal, puisque le narrateur admet seulement que les lycanthropes « n'existent plus »³⁹.

Pour les autres textes il est possible de parler de fantastique pur, mais nous ne les examinerons pas tous, soit parce que certains reprennent une très vieille tradition (comme celle des fantômes persécuteurs mais non violents, par exemple dans la nouvelle gigogne de Verga *Le storie del castello di Trezza*), soit, pour d'autres, parce que la facture est vraiment très négligée et ne permet pas à l'originalité potentielle de l'idée de départ de se manifester de façon convaincante. Nous ne signalerons que quelques exemples de réussite caractéristique, comme dans le cas de trois récits que nous regrouperons sous la dénomination, non paradoxale, de réalisme fantastique. Il s'agit, en l'occurrence, de la nouvelle de Lampedusa, *Lighea*, du texte de Calvino souvent cité⁴⁰ *I dinosauri* et du récit de Primo Levi *Quaestio de Centautis*. Les fictions développées dans ces courtes œuvres, construites et écrites avec subtilité, relèvent de la psychologie humaine la plus facile à reconnaître (on serait tenté de dire : littéralement universelle), même dans l'histoire du centaure où l'auteur a essayé, avec une réelle habileté, d'imaginer ce que pourrait donner dans un même organisme l'association de deux sensibilités : l'humaine et l'animale⁴¹. Il est très facile pour le lecteur d'oublier la nature des personnages

³⁷ Vingt-sept textes, soit presque la moitié du recueil. L'intérêt varie considérablement de l'un à l'autre.

³⁸ *Notturmo italiano*, vol. 2, op.cit., p. 275.

³⁹ « ... dato che veri e propri licantropi o lupi mannari non ce nè più, ... » *ibid.*, p. 275.

⁴⁰ Il est repris également dans l'anthologie de Giuseppe Lippi (op.cit.).

⁴¹ On pense à *Quidquid volueris* de Flaubert. « Il y avait sur tout cela un air de sauvagerie et de bestialité étrange et bizarre, qui le faisait ressembler plutôt à quelque animal fantastique qu'à un être humain ». Œuvres de jeunesse inédites, 183.-1838, Paris, Louis Conard, 1910, pp.

représentés : sirène, dinosaure et centaure. Au demeurant, ces êtres sont très peu *représentés* dans leur extériorité et on peut même dire que là est l'éventuelle faiblesse de ces textes. L'auteur, dans chacun des cas, a renoncé à vraiment décrire les corps pour éviter certains problèmes pratiquement insolubles de figurabilité. Il s'ensuit, malgré la qualité littéraire des écrits, une perte de la matière fantastique qui n'existe plus dans l'esprit du lecteur, que sous une forme très artificielle, en quelque sorte théorique et conventionnelle. Simultanément, un autre fantastique naît précisément de la rencontre entre un code - le corps animal -et une pratique d'écriture - le réalisme du quotidien. Le lecteur ne voit pas le fantastique mais il doit, à sa manière, le concevoir en le symbolisant.

On peut, par ailleurs, réunir les deux textes de Savinio et de Moravia dans le genre allégorique. Dans le premier, Casa « la Vita », un homme de vingt ans entre dans une grande maison « éclairée et déserte » et s'aperçoit, lorsqu'il en ressort, qu'il est un homme d'environ soixante ans. Cette maison représentait sa vie qu'il a parcourue en quelques instants. Il se retrouve alors dans la cabine d'un bateau et pense qu'il s'agit du « navire de la mort » voguant sur la « mer de l'éternité ». L'écriture soignée, les fréquents changements de décor, l'absence de personnages secondaires, l'extrême précision dans la description des objets, des toilettes et du mobilier Liberty contribuent à produire un effet d'irréalité qui peut subjuguier et tend, manifestement, à fasciner pour ne pas dire envoûter. En revanche dans *L'albergo Splendido*, Moravia brosse vigoureusement le tableau satirique d'une noce bourgeoise qui se termine dans l'horrible sans qu'aucun des participants paraisse s'en émouvoir : chacun va, inconscient, passif et muet vers une mort atroce qui ne semble pas le concerner. Dans les deux cas, les auteurs ont joué avec une réalité facilement métaphorisable dont la prise en compte ne saurait laisser indifférent : la mort. C'est un phénomène qui pourrait être utilisé pour définir la ligne de partage entre deux grandes manifestations du fantastique : le fabuleux et le métaphysique.

Sans doute peut-on trouver des textes, même courts, qui allient les deux formes. Mais dans un cas, il s'agit avant tout d'étonner et d'enchanter (ou simplement de divertir)⁴². Dans l'autre, il s'agit d'inquiéter et de méduser. Le premier choix est beaucoup plus largement représenté, dans l'anthologie de Ghidetti, que le second. Ainsi l'horreur, qui a souvent partie liée avec la

211-212. Notons ici qu'il convient parfois d'être circonspect dans le dédain que tout esprit subtil se doit d'avoir pour les lieux communs, comme celui-ci : le fantastique d'aujourd'hui est la réalité de demain. Cf. Une découverte fondamentale sur l'évolution des espèces. Des biologistes français font sauter la « barrière génétique », « Le Monde », 24 novembre 1989, p. 18.

⁴² Voir le texte de Ghislanzoni, *Il violino a corde umane*, qui, par sa conclusion et ses exagérations, fait songer aux pitreries, parfois désopilantes, de Cami.

violence et la menace de mort, est-elle assez peu présente dans ces écrits. On en trouve un exemple, assez subtilement dosé, dans *Il braccio troncato* de Roberto Bracco, où une très belle princesse russe ne veut pas affronter la mort, qu'elle sent proche, sans avoir recouvré l'un de ses bras que lui a artistiquement volé un ami peintre. Dans *Tre croci* de Persio Falchi, le souvenir tue de jeunes amants qui se promènent dans une allée de cyprès. Ces trois pages nous paraissent réussies dans la mesure où la lecture métaphorique et symbolique, à peu près inévitable, peut être accompagnée, au besoin sans interférence, d'une lecture plus esthétique et ludique qui suivrait l'image du vieillard quittant régulièrement son tombeau pour aller répandre la mort avec son poignard sanglant.

Nous ne pouvons cependant inscrire dans ce genre quatre textes qui exposent les pensées, les sensations et les sentiments d'un mort⁴³ ni même le récit de Capuana où apparaît un vampire mais dans une tonalité trop familière et bourgeoise pour que l'horreur s'épanouisse pleinement⁴⁴.

En compensation, si l'on peut dire, il convient d'accorder une mention particulière à la fantaisie imaginée par Landolfi sous le titre *La moglie di Gogol*, dans laquelle le narrateur dit avoir été l'ami intime de Gogol et souhaiter raconter ce qu'il a pu savoir de l'épouse de celui-ci. Il s'agissait, explique-t-il, d'une poupée extraordinaire que l'écrivain pouvait gonfler et dégonfler à sa guise grâce à deux valves judicieusement disposées. La force du texte de Landolfi et le caractère puissamment fantastique de son discours dérivent de l'art avec lequel l'auteur a su mener sa représentation de l'incroyable et monstrueux simulacre de femme, à la fois objet totalement plastique et dépendant et, en même temps, sujet insaisissable, immatrisable et dangereux. Le fin est tragicomique parce que Landolfi, selon un procédé qui lui était cher, a su développer sans faiblesse, ni dans l'invention, ni dans l'écriture, une idée drôle et terrifiante, simple, humaine et insoutenable où la thématique érotique tient une place prépondérante tandis que le sublime (l'amour fou de Gogol) est inextricablement mêlé à l'ignoble et au grotesque. De ce point de vue-là c'est, à notre avis, le texte le plus profondément

⁴³ Parole di un morto, de Tozzi ; Trapassati, de Giulio Caprin ; Di sera, un geranio, de Pirandello ; Ballo in giardino, de Guelfo Civinini.

⁴⁴ *Un vampiro* comporte une scène de vaudeville malencontreuse : le médecin tutoie le fantôme qui vampirise ou persécute un nourrisson et lui enjoint, sur un ton de réprimande, de cesser son manège. Le fantastique supporte mal le mélange des tons (sauf dans certains cas particuliers où les jeux du signifiant l'emportent ; œuvres surréalistes, futuristes, d'avant-garde, expérimentales, etc.). Dans *Vampiro* d'Enrico Boni, en revanche, la tradition est respectée : le cadavre est intact, sa bouche est couverte de sang et on met fin à ses méfaits en enfonçant dans sa poitrine un clou long et acéré. Mais le manque d'originalité à la fois dans le thème et dans son traitement narratif et stylistique, allié à la brièveté du texte, font que l'effet recherché tombe à plat.

fantastique du recueil, celui-là seul où, dans un style pur et soutenu, se trouvent concentrées toutes les valeurs et antivaleurs de la culture humaniste : le Beau et le Laid, le grandiose et le mesquin, l'éternel et le contingent, l'amour et la haine, le courage et la veulerie, l'ataraxie et la fureur. De même y sont savamment utilisés les deux grands principes d'irréalisation que sont l'anthropomorphisation d'objets inanimés ou d'automates et la prosopopée fragmentaire. Et à travers la représentation narrative du fantasme personnel ou collectif - l'objet d'amour totalement dépendant et passif mais cependant doué d'une âme forte - qui cristallise un paradoxe suprême, voire une aporie compatible avec la jouissance, Landolfi a tablé, avec modestie et témérité, sur le désir secret du lecteur d'être heureux par la rencontre impossible de sentiments contradictoires comme l'exaltation et la honte secrète, l'effroi et l'émerveillement enfantin.

Nous avons là une expression remarquable du fantastique qui innove, qui est près de créer un mythe, de forger un archétype littéraire. Ce pourrait être une manifestation exemplaire de l'essence même du fantastique si l'on admet que celle-ci participe, dans une dialectique délicate mais efficace, de l'humanité la plus simple et du divin dans sa forme la plus excessive. L'assomption, sans peur et sans forfanterie, de ce que les Anciens nommaient Ubris, peut amener un dépassement définitif des limites sociales admises par tous et permettre la survenue, bien au-delà de la réalité et de ses transgressions insolentes, d'un sentiment de vérité absolue forgé dans la contemplation exquise et douloureuse de ce qui ne devrait pas pouvoir être.

Denis FERRARIS