

Sources, métamorphoses, coïncidence(s) : la poésie revisitée par le fantastique italien

Karine MARTIN-CARDINI
Université de Nantes
CRINI, Nantes, EA 1162
carine.cardini@univ-nantes.fr

Avec quelque quarante ans de retard sur la vogue du fantastique qui de l'Europe à l'Amérique gagne dans la première moitié du XIX^e siècle toute la culture occidentale, l'Italie voit paraître en 1869 le premier recueil de nouvelles explicitement rattaché à ce genre : *Racconti fantastici* d'I. U. Tarchetti. Figure de proue de la *Scapigliatura*, bohème milanaise regroupant de jeunes artistes et écrivains anticonformistes, excentriques, quintessence de la rébellion « contre tous les ordres établis »¹, cet auteur piémontais mort à trente ans est l'un des pionniers de ce type de littérature en rupture avec les dogmes officiels. Ouverts aux suggestions du romantisme européen, fascinés par Hoffmann, Baudelaire et Poe, soucieux de sortir la culture italienne de son provincialisme, les *Scapigliati*, cultivant le macabre et le morbide, explorent l'irrationnel, le rêve, la folie. Anticléricaux, antibourgeois, ils expriment pour la première fois dans la Péninsule sous forme violente et protestataire le conflit entre artiste et société. Leur quête de modernité reflète une attitude ambivalente face au progrès économique et scientifique qui marginalise la fonction traditionnelle de l'écrivain. Culte désespéré des idéaux du passé, Beauté, Art, Nature, et conscience de la perte irrémédiable de ces valeurs, d'où l'adoption cynique du langage de la science, le goût du transgressif et de l'extravagant, le malaise des intellectuels en cette période post-unitaire de transition et de crise se traduit par l'expérimentation narrative et une constante oscillation entre Idéal et Vrai, Bien et Mal, Beau et Horrible. *Dualismo* (1863) est le titre significatif du poème-manifeste condensant le programme de la *Scapigliatura*, tournée vers la fusion des arts. Ainsi clame le poète, musicien, librettiste et écrivain Arrigo Boito :

Son luce ed ombra ; angelica
Farfalla o verme immondo
Sono un caduto chèrubo
Dannato a errar sul mondo
O un dèmone che sale,
Affaticando l'ale,
Verso un lontan ciel.²

¹ C'est avec l'introduction du roman *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862) que Cletto Arrighi (pseudonyme de Carlo Righetti) lance le terme *Scapigliatura*, future appellation du mouvement, ainsi défini : « personificazione della follia che sta fuori dai manicomii ; serbatoio del disordine, della imprevidenza, dello spirito di rivolta e di opposizione a tutti gli ordini stabiliti » (« personnification de la folie en dehors des asiles ; réservoir du désordre, de l'imprévoyance, de l'esprit de révolte et d'opposition contre tous les ordres établis »). La version du texte paru en avant-première dans l'*Almanacco del Pungolo* en 1858 sous le titre *La Scapigliatura milanese. Frammenti* diffère légèrement. À noter que le mot apparaît dès 1857 dans son premier roman *Gli ultimi coriandoli*. Sauf mention contraire, c'est nous qui traduisons.

² Poème d'ouverture du recueil *Il Libro dei versi*, 1877 (Turin, Casanova), publié dans le *Figaro* en février 1864, v. 1-7 : « Je suis lumière et ombre ; angélique / papillon ou ver immonde, / je suis un chérubin déchu / condamné à errer de par le monde / ou un démon s'élevant / de ses ailes alourdies / vers un ciel lointain. »

Retard socio-économique, poids du catholicisme excluant l'intrusion en littérature d'un surnaturel inexplicable sinon par la religion, singularité du romantisme italien dominé par la théorie du « vrai » et de l'« utile » prônée par Manzoni, prééminence du classicisme qui défend le « beau » contre le « nouveau »³, notamment les ridicules « apparitions de morts », « conciliabules de sorcières » ou « conversation[s] avec le diable » venus des fantaisies du Nord⁴, tels sont les principaux obstacles à l'éclosion d'une tradition fantastique en Italie avant que les *scapigliati*, perméables aux modèles étrangers, ne jouent dans les années 60-70 un rôle d'avant-garde dans la littérature italienne. Réceptifs à toutes formes de littérature étrangère, réalisme, naturalisme naissant, mais aussi esthétique parnassienne et symbolisme, les *scapigliati*, souvent poètes eux-mêmes, entretiennent des liens privilégiés avec la poésie. Ainsi la polémique contre Manzoni typique du groupe explose-t-elle dans le poème *Preludio* (1864) du peintre-poète Emilio Praga : « Casto poeta che l'Italia adora, / Vegliardo in sante visioni assorto, / tu puoi morir !... Degli antechristi è l'ora ! »⁵. Dans le sillage de Baudelaire, il énonce la poétique des *scapigliati* : « O nemico lettor, canto la Noia, / l'eredità del dubbio e dell'ignoto »⁶.

C'est donc à ces contestataires épris de poésie que l'on doit l'introduction du fantastique dans le paysage littéraire italien. Un fantastique qui doit compter, on l'a vu, avec une tradition « à la fois classique et réaliste »⁷ et qui, au fil du temps, se détachant des modèles du Nord, va acquérir grâce au talent des *scapigliati*, véristes ou décadents du XIX^e siècle puis des maints auteurs du XX^e siècle qui adoptent ponctuellement ou de façon plus constante ce mode d'expression, une physionomie propre. Il ne s'agira pas ici de cerner les caractéristiques du fantastique italien, vaste entreprise, mais de s'interroger sur la place qu'y occupe la poésie, à première vue sans lien direct avec cette prose narrative. Et ce, à partir de deux constats.

Tout d'abord, ce n'est pas un hasard si le genre ou mode⁸ fantastique naît à un moment déterminé de l'histoire, vers la fin du XVIII^e siècle si l'on englobe les précurseurs, plus précisément au début du XIX^e, avec Hoffmann, lorsque la littérature a atteint un certain degré de maturité et de conscience de soi. Dès l'origine, le récit fantastique fait siens les thèmes et procédés de genres qui l'ont précédé : autobiographie, roman de formation, genre épistolaire, chroniques de voyage... Il se constitue donc par absorption d'autres formes littéraires, dont la poésie, notamment en Italie.

³ Cf. P. GIORDANI, « Un italiano risponde al discorso della Staël », in *Biblioteca italiana*, avril 1816, réponse polémique à l'article de Mme de STAËL, « Sulla maniera e la utilità delle traduzioni », in *Biblioteca italiana*, janvier 1816.

⁴ Persiflés par P. Giordani dans un autre article résumant bien l'opinion des tenants du classicisme, in *Biblioteca italiana*, décembre 1817 ; cité in E. GHIDETTI, *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, Rome, Editori Riuniti, 1984, p. VIII.

⁵ E. PRAGA, *Preludio*, poème inaugural du recueil *Penombre* (1864), v. 13-15 : « Chaste poète que l'Italie adore, / Vieillard absorbé dans de saintes visions, / Tu peux mourir !... Des antéchrists est venue l'heure ! ».

⁶ *Ibid.*, v. 17-18 : « Ô lecteur ennemi, je chante l'Ennui, / l'héritage du doute et de l'inconnu ».

⁷ F. LIVI, *Préface* à ID. (éd.), *Misteri italiani-Mystères italiens*, Paris, Le Livre de poche, 1994, p. 7.

⁸ Dans la lignée entre autres d'I. Bessière (*Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974) et R. Jackson (*Fantasy. The Literature of Subversion*, Londres, Routledge, 1988), Remo Ceserani invite à considérer le fantastique « non pas comme un genre, mais comme un mode littéraire, qui a eu des racines historiques précises et s'est concrétisé historiquement dans certains genres ou sous-genres, mais qui a pu ensuite être utilisé et continué à l'être [...] dans des œuvres appartenant à des genres tout à fait différents ». Cf. R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologne, Il Mulino, 1996, p. 11 et chap. II « Tentativi di definizione », en particulier p. 65-68. Cette modalité littéraire se caractérise par « une combinaison particulière et un emploi particulier de stratégies rhétoriques et narratives, d'artifices formels et de noyaux thématiques » (p. 75).

De plus, l'intertextualité, on le sait, en est un trait constitutif. Reprise de thèmes, personnages topiques, schémas narratifs récurrents, d'un récit à l'autre les échos se multiplient, jusqu'à fonder un réseau de textes bien reconnaissables. Si les nouvelles d'auteurs allemands, anglais, américains, français ou russes se répondent ainsi de façon générale sur le plan thématique, formel et structurel, la donnée intertextuelle acquiert une importance accrue dans le domaine italien, où le fantastique, phénomène importé, peine à fleurir. Les références explicites ou indirectes à des œuvres fantastiques étrangères visent à afficher l'appartenance au genre, mais aussi à insérer les textes italiens dans le concert des littératures occidentales perçues comme plus avancées.

Or, à côté des fréquents renvois à Hoffmann, Nodier, Poe ou Gogol, signes de rattachement à une famille littéraire bien précise, les auteurs italiens glissent souvent des allusions à leur propre tradition littéraire. Dans ce jeu de citations déclarées ou voilées, de reprises textuelles manifestes ou sous-jacentes, la présence de la poésie dans le fantastique italien est loin d'être rare. Nombre de textes exhibent des vers, des strophes de poèmes, héritage d'un passé lointain ou récent, parfois pure création. La poésie s'invite en épigraphe ou au cœur des récits ; mention est faite de noms de poètes, italiens surtout, mais aussi classiques ou étrangers. Des personnages abritent la figure de poètes. Thème central, la poésie coïncide parfois avec la teneur même du texte fantastique. Elle s'avère une clé de lecture possible des faits insolites : une telle interprétation est-elle dès lors conciliable avec la nature même du fantastique ? Enfin, l'écriture fantastique peut tendre vers la poésie, en épouser les ressorts, les desseins, révélant par là des affinités profondes entre genres distincts.

Afin de montrer le pouvoir de suggestion qu'exerce la poésie sur les auteurs du fantastique italien, quelques récits du XIX^e et du XX^e siècles permettront d'abord de voir comment celle-ci, source d'inspiration discrètement évoquée, se prête à un processus de réécriture narrative pour se métamorphoser en nouvelle fantastique. Sera ensuite envisagé le rôle de la poésie – incarnée par un personnage, thématisée ou porteuse de sens – au sein du texte fantastique. Les liens tissés entre poésie et fantastique relèvent aussi du langage : quelques exemples mettront en lumière leur parenté de fonctionnement.

Sources et métamorphoses : du fragment poétique à la prose fantastique

Procédant de modèles étrangers, *Il Pugno chiuso* d'Arrigo Boito, publié en cinq épisodes dans le *Corriere di Milano* en décembre 1870, concentre plusieurs *topoi* de la littérature fantastique. Le narrateur à la première personne, un médecin, se rend en 1867 en un lieu exotique, la Pologne, pour des recherches sur la « plique polonaise » ; lors des fêtes de la Vierge de Czestochowa se présente à lui un mendiant à l'aspect monstrueux, Paw, qui « co' suoi capelli irti, coi suoi occhi spalancati, cadaverico, tremante, pareva il fantasma del Terrore »⁹. Cet homme qui curieusement garde son « poing fermé » relie son état maladif à l'épouvante d'une nuit où il côtoya l'usurier juif Levy, dont il relate l'histoire. Construit en abyme, le récit narre alors avec un efficace crescendo dans l'angoisse l'obsession du prêteur cupide qui, au sortir d'un « rêve si violent » qu'il lui semble « réalité »¹⁰, croit tenir dans son « poing fermé » un florin d'or remis par un spectre. À la focalisation bien connue sur une partie du corps, ce poing « singolare esempio di *stigmatizzazione* [...] prova della reazione

⁹ A. BOITO, *Il Pugno chiuso*, in E. GHIDETTI (éd.), *Notturmo italiano...*, cit., p. 50 : « avec ses cheveux hérissés, ses yeux écarquillés, cadavérique, tremblant, semblait le fantôme de la Terre ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 52 : « Ed ebbe un sogno così violento che gli parve realtà. »

delle idee sull'organismo »¹¹ qui donne son titre au récit, s'ajoutent d'autres éléments typiques de la littérature fantastique : pacte avec le « diable » Wasili, antiquaire russe, charlatan doté d'une « patience d'alchimiste » et de « la sagacité d'un voyant » aux airs de « vampire »¹², présence de l'objet inquiétant (le florin), mise en relief du doute du personnage : « Quel pugno predestinato, sinistro, impenetrabile come un mistero, era divenuto un enigma [...]. Prima serrava una moneta, adesso serrava forse il vuoto. Quel *forse* era la condanna più crudele del povero avaro. »¹³

Au-delà de la suite dramatique de la nouvelle, où Paw dit avoir récupéré la monnaie après l'explosion de la main de Levy, recueillant « la contagion de l'hallucination »¹⁴, c'est à ce point du récit où culmine l'hésitation propre au fantastique que l'éclairage de la poésie s'avère essentiel. En effet, dans un précédent passage, alors que le narrateur face à Paw songeait « Certo qualche nesso fatale esisteva fra la storia fantastica ch'io stavo udendo ed il fantastico personaggio che me la narrava », un « frammento di terzina dantesca dove è descritta la dannazione degli avari e dei prodighi »¹⁵ lui martèle l'esprit :

*Questi risurgeranno dal sepolcro
Col pugno chiuso e quelli co' crin mozzi.*¹⁶

Rien de moins fortuit que cette citation du chant VII de l'*Enfer*, qui certes, dans l'économie de la nouvelle, a valeur de prolepse annonçant la mort des deux hommes rongés par la convoitise. C'est en vérité bien plus qu'une citation. Ces deux vers qui renferment le titre même du récit, un poing clos cristallisant toute l'étrangeté de l'histoire, et l'allusion aux cheveux abîmés dont Boito se saisit pour créer et le prétexte du voyage scientifique et son héros emblème de la peur – éléments qui, remis dans leur contexte, illustrent le thème moral du texte, la folie fatale qui guette les avares –, constituent une sorte de condensé poétique de tout le développement de l'histoire. Ces « vingt-deux syllabes » de la *Divine Comédie*, comme le spécifie le narrateur, sont bien la source, le point de départ, l'hypotexte clairement indiqué de la création des siècles plus tard du fantastique¹⁷. Sur ce mince socle de poésie Boito bâtit ainsi son édifice narratif, moderne déploiement et réécriture d'un extrait de l'un des poèmes fondateurs de la littérature italienne.

Dans son célèbre poème *Lezione di anatomia* (1865), Arrigo Boito illustre le conflit caractéristique des *scapigliati* entre le Vrai et l'Idéal : le vrai, c'est la science, l'examen

¹¹ *Ibid.*, p. 56 : « singulier exemple de *stigmatisation* [...] preuve de la réaction des idées sur l'organisme ». Nous respectons les italiques des textes cités.

¹² *Ibid.*, p. 58 et 59. Pour ne pas alourdir inutilement les notes, les mots isolés et brèves expressions aisément traduisibles seront directement cités en français, avec simple renvoi à la pagination du texte original.

¹³ *Ibid.*, p. 57 : « Ce poing prédestiné, sinistre, impénétrable comme un mystère, était devenu une énigme [...]. Avant il serrait une pièce, à présent, il serrait peut-être le vide. Ce *peut-être* était la condamnation la plus cruelle du pauvre avaro. »

¹⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵ *Ibid.*, p. 55 : « Il existait sûrement quelque lien fatal entre l'histoire fantastique que j'écoutais et le fantastique personnage qui me la narrait » ; un « fragment de tercet dantesque décrivant la damnation des avares et des prodiges ».

¹⁶ *Ibid.* : « Ceux-ci resurgiront de leur sépulcre / avec le poing fermé, ceux-là le poil rogné ». Cf. D. ALIGHIERI, *La divine comédie. L'enfer/Inferno*, trad., introd. et notes de Jacqueline Risset [1985], Paris, Flammarion, 2004, Chant VII, v. 56-57, p. 77.

¹⁷ On entre là dans une forme particulière d'hypertextualité, conçue par Genette comme « toute relation unissant un texte B [...] *hypertexte* à un texte antérieur A [...] *hypotexte* sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Cf. G. GENETTE, *Palimpsestes* [1982], Paris, Seuil, 2000, p. 13.

anatomique réaliste mené sur le cadavre d'une belle jeune fille ; l'idéal, lui, court dans l'imagination du poète qui reconstruit les rêves et espoirs passés de cet être censé pur¹⁸ : « Scienza, vattene / Co' tuoi conforti ! / Ridammi i mondi / Del sogno e l'anima ! »¹⁹, s'écrie-t-il. Bien que ce poème n'apparaisse pas dans la nouvelle *Un corpo* (1870) de son frère Camillo, architecte, musicien, critique d'art, auteur de *Storielle vane* (1876) et *Senso. Nuove storielle vane* (1883) dont la notoriété est due à la transposition filmique de Visconti, son influence sur la composition du récit fantastique est indéniable.

On retrouve là les thèmes de prédilection de l'auteur : la beauté, féminine, picturale ou musicale, mais secrètement entachée par la maladie ou le macabre ; la science, objet d'attraction et de répulsion. Ainsi, la jeune Carlotta au statut indéfini (« nymphe ou lutin » hésite l'incipit²⁰), douée d'une âme d'enfant et d'un corps de déesse²¹, semblable aux statues grecques telles la Vénus de Médicis et dont le teint surpasse « la splendeur du Titien et la finesse de Van Dyck »²², emblème de beauté parfaite et des valeurs de l'art sur qui toutefois plane une ombre menaçante (« nonostante il suo umore gaio [...] aveva una grande paura della morte »²³), se voit disputée par deux personnages antithétiques reflétant l'opposition Idéal/Réel : le narrateur, peintre à Vienne qui a su transposer la vie dans un tableau (la notation « Carlotta m'innamorava anche più nel mio quadro che in se stessa : [...] quella donna mi sembrava la copia viva dell'opera delle mie mani »²⁴ rappelle fort *Le Portrait ovale* de Poe), et le sinistre homme de sciences allemand Carlo Gulz, qui vit « jour et nuit avec les cadavres » et donne à Carlotta « l'impression del viso di un morto (rabbrivisco !) di un morto, che dica : t'amo »²⁵. Point commun entre eux : l'étude de l'anatomie, comme dans *Lezione di anatomia*, et le désir de percer le secret de la vie et de la beauté pour le reproduire : « Le ossa, i visceri, i tessuti dell'uomo, come spiegano la vita, così spiegano la bellezza. L'arte abbraccia la scienza. »²⁶, déclare Gulz. Auteur du livre *Anatomia estetica*, ce « prêtre » de la science entend prouver qu'âme et matière ne font qu'un ; pour lui, « la sola cosa reale, è la scienza. Il resto è illusione »²⁷. Étrange hasard, en l'absence du peintre, une belle inconnue se noie dans le Danube comme le laissait présager une lettre de Carlotta ; l'artiste retrouve sa bien-aimée morte sur la table (en marbre) du laboratoire de Gulz. Digne descendant de Frankenstein et autres savants démoniaques de la littérature fantastique, Gulz semble bien avoir eu une influence néfaste sur ce destin féminin.

La corrélation entre cette nouvelle riche en motifs typiques du fantastique du XIX^e siècle et le poème d'Arrigo Boito est évidente. Outre la thématique commune (l'étude du corps humain révélatrice de l'antinomie Idéal/Réel), la situation réitérée (le cadavre d'une belle jeune fille

¹⁸ L'annonce dans les trois derniers vers qu'elle est enceinte détruit de fait toute illusion de pureté : « In quel cadavere / Si scopre un fetto / Di trenta giorni ». La prosaïque réalité (scandaleuse à l'époque) l'emporte sur l'idéalisation.

¹⁹ A. BOITO, *Lezione di anatomia*, in *Il Libro dei versi*, cit., v. 67-70 : « Science, va-t-en / avec ton réconfort ! / Rends-moi le monde / du rêve et l'âme ! »

²⁰ C. BOITO, *Un corpo*, in E. GHIDETTI (éd.), *Notturmo italiano...*, cit., p. 67 : « La mia compagna non so se fosse ninfa o folletto. »

²¹ *Ibid.*, p. 69 : « L'anima era da fanciulla, ma il corpo era da Dea. »

²² *Ibid.* Toute la page regorge de comparaisons artistiques.

²³ *Ibid.*, p. 68 : Carlotta « malgré sa gaieté [...] avait une grande peur de la mort ».

²⁴ *Ibid.*, p. 77 : « Carlotta me rendait encore plus amoureux dans mon tableau qu'en elle-même : [...] cette femme me semblait la copie vivante de l'œuvre sortie de mes mains. »

²⁵ *Ibid.*, p. 83 : « l'impression du visage d'un mort (j'en frissonne !) d'un mort qui dirait : je t'aime ».

²⁶ *Ibid.*, p. 95 : « Les os, les viscères, les tissus de l'homme expliquent la vie de même qu'ils expliquent la beauté. L'art embrasse la science. »

²⁷ *Ibid.*, p. 96 : « la seule chose réelle, c'est la science. Le reste n'est qu'illusion ».

tombée aux mains de la science), le lugubre constat que la science dans ses folles ambitions présuppose la mort (la 5^e strophe est éloquente : « Con quel cadavere / (Steril connubio ! / Sapienza insana !) / Tu accresci il numero / Di qualche dubio, / Scienza umana ! »²⁸), le poème recèle des détails ponctuellement repris et développés dans la narration. Le portrait de Carlotta correspond en tous points aux vers anaphoriques « Ed era giovane ! / Ed era bionda ! / Ed era bella ! »²⁹ : qualités que le récit exalte, on l'a vu, avec force similitudes érudites dans un discours esthétisant. Sur le plan formel, l'énumération d'illustres anatomistes et médecins dans la 6^e strophe – « Vesalio, Ippocrate, / Harvey, Bacone, / Sprengel e Koch »³⁰ – trouve son pendant dans l'évocation de Vésale, Hérophile, Fallope, Gall et Lavater³¹. L'alternance de lyrisme, pour traduire l'idéal et le repli nostalgique de l'artiste sur les valeurs humanistes (« Ritorno a leggere / Le mie visioni / Sul bianco volto. »³²), avec une terminologie scientifique, fruit de la nouvelle culture moderne, (« “Ecco le valvole,” / “Ecco le celle,” / “Ecco l'aorta.” »³³) est un procédé réemployé dans le récit, où les mots « rotule », « cubitus », « humérus », « ilion », « clavicule »,... émanent même du peintre décrivant sa toile³⁴. Si l'adolescente du poème est « Fiore languente / Di poësia ! »³⁵, Carlotta aussi est auréolée de poésie : dès l'incipit le peintre la pare d'un surnom romantique, *La bizzarrina del campo dei fiori*, tiré du « vers d'un vieux refrain »³⁶ ; il définit sa splendeur par un vers de Térence, « *Color verus, corpus solidum et succi plenum* »³⁷, et l'ennoblit par le détour de la mythologie, faisant d'elle la nymphe Aréthuse.

Nul doute : pour composer sa nouvelle fantastique, Camillo a largement puisé dans la poésie de son frère. Une poésie dont il garde certains traits, qu'il amplifie et remodèle en une structure narrative, insérant dans cette réélaboration ses propres préoccupations et sa touche stylistique, notamment dans les digressions à foison. Si le fantastique a là encore une matrice poétique, on notera que la poésie entre en jeu dans le débat entre savant maléfique et artiste : à l'idée que la « pensée » ne soit que « matière » et les sentiments des « combinaisons d'atomes », le peintre ironise : « Già [...] Goethe che scrive il *Faust*, l'Alighieri che detta la *Divina Commedia*... »³⁸. Des cas « de' quali non si è ancora trovato il modo e il perché »³⁹, admet l'homme de sciences. Pourra-t-on un jour renouveler en laboratoire le processus de leur esprit ? « in piccolissima parte... »⁴⁰, concède-t-il.

Si l'origine poétique d'*Un corpo* se situe hors de l'espace textuel, dans *Gentilina (Fantasima di un vecchio celibe)* (1874), le noyau fantastique du récit se trouve en épigraphe, dans une citation *a priori* banale des *Satires* (1534) de l'Arioste : « ... Senza moglie a lato / Non puote

²⁸ A. BOITO, *Lezione di anatomia*, cit., v. 25-30 : « Avec ce cadavre / (Stérile union ! / Savoir insensé !) / Tu accrois le nombre / De quelques doutes, / Science humaine ! »

²⁹ *Ibid.*, v. 22-24 : « Et elle était jeune ! / Et elle était blonde ! / Et elle était belle ! »

³⁰ *Ibid.*, v. 34-36 : « Vésale, Hippocrate / Harvey, Bacon / Sprengel et Koch ».

³¹ Respectivement dans la nouvelle p. 75-76 et 73.

³² A. BOITO, *Lezione di anatomia*, cit., v. 64-66 : « Je recommence à lire / Mes visions / Sur le blanc visage. »

³³ *Ibid.*, v. 58-60 : « “Voici les valvules,” / “Voici les cellules,” / “Voici l'aorte” ».

³⁴ Cf. A. BOITO, *Un corpo*, cit., p. 77.

³⁵ *Id.*, *Lezione di anatomia*, cit., v. 77-78 : « Fleur languissante / De poésie ! »

³⁶ *Id.*, *Un corpo*, cit., p. 67.

³⁷ *Ibid.*, p. 78.

³⁸ *Ibid.*, p. 74 : « Bien sûr [...] Goethe écrivant *Faust*, Alighieri dictant la *Divine Comédie*... »

³⁹ *Ibid.* : « dont on n'a pas encore trouvé le pourquoi et le comment ».

⁴⁰ *Ibid.* : « en très petite partie... ».

uomo in bontade esser perfetto. / Né senza si può star senza peccato. »⁴¹ Rare incursion du *scapigliato* piémontais Giovanni Faldella dans le fantastique, cette nouvelle, savoureux mélange de fantastique visionnaire et introspectif pétri d'humour, narre les vieux jours du comte Oscar, resté célibataire après une existence dépravée. Seul dans son château, rongé de remords, il voit poindre un soir, alors que décline « l'ostia santa dei poeti » « un miracolo di fanciulla, [...] pasciuta di rugiada, di rose e di brilli di sole »⁴². Apeuré, il la revoit à chaque balcon, telle « une immense statue de la Vierge »⁴³. Cherchant refuge dans la galerie des portraits, haut lieu du fantastique, il retrouve cette apparition angélique conversant avec « una dama del settecento pomposa, vaporosa e fragrante per fiocchi e nimbi di cipria, come uscisse dal *Mattino* del Parini »⁴⁴. On appréciera cette exquise rencontre entre le gracieux fantôme comme il se doit de blanc vêtu Gentilina, image topique du fantastique associée au thème amoureux, et cette autre figure féminine, défunte mère d'Oscar, tout droit sortie du long poème satirique inachevé *Il giorno*⁴⁵, chef-d'œuvre d'ironie sur la frivolité de l'aristocratie au temps des Lumières à Milan.

Le dualisme du Bien et du Mal qui sous-tend la structure de ce récit insolite où Gentilina, jeune cousine synonyme de pureté, de foi, d'amour, épouse souhaitée par la mère pour son fils qui la fuit pour une vie de débauche, se manifeste chaque soir, désormais spectre, tel un rappel obsédant de la jeunesse perdue et des tourments du comte, était déjà en germe dans les vers de l'Arioste, liant les notions de mariage, « bonté » et « péché ». Autre image de femme fantastique, la figure maternelle du reproche, fixée dans un tableau comme dans la meilleure tradition du genre, s'échappe certes de la galerie des portraits, mais Faldella la fait avant tout surgir d'un monde poétique. Le fantastique qui en dehors de la plaisante apparition spectrale revêt des aspects inquiétants – les hantises du comte se fondant avec des images angoissantes de chauve-souris, de rats, de pleurs de nouveaux-nés et de craquements d'os – naît encore une fois d'une occasion poétique. C'est sur l'héritage de grands poètes italiens, auquel se mêle l'influence récente de lectures étrangères (le narrateur s'inscrit ironiquement en faux contre les « romans allemands » où les personnages s'esquivent des toiles⁴⁶), que l'écrivain invente une nouvelle forme d'écriture fantastique. La recreation littéraire, qui mue en forme narrative des fragments de poésie du passé, va de pair chez cet auteur avec une grande inventivité expressive : caractéristique de son style, l'expérimentation linguistique n'est pas sans rappeler la vocation même de la poésie à sans cesse renouveler le langage. Réservant à d'autres textes l'analyse de ce trait qui apparente parfois le fantastique à la poésie, bornons-nous à citer l'incipit, illustration de cette créativité langagière : « Nella pianura vercellese sta accampato un vecchio castello parallelepipedo, e tanto parallelepipedo che sembra un dado gittato in una giocata di giganti. »⁴⁷

⁴¹ G. FALDELLA, *Gentilina (Fantasima di un vecchio celibe)*, in GHIDETTI (éd.), *Notturmo italiano...*, cit., p. 109 : « Sans épouse à ses côtés, l'homme ne peut dans la bonté être parfait. De même sans épouse il ne peut rester sans commettre de péchés » (Satire V, v. 14-16).

⁴² *Ibid.*, p. 115 : « l'hostie sacrée des poètes » ; « un miracle de jeune fille, [...] repue de rosée, de roses et de scintillements du soleil ».

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* : « une dame du XVIII^e siècle pompeuse, vaporeuse et parfumée, ornée de nœuds et nimbée de poudre comme si elle sortait du *Matin* de Parini ».

⁴⁵ Seules les deux premières parties, *Il Mattino* et *Il Mezzogiorno* furent publiées en 1763 et 1765. L'œuvre de Giuseppe Parini, couronnée de succès, devait inclure *Il Vespro* et *La Notte* (1801, resté à l'état de fragment).

⁴⁶ Cf. G. FALDELLA, *Gentilina...*, cit., p. 116.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 109 : « Dans la plaine de Vercelli est planté un vieux château parallélépipède, et si parallélépipède qu'on dirait un dé jeté dans une partie de géants. »

Un saut temporel de plus de trente ans nous mène à présent dans l'œuvre d'un artisan majeur du renouveau culturel italien au début du XX^e siècle : narrateur, essayiste, acerbé polémiste, animateur des revues *Leonardo* (1903-1907) et *Lacerba* (1913-1915), organe du futurisme, philosophe iconoclaste converti en 1921 au catholicisme, le florentin Giovanni Papini fut aussi un nouvelliste prolifique. Pour preuve, la centaine de textes réunis deux ans avant sa mort dans *Concerto fantastico* (1954). Dans sa préface au *Miroir qui fuit*, J. L. Borges voit en lui « un incurable poète »⁴⁸. Malgré un titre anodin, *L'ultima visita del Gentiluomo Malato* (1906) nous en donne une démonstration saisissante.

D'emblée le narrateur nous plonge dans une atmosphère étrange, irréelle : « Nessuno seppe mai il vero nome di colui che tutti chiamano il Gentiluomo Malato. Non è rimasto di lui, dopo l'improvvisa scomparsa, che il ricordo dei suoi indimenticabili sorrisi ed un ritratto di Sebastiano del Piombo »⁴⁹, vêtu de fourrure, une main gantée retombant comme celle d'un « dormeur ». À cette description initiale mystérieuse, qui en situerait l'existence au début du XVI^e siècle, le narrateur qui lui fut proche ajoute d'autres traits donnant vie à l'image picturale : « la sua singolare pelle di un pallido giallo trasparente e la leggerezza quasi femminile dei suoi passi »⁵⁰, des yeux égarés. Mais l'orientation fantastique engendrée par l'indétermination prend vite un tour inquiétant et onirique : « *semeur d'épouvante* », il donne aux choses simples une « couleur fantastique » et les fait entrer dans le « monde des rêves »⁵¹. Vague, le lexique traduit l'énigme entourant cet être sans demeure qui vit « camminando sempre, senza posarsi, giorno e notte »⁵² : ses yeux reflètent « des choses inconnues et lointaines », il souffre d'un « mal » indéfini, apparaît « un » jour dans la ville (sans nom) pour disparaître « quelques » années plus tard⁵³.

La veille de sa disparition, il rend visite, à l'aube, au narrateur, nullement surpris d'être ainsi éveillé. La narration cède alors le pas à un dialogue déroutant qui occupe l'essentiel du récit. Les premières répliques portent sur le mal dont souffre le Gentilhomme : l'italique souligne la distinction qu'il fait entre « avoir » un mal, chose impossible car il ne détient rien, et « être », lui, un mal⁵⁴. Ses propos bizarres⁵⁵ dévoilent une dépendance dont l'expression redondante et chiasmatique accentue l'étrangeté : « Ma io sono di qualcuno e c'è qualcuno a cui appartengo ! »⁵⁶ Suit cette révélation décisive : « Je ne suis pas un homme réel. »⁵⁷ Puis, point pour nous crucial confirmant que le fantastique jaillit une fois encore de la métaphore poétique :

⁴⁸ G. PAPINI, *Le Miroir qui fuit*, textes choisis et présentés par J. L. Borges [1978], trad. de l'italien par N. Frank, FMR/Éditions du Panama, « La Bibliothèque de Babel », 2006, p. 12.

⁴⁹ G. PAPINI, *L'ultima visita del gentiluomo malato*, in F. LIVI (éd.), *Misteri italiani*, cit., p. 148. Pour la traduction, nous préférons citer celle, plus récente, de Gérard Genot, *La dernière visite du Gentilhomme Malade*, in G. PAPINI, *Concerto fantastico. Toutes les nouvelles*, préf. de F. Livi, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009 (p. 67-71) : « Personne n'a jamais su le vrai nom de celui que tout le monde appelle le Gentilhomme Malade. Il n'est resté de lui, après sa soudaine disparition, que le souvenir de ses inoubliables sourires et un portrait de Sebastiano dal Piombo ».

⁵⁰ *Ibid.* : « sa peau singulière d'un jaune pâle transparent et la légèreté quasi féminine de ses pas ».

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 150 : « marchant toujours, sans répit, jour et nuit ».

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.* : « Voi credete dunque, come tutti, ch'io abbia un male ? Che ci sia un male che sia mio ? Perché non dire che ch'io sono, io stesso, un male ? » (« Vous croyez donc, comme tout le monde, que j'ai un mal ? Qu'il y ait un mal qui soit à moi ? Pourquoi ne pas dire que je suis, moi-même, un mal ? »).

⁵⁵ Le narrateur avoue être « abituato ai suoi bizzarri discorsi » (*ibid.*, p. 152).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 150 : « Mais je suis à quelqu'un et il y a quelqu'un à qui j'appartiens ! »

⁵⁷ *Ibid.*, p. 152.

io sono nient'altro che *la figura di un sogno*. Un'immagine di Guglielmo Shakespeare è divenuta per me letteralmente e tragicamente esatta : *io sono della stessa stoffa colla quale son fatti i vostri sogni !* Esisto perché c'è *uno* che mi sogna ; c'è *uno* che dorme e sogna e mi vede agire [...] e in questo momento sogna ch'io dico tutto questo.⁵⁸

Cher au fantastique, le brouillage des lisières entre rêve et réalité, brouillage ou « estompage du système d'opposition » des signes que David Dunais rapproche de la « condition de la polysémie poétique »⁵⁹, atteint là son paroxysme. Si ce *quelqu'un* s'éveille, l'« ospite delle sue lunghe fantasie notturne »⁶⁰ cessera d'être. Inadapté au monde concret, sa « vraie vie » s'écoule « dans l'âme endormie de [son] créateur... »⁶¹ Le flou maintenu autour de ce « quelqu'un » suggère qu'il pourrait être le narrateur même, producteur de cette figure d'un songe, et que le fantastique ici ne serait qu'un fascinant jeu littéraire, poétique mise en abyme des liens entre le rêve, royaume infini de l'imaginaire, et notre fade réalité. « Ce sont les mots qui entrouvrent des abîmes vertigineux », note avec justesse F. Livi⁶² ; ce dialogue – et tout le récit – qui naît et se déploie à partir des vers de *La Tempête* (1611) du poète de Stratford, combine habilement les pouvoirs du fantastique et de la poésie à laisser entrevoir une réalité autre. Réfutant de parler « par énigmes et par symboles », le personnage insiste sur la « vérité » de son message, si incroyable soit-il. D'ailleurs, argue-t-il : « Ci sono poeti che hanno detto esser la vita degli uomini l'ombra di un sogno »⁶³.

Miné, afin de « choisir le style » de son existence⁶⁴, par le besoin de connaître son « maître », ce « créateur » de « vie éphémère »⁶⁵ capable de rêves « così vivi e forti e profondi » que leurs images projetées au dehors paraissent « des réalités » (« cose reali »)⁶⁶ – tous ces termes renvoient clairement au processus de la création littéraire –, le gentilhomme, las de cette « fiction de vie » aspire à « l'anéantissement »⁶⁷. Poursuivant son long monologue, il rend compte de tous les crimes perpétrés pour emplir d'horreur son rêveur et l'éveiller enfin, convoquant au passage tout l'arsenal des contes de fées et du fantastique : monstres, gnomes, incubes, kobolds, fantômes, sorcières. Peine perdue.

⁵⁸ *Ibid.* : « je ne suis rien de plus que la *représentation d'un rêve*. Une image de William Shakespeare est devenue pour moi littéralement et tragiquement exacte : *je suis de l'étoffe même dont sont faits vos rêves !* J'existe parce qu'il y a *quelqu'un* qui me rêve ; il y a *quelqu'un* qui dort et rêve et me voit agir [...] et qui en ce moment rêve que je dis tout cela. »

⁵⁹ D. DUNAIS, « Fantastique et poésie », in *Index Critique du Fantastique*, 20 septembre 2005, en ligne, <http://indexfantastique.phpnet.org/essai/ficheessai.php3?key=5&LstCle> (consulté le 23 mars 2011) : « Jean Cohen, dans *Structure du Langage poétique* montre que l'ensemble des procédés poétiques que l'on nomme figures se présente comme une violation systématique des lois du langage ordinaire, violation qui se constitue en *brouillage*, lui-même condition de la polysémie poétique. Cette caractérisation de la poésie, n'est pas sans évoquer la pratique fréquente en fantastique des oxymores (par ex : mort-vivant) et plus généralement son systématique travail de sappe du système de signes [...]. Il y aurait en fantastique une polysémie issue non d'une dégrammaticalisation, non d'une désémantisation, mais plutôt d'un estompage du système d'opposition, un processus d'*indifférentiation* [sic] *partielle* des signes ».

⁶⁰ *Ibid.*, p. 154 : « hôte de ses longues fantasmagories nocturnes ».

⁶¹ *Ibid.*

⁶² F. LIVI, *Préface*, in G. PAPINI, *Concerto fantastique...*, cit., p. 9.

⁶³ G. PAPINI, *L'ultima visita del Gentiluomo Malato*, cit., p. 154 : « Il y a des poètes qui ont dit que la vie des hommes est l'ombre d'un rêve ».

⁶⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 156 : « si vivaces et forts et profonds ».

⁶⁷ *Ibid.*, p. 158.

Ultime tentative : « Io dico al mio sognatore ch'io sono un sogno ; voglio ch'egli sogni di sognare. »⁶⁸ : effet de miroir, selon le gentilhomme, susceptible de l'éveiller. Apostrophant son hôte, il lui rappelle qu'il n'existe pas « comme homme réel » et qu'il veut cesser d'exister « comme image irréaliste »⁶⁹. Un bref intermède narratif décrit son attente anxieuse d'un fait « merveilleux » et « effrayant ». Traversé par l'affreux soupçon d'être le « rêve d'un éternel dormeur », ce « spectre morfondu »⁷⁰ implore pitié. D'une parfaite ambiguïté, l'épilogue laisse le lecteur à son trouble. Muré dans un étonnant silence, le narrateur assiste au départ du gentilhomme :

Mi sembrò allora assai più alto di prima e osservai ancora una volta la sua pelle un poco diafana. [...] La dolce mano inguantata strinse la mia e fu l'ultima volta. Mormorando qualcosa a bassa voce egli uscì dalla mia camera e *uno solo* l'ha visto dopo quell'ora.⁷¹

Bâti autour d'un thème éminemment fantastique, l'abolition de la frontière entre rêve et réalité, ce récit de Papini qui jette un pont à travers les siècles en fondant l'invention fantastique moderne sur un célèbre vers shakespearien, tiré du reste d'une fantaisie féérique où le poète anglais intègre le surnaturel, est aussi une réflexion poétique sur les pouvoirs de l'esprit, l'écart entre notre réel étriqué et l'espace sans fin de l'imaginaire.

Avec *Se questo è un uomo* (*Si c'est un homme*, 1947 puis 1958) et *La Tregua* (*La Trêve*, 1963), Primo Levi s'est imposé comme le témoin de la Shoah. On connaît moins les quinze « divertissements », ainsi qualifiés dans l'édition originale, à mi-chemin entre fantastique et science-fiction, qui constituent *Storie naturali* (*Histoires naturelles*, 1966)⁷² publié sous le pseudonyme de Damiano Malabaila par égard pour ses lecteurs⁷³. Le récit *Angelica Farfalla* n'est à l'évidence pas sans lien avec son terrible vécu et son œuvre antérieure. Sous ce syntagme déjà repris par Boito dans *Dualismo* se cache une réminiscence dantesque, affichée chez Levi en titre et explicitée dans le texte. Il y est fait allusion au traité inédit, « curiosa mistura di osservazioni acute, di generalizzazioni temerarie, di teorie stravaganti e fumose, di

⁶⁸ *Ibid.*, p. 162 : « Je dis à mon rêveur que je suis un rêve ; je veux qu'il rêve qu'il est en train de rêver. »

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 162 (« sogno di un eterno dormente ») et 164 (« annoiato spettro »).

⁷¹ *Ibid.*, p. 164 : « Il me sembla alors bien plus grand qu'avant et j'observai une fois de plus sa peau un peu diaphane. [...] Sa souple main gantée serra la mienne et ce fut la dernière fois. Murmurant quelque chose à voix basse il sortit de ma chambre, et seul *quelqu'un* l'a vu depuis ce moment-là. »

⁷² « I quindici "divertimenti" che compongono questo libro ci invitano a trasferirci in un futuro sempre più sospinto dalla molla frenetica del progresso tecnologico, e quindi teatro di esperimenti inquietanti o utopistici, in cui agiscono macchine straordinarie e imprevedibili. Eppure non è sufficiente classificare queste pagine sotto l'etichetta della fantascienza. Vi si possono trovare satira e poesia, nostalgia del passato e anticipazione dell'avvenire, epica e realtà quotidiana, impostazione scientifica e attrazione dell'assurdo, amore dell'ordine naturale e gusto di sovvertirlo con giochi combinatori, umanesimo ed educata malvagità. » annoncent les notes de couverture de la 1^o édition (Turin, Einaudi, 1966), dont l'anonymat autorise diverses hypothèses : rédigées par l'auteur selon E. Ferrero, elles seraient pour M. Belpoliti dues à Calvino (« Les quinze "divertissements" qui composent ce livre nous invitent à nous projeter dans un avenir repoussé toujours plus loin par le ressort frénétique du progrès technologique, théâtre donc d'expériences inquiétantes ou utopiques, dans lequel interviennent des machines extraordinaires et imprévisibles. Pourtant, classer ces pages sous l'étiquette de la science-fiction ne suffit pas. On peut y trouver satire et poésie, nostalgie du passé et anticipation de l'avenir, épopée et réalité quotidienne, assise scientifique et attrait de l'absurde, amour de l'ordre naturel et goût de le subvertir par des jeux combinatoires, humanisme et cruauté polie »).

⁷³ Levi était conscient du risque « de heurter certaines sensibilités, notamment celles de [s]es camarades de déportation » pour qui « un livre d'histoires de science-fiction » pouvait paraître « une trahison » : cf. P. LEVI, *Conversations et entretiens 1963-1987* [*Conversazioni e interviste*, 1997], textes présentés et annotés par M. Belpoliti, traduits de l'italien et de l'anglais par T. Laget et de l'allemand par D. Autrand, Paris, Laffont, Bibliothèques 10/18, 2000, p. 59.

divagazioni letterarie e mitologiche, [...] di rampanti adulazioni a Persone Molto Importanti dell'epoca »⁷⁴ du Professeur Leeb, selon lequel « gli angeli non sono una invenzione fantastica, né esseri soprannaturali, né un sogno poetico, ma sono il nostro futuro, ciò che [...] potremmo diventare se [...] ci sottoponessimo alle sue manipolazioni »⁷⁵. Un chapitre s'intitule « *I fondamenti fisiologici della metempsicosi* »⁷⁶ ; « in epigrafe, una citazione dalla Divina Commedia, in italiano, in cui è questione di vermi, di insetti lontani dalla perfezione e di “angeliche farfalle” »⁷⁷. À la référence littéraire s'ajoute dans ce manuscrit une dédicace d'ordre historique renvoyant à Alfred Rosenberg, théoricien du racisme aryen dans *Le Mythe du XX^e siècle* (1930), œuvre citée. La description de cet ouvrage qui évoque en appendice les expériences menées en mars 1943 par son sinistre auteur « au 26 de la Glockenstrasse » réunit ainsi deux traits essentiels de l'écriture de Levi, l'héritage dantesque et la mémoire historique.

Si Jean-Philippe Bareil a brillamment analysé l'importance de la référence à Dante chez cet écrivain⁷⁸, Stefano Lazzarin lit « l'intertextualité dantesque comme clef [de son] fantastique »⁷⁹. Sans préjuger de sa pertinence pour l'ensemble des *Storie naturali*, l'hypothèse sied à merveille à *Angelica farfalla*.

Dans le Berlin dévasté de l'après-guerre, quatre officiers alliés enquêtent sur les troublantes expériences tentées par Leeb, énième savant fou de la tradition fantastique refaçonné toutefois à l'aune des récentes horreurs de l'Histoire, en un lieu banal, une simple maison. La faille ouverte dans le monde de la normalité prend d'abord l'aspect d'un espace sombre, vide, où règnent « polvere, ragnatele e un odore penetrante di muffa »⁸⁰, jonché de choses répugnantes : « uno strato di stracci immondi, cartaccia, ossa, penne, bucce di frutta »⁸¹ ; au sol « de grosses taches rouge-brun » ; dans un coin un amas « di una materia indefinibile, bianca e grigia, secca : odorava di ammoniaca e di uova guaste e pullulava di vermi »⁸². L'inconnu rebutant domine : « mai visto un osso simile. Si direbbe di un uccello preistorico »⁸³. Quant au guano analysé, impossible pour le chimiste d'en trouver l'origine.

⁷⁴ P. LEVI, *Angelica Farfalla*, in ID., *I racconti. Storie naturali, Vizio di forma, Lilit*, Turin, Einaudi, 1996, p. 46 ; pour la traduction, cf. ID., *Histoires naturelles* suivi de *Vice de forme*, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, 1994 (*Papillon angélique*, p. 52-62) : « curieuse mixture d'observations pénétrantes, de généralisations téméraires, de théories extravagantes et fumeuses, de divagations littéraires et mythologiques, [...] de flatteries où on le voit ramper devant des Personnages Très Importants de l'époque ».

⁷⁵ *Ibid.* : « les anges ne sont pas une invention fantastique, ni des êtres surnaturels, ni un rêve de poète, mais [...] sont notre futur, c'est-à-dire [...] ce que nous pourrions devenir [...] si nous nous soumettions à ses manipulations ».

⁷⁶ *Ibid.*, p. 46-47 : « *Les fondements physiologiques de la métempsychose* ».

⁷⁷ *Ibid.*, p. 47 : « en épigraphe, une citation de *La Divine Comédie*, en italien, où il est question de vers, d'insectes éloignés de la perfection et d'*angeliche farfalle* ».

⁷⁸ Cf. J.-Ph. BAREIL, *Exil et voyage littéraire dans l'œuvre de Primo Levi*, Paris, Messene, 1998, en particulier les chap. II (« L'espace concentrationnaire : un univers dantesque », p. 27-59) et III (« Expérience et littérature : l'ébauche d'un itinéraire dantesque », p. 61-115). Soulignant « l'importance numérique des emprunts à Dante » mais aussi leur « variété formelle » (p. 29), le critique s'attache à montrer que « si Dante fournit à l'auteur une série d'instruments expressifs dans l'optique du témoignage, il lui offre aussi, parallèlement, un modèle essentiel dans le cadre d'un cheminement moral et d'une interrogation sur le mal », d'où « une identification qui se traduit par une série d'analogies dans le cheminement des deux auteurs » (p. 17).

⁷⁹ S. LAZZARIN, *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX^e siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, p. 159.

⁸⁰ P. LEVI, *Angelica Farfalla*, cit., p. 42 : « de la poussière, des toiles d'araignées et une pénétrante odeur de moisi ».

⁸¹ *Ibid.*, p. 43 : « une couche d'immondes loques, de vieux papiers, d'os, de plumes, de pelures de fruits ».

⁸² *Ibid.* : « d'une matière indéfinissable, blanche et grise, sèche : elle sentait l'ammoniac et l'œuf pourri et grouillait de vers ».

⁸³ *Ibid.* : « jamais vu un os semblable. On dirait un oiseau préhistorique ».

Les taches forment un amalgame écœurant : « sanguine, cemento, pipì di gatto e di topo, crauti, birra, la quintessenza della Germania, insomma »⁸⁴. Tous ces indices qui instaurent un climat d'horreur précèdent l'exposition des théories du sinistre Leeb, qui touchent à l'immortalité de l'âme et s'appuient sur la néoténie, « sorte de scandale biologique », la reproduction s'opérant à l'état larvaire, dont un « petit monstre », l'« axolotl »⁸⁵, terme autant scientifique que littéraire si l'on songe au récit de J. Cortázar, est responsable. Si un ver peut se reproduire avant d'être papillon, à quoi bon devenir un « "insecte parfait" » ?⁸⁶ Selon Leeb, l'homme serait lui aussi « néotène », capable comme l'axolotl de muer avant de mourir. Son but ? Transformer l'homme en ange.

De l'atrocité du résultat rend compte dans un récit secondaire un témoin partiel, la jeune fille qui, de la fenêtre d'en face, entrevoit les étapes de la mue de deux hommes et deux femmes décharnés arrivés en même temps que du « Matériel de guerre ». La première fois, couverts malgré l'intense chaleur, ils ne lui semblent sur leur paillasse ni morts ni endormis. La deuxième, elle ne voit plus que « quatre oiseaux » comparables à des vautours « effrayés » poussant des « cris terrifiants », dotés d'un semblant d'ailes⁸⁷ et de têtes de « momies ». À la fin de la guerre, ces « vilaines bêtes » (« bestiacce ») monstrueuses tombent aux mains des habitants affamés. Officiellement, Leeb est mort, ... mais la conclusion laisse planer le doute.

La matrice de ce récit fantastique dont la charge émotive et l'effet perturbant sont amplifiés par l'extrême proximité avec la récente réalité nazie réside dans ces vers du *Purgatoire* :

O superbi cristian, miseri lassi,
 Che, della vista della mente infermi,
 Fidanza avete ne' retrosi passi,
 Non v'accorgete voi che noi siam vermi
 Nati a formar l'angelica farfalla,
 Che vola alla giustizia senza schermi ?⁸⁸

Dans ce réquisitoire dantesque contre les orgueilleux, qui prétendraient infléchir l'avenir, apanage de Dieu, se niche le noyau de la nouvelle : le projet fou du scientifique présomptueux qui croit changer en anges (ou « race pure ») des cobayes humains, la métaphore biblique de l'homme né ver qui peut atteindre à la perfection du papillon⁸⁹, symbole de l'âme. Le processus déjà observé du passage d'un fragment poétique à la prose fantastique est bien en acte. L'héritage de Dante « subit une réécriture [...] subtile, et devient le fondement d'un véritable *type* narratif », note à juste titre S. Lazzarin⁹⁰. En développant un fantastique contemporain à partir des vers d'un chef-d'œuvre de la littérature européenne et de

⁸⁴ *Ibid.*, p. 44 : « du sang, du ciment, du pipi de chat et de rat, de la choucroute, de la bière, bref : la quintessence de l'Allemagne ».

⁸⁵ *Ibid.*, p. 45. Le nom est incidemment glissé : « Infatti, l'axolotl ne fa a meno (così si chiama il mostriciattolo, avevo dimenticato di dirvelo) ».

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 48 : « – Ali per modo di dire, con poche penne rade. » (« Des ailes : c'est une façon de parler, avec quelques plumes clairsemées. »)

⁸⁸ *Purgatorio*, X, 121-126 : « Ô chrétiens orgueilleux, pauvres infortunés, / Qui êtes privés de la vue de l'esprit / Et vous fiez à marcher à reculons, / Ne voyez-vous pas que nous sommes des vers, / Nés pour former l'angélique papillon / Qui vole sans écrans vers la justice ? » (D. ALIGHIERI, *La divine comédie. Le Purgatoire/Purgatorio*, trad. de J. Risset [1988], Paris, Flammarion, 1992, p. 99).

⁸⁹ Cf. St Augustin, *In Johan*, I, 13 : « Omnes homines de carne nascentes quid sunt nisi vermes ? Et de vermibus (Deus) angelos fecit » ; *Psaume XXII (XXI)*, 7 : « Et moi, ver et non pas homme ».

⁹⁰ S. LAZZARIN, *op. cit.*, p. 158.

l'humanisme chrétien, Levi ne se borne pas à réactiver sous une nouvelle forme d'expression – la narration fantastique – la sémantique d'un énoncé rimé du XIV^e siècle, lui-même réécriture poétique d'un verset biblique. Il réaffirme le message moral et idéologique de l'immense poète qui sut dans l'*Enfer* mesurer le mal dans toute son horreur. Comme auparavant dans *Le Chant d'Ulysse*, intense chapitre de *Si c'est un homme*, la poésie dantesque devient la médiation entre des temporalités différentes, Moyen Âge, temps du mythe et Histoire au présent ; elle seule permet d'affronter l'expérience de l'horreur, d'en appeler à la dignité humaine : « Considerate la vostra semenza : / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e conoscenza. »⁹¹ Face à l'indicible, la poésie est un rempart. Dans *Angelica Farfalla* le fantastique est aussi le lieu de l'indicible : l'ellipse narrative dans le compte rendu de Gertrud Enk tait précisément les traitements infligés aux victimes transformées de « personnes » en « bêtes ».

Autre récit fantastique de Levi, *Quaestio de centauris*, truffé de références littéraires et savantes, renoue avec la poésie dantesque, au détour de citations enfouies du chant XII de l'*Enfer* (comme « fiere snelle », v. 76). Figure mythologique fascinante pour l'auteur, liée à des thèmes chers – la création, l'hybride – le centaure, propice à une approche fantastique de par sa double nature et la coexistence en son sein d'une part animale et humaine, autrement dit d'une bestialité que la raison doit contrer (conflit qui prend tout son sens à la lumière du vécu de l'auteur), ce texte n'est pas sans résonances avec l'autoportrait duel que dresse Levi, chimiste et écrivain, témoin du Lager et auteur fantastique : « Je suis [...] un centaure [...]. Et il me semble que l'ambiguïté de la science-fiction reflète ma condition actuelle. Je suis partagé en deux moitiés. La première est celle de l'usine, je suis un technicien, un chimiste. L'autre [...] est complètement indépendante de la première, et c'est celle dans laquelle j'écris »⁹². Dans ce texte aussi, un lien indéfectible mais plus secret rattache la composition fantastique à la poésie, qui pour Levi recèle « des associations profondes ou subtiles mais nécessairement nouvelles, des rappels aux archétypes, des correspondances difficiles à définir entre signifiant et signifié, entre musique et vision et mot ; des retours prémédités ou spontanés à d'illustres précédents, qui nous permettraient de parler, pour reprendre un beau titre du poète français Paul Eluard, de "poésie ininterrompue" à travers les siècles et les frontières géographiques, d'un patrimoine poétique essentiellement unitaire qui accompagne

⁹¹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Turin, Einaudi, 2005, p. 102 ; citation de l'*Enfer*, XXVI, 118-120 : « Considérez votre semence, / vous ne fûtes pas faits pour vivre comme des bêtes, / mais pour suivre vertu et connaissance. » (trad. de J. Risset). Récités par le narrateur à Jean le Pikolo, ces vers sonnent comme une révélation (« come la voce di Dio ») et véhiculent un message universel (« che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie ») rappelant une vérité fondamentale qui contredit avec force « l'opera di bestializzazione, intrapresa dai tedeschi trionfanti » (p. 152). Que la poésie ramène à l'essence de l'humanité et qu'elle jette un pont entre les âges est puissamment signifié par l'urgence tragique de la conclusion du chapitre. Ayant prononcé un dernier tercet, le narrateur déclare : « Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda questo « come altrui piacque », prima che sia troppo tardi, domani lui o io possiamo essere morti, o non vederci mai più, devo dirgli, spiegargli del Medioevo, del così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo, e altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui... » (p. 103) ; « Je retiens Pikolo : il est absolument nécessaire et urgent qu'il écoute, qu'il comprenne ce "come altrui piacque" avant qu'il ne soit trop tard ; demain lui ou moi nous pouvons être morts, ou ne plus jamais nous revoir ; il faut que je lui dise, que je lui parle du Moyen Âge, de cet anachronisme si humain, si nécessaire et pourtant si inattendu, et d'autre chose encore, de quelque chose de gigantesque que je viens d'entrevoir à l'instant seulement, en une fulgurante intuition, et qui contient peut-être l'explication de notre destin, de notre présence ici aujourd'hui... » (P. LEVI, *Si c'est un homme*, trad. de Martine Schruoffeneger [Julliard, 1987], Paris, Laffont, 2002, p. 154-155).

⁹² Entretien avec E. Fadini dans *L'Unità*, 4 janvier 1966, in P. LEVI, *Conversations et entretiens*, cit., p. 111.

le genre humain dans son histoire et dans ses souffrances »⁹³.

La poésie au cœur du fantastique

Si les nouvelles citées révèlent ainsi le cheminement remarquable de parcelles de poésie ancienne (voire récente, cas plus rare illustré par Camillo Boito) vers une réécriture narrative moderne par le biais du récit fantastique qui, doté d'une forme autre, se charge aussi d'un sens nouveau, la poésie influe aussi autrement sur la création fantastique.

Par leur sensibilité aiguë, les poètes sont prédisposés à vivre des expériences hors du commun comme en présentent par définition les nouvelles fantastiques. Dès lors, bien des auteurs italiens en font des personnages privilégiés.

Dans *Un'idea di Ermes Torranza*⁹⁴ d'Antonio Fogazzaro, inséré en 1887 dans le recueil *Fedele ed altri racconti* dont la structure originale, telle une partition, alterne écrits narratifs et textes poétiques de provenance musicale, la poésie joue un rôle central. Dès l'incipit voici Horace mentionné⁹⁵ ; selon une démarche comparable à celle déjà observée, les vers de la 4^e Ode du Livre I cités quelques lignes plus bas (« ... *Nox fabulaeque Manes / Et domus exilis Plutonia.* ») donnent naissance à divers éléments fantastiques du récit : la nuit, l'intérieur domestique et les mânes, esprits des morts, dieux tutélaires de la famille. Entre la délicate Bianca, aristocrate romantique confrontée au déclin familial et à des beaux-parents bourgeois si « grossolani, avari, stizzosi »⁹⁶ qu'elle en quitte son mari, et le poète au nom emblématique Ermes, son guide intellectuel depuis l'enfance, animé à soixante ans d'une « amitié plus passionnée que paternelle »⁹⁷ et croyant à « l'occulte influence d'une psyché sur une autre »⁹⁸, se crée une mystérieuse complicité fondée sur la musique, la poésie et le spiritisme. Averti « par une voix intérieure »⁹⁹ de sa fin prochaine, le poète donnera par-delà la mort un « segno, anche lieve »¹⁰⁰ de sa présence : c'est ce qu'il prédit dans une lettre à la jeune femme où il rappelle leurs propos « sul mondo invisibile e sui fenomeni che il secolo nega perché lo umiliano »¹⁰¹, claire pointe polémique contre le Positivisme dominant. Bien que ce soit « folie », Bianca dispose « fidèlement [...] la scène poétique »¹⁰² prévue par Torranza : posant son portrait photographique sur la romance *Ultimo pensiero poetico*¹⁰³, proche de la *Dernière*

⁹³ Cf. *Poésie et ordinateur*, réponse écrite à l'interview « Una domanda a Primo Levi », *Genius*, n°4, 4 janvier 1985, in P. LEVI, *Conversations et entretiens*, cit., p. 81.

⁹⁴ Publié sous le titre *Un pensiero di Ermes Torranza*, Milan, Brigola, 1882. La substitution de « pensée » par « idée », « étymologiquement lié à la racine grecque du verbe voir (*oraô*) », marque « l'adhésion à une poétique symboliste en vertu de laquelle l'artiste parvient à saisir, grâce à sa vision intérieure particulière, les correspondances cachées entre les objets », précise Emanuela SCICCHITANO dans « Il suono lieve del fantastico : *Un'idea di Ermes Torranza* », in A. D'ELIA, A. GUARNIERI, M. LANZILLOTTA, G. LO CASTRO, *La tentazione del fantastico : racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Cosenza, Pellegrini, 2007, p. 277.

⁹⁵ A. FOGAZZARO, *Un'idea di Ermes Torranza*, in ID., *Racconti*, a c. di F. Romboli, Milan, Mursia, 1992, p. 57 : « Il professore Farsatti di Padova, lo stesso ch'ebbe con Mr Nisard la famosa polemica sui *fabulaeque Manes* di Orazio, soleva dire di Monte San Donà : "Cossa vorla ? Poesia francese !" »

⁹⁶ *Ibid.*, p. 59 : « grossiers, avarés, irritables ».

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 67 : « signe fût-ce léger ».

¹⁰¹ *Ibid.* : « sur le monde invisible et les phénomènes que le siècle nie parce qu'ils l'humilient ».

¹⁰² *Ibid.*, p. 71.

¹⁰³ *Ibid.* : trois strophes de cette « *Dernière pensée poétique* », composée par un ami de Torranza mort peu après, sur le thème d'une secrète et douloureuse passion pour une femme « non sua » emplissent la page, sorte de

pensée musicale de Weber, elle l'exécute au piano, attendant le fait « extraordinaire » :

Silenzio.

[...] Bianca guardò. Era entrata un'ombra, una figura umana. La giovane signora gittò un grido :

– Emilio ! – diss'ella.

Era suo marito.

[...] Fu un lampo. Bianca vide confusamente che Torranza, chi sa come, avea combinato questo [...].¹⁰⁴

Un « lieve suono blando »¹⁰⁵, les feuillets de la romance se refermant sur le portrait, sonne comme un adieu du poète.

Si défiant le matérialisme de son temps, le héros de Fogazzaro rétablit ainsi l'ordre familial depuis l'outre-tombe, le poète Lelio Giorgi, dans *Un vampiro* (1904) de Luigi Capuana, théoricien du vérisme, contraint le sceptique homme de sciences Mongeri à admettre la véracité de son incroyable expérience de mari victime d'un premier époux défunt, vampire persécutant son couple.

Désormais loin du radicalisme de l'avant-garde, le poète futuriste Paolo Buzzi se met en scène non sans humour dans *Il sogno di una notte a Versailles*, récit fantastique de 1931. Mêlant avec une fantaisie sans bornes toutes les époques, ce narrateur autodiégétique se réclamant du Duc de Vendôme, cousin de Voltaire et lui-même¹⁰⁶ qui déclare d'entrée de jeu « malgrado il futurismo, io non vado al Castello che nei chiari di luna »¹⁰⁷, raconte ses échappées à Versailles : « Versailles è casa mia. Quando posso, vi faccio una volata. »¹⁰⁸ Là, guidé par le Masque de Fer, « statua errabonda della notte »¹⁰⁹ devenue dès leur première rencontre son « miglior amico fra i fantasmi »¹¹⁰, il noue des amours avec les « ombre di grandi dame, semplici e complicate, galanti e arcadiche, melodiose e perverse, incipriate ed elettriche »¹¹¹. Un emprunt à Victor Hugo, au lyrisme aussitôt contredit par l'annonce prosaïque du dessein du narrateur accompagné du bon Dauphin, ouvre la narration d'une récente incursion au château :

L'ultima volta (la luna di maggio inondava il Castello

Que les génies

contrechant poétique de la situation fantastique mettant elle-même en jeu de mystérieux liens entre Eros et Thanatos.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 72-73 : « Silence. [...] Blanche regarda. Une ombre, une figure humaine, était entrée. La jeune femme poussa un cri : – Emilio ! – dit-elle. C'était son mari. [...] Ce fut un éclair. Bianca comprit confusément que Torranza, Dieu sait comment, avait ménagé ces retrouvailles ».

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 74 : « bruit doux et léger ».

¹⁰⁶ P. BUZZI, *Il sogno di una notte a Versailles*, tiré d'*Avventure dei meridiani e dei paralleli* (Milan, Morreale, 1931), in E. GHIDETTI, L. LATTARULO (éd.), *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, Rome, Editori Riuniti, 1984, p. 163 : « Il Duca di Vendôme, cugino carissimo mio e di Voltaire, aveva ragione : “*Nous princes et poètes, tous princes*” ».

¹⁰⁷ *Ibid.* : « en dépit du futurisme, je ne me rends au Château que les soirs de clair de lune ». La remise en cause ironique du manifeste *Tuons le clair de lune !* (avril 1909) par cet adepte de la première heure et de premier plan du mouvement marinettien est savoureuse. Ce manifeste fut d'abord publié en français dans *Poesia*, Milan, n°7-8-9, août-septembre-octobre 1909, revue fondée par Marinetti à laquelle Buzzi collabore dès 1905.

¹⁰⁸ *Ibid.* : « Versailles, c'est chez moi. Quand je peux, j'y fais un saut. » Dès ces brèves phrases initiales, l'absurdité de la situation est posée sur un ton familier.

¹⁰⁹ *Ibid.* : « statue errante nocturne ».

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 164 : « meilleur ami parmi les fantômes ».

¹¹¹ *Ibid.*, p. 163 : « ombres de grandes dames, simples et compliquées, galantes et arcadiques, mélodieuses et perverses, poudrées et électriques ».

Ont dorré [sic] comme un rêve et rempli d'harmonies)

andammo, crepi la malinconia !, per donne.¹¹²

Dans le bosquet de l'île d'Amour, lieu d'une nouvelle séquence narrative introduite avec humour (« Qui, un poeta può consolarsi per davvero. »¹¹³), le poète doit déclamer des vers à Mme de Maintenon, épouse du poète Scarron, car, dit-il,

Racine che aveva probabilmente presa una delle sue purghe, mancava.
 Me la cavai come potei.

Dissi la mia *Laude* a D'Annunzio che è odiato da Racine per via della *Fedra* [...]

Poi avventurai delle parole in libertà.

Credevo di sbalordirle di più. La mia canzone del *Richiamatore d'uccelli*, [...] con le sue onomatopées arrischiata [...], fece borbottare alla signora Scarron :

– Bella novità ! *Mon pauvre grand Paul* ci aveva già pensato da un pezzo !¹¹⁴

Mortifié pour Marinetti, ce motlibriste « in uno stato di carenza seduttoria » malgré ses atouts de poète qui plus est Italien¹¹⁵ se rabat sur *Josette la République* et *Niniche la Révolution*, qui lui accorde des baisers au goût macabre de sang issu du cou guillotiné de Louis XVI. Sans insister sur la fertilité imaginative et l'ironie qui dictent ce récit, on retiendra que le narrateur-poète, « fantastico essere »¹¹⁶, est celui qui a toute liberté de vivre cette singulière traversée érotique et historique du temps.

La liste des poètes protagonistes de textes fantastiques, au XIX^e siècle comme au XX^e, ne s'arrête pas là. Songeons à Eugenio dans *Storiella bizzarra* (1876) de Giuseppe C. Molineri, « poeta visionario [...] seguace dichiarato dello spiritismo e del magnetismo »¹¹⁷ qui relate l'effrayante vision prémonitoire de l'assassinat de sa promise, ou à Jello Albulo (alias Nino Bianchi), poète infatué dont Capuana décrit d'un ton enjoué les affres dans *L'aggettivo* (1901) : torturé par la quête obsessionnelle de l'adjectif rare et vierge, il sombre dans la folie. Les tourments de la création artistique inspirent également Dino Buzzati dans *Il conto* (1966), centré sur la gloire amère du chantré de l'angoisse Joseph De Zintra, « maître de l'apocalypse » sommé à l'apogée de sa carrière par un messenger inconnu de rendre des comptes : « L'arte è il lusso che si paga più caro. E la poesia più di tutte le arti. E il pianto e le affezioni per cui i tuoi versi diventavano lingue di fuoco, li hai presi in prestito dalle sventure altrui. E ognuno dei tuoi capolavori è un debito. [...] Tu devi pagare. E adesso, amico, è l'ora. »¹¹⁸ Si Marinetti attribue à un « Je » narrant poète l'exploit de la *Fabbricazione di una*

¹¹² *Ibid.*, p. 165 : « La dernière fois (la lune de mai inondait le Château / *Que les génies ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies*) / nous allâmes, au diable la mélancolie !, courir les filles. » Les vers d'Hugo en français sont tirés du poème *Grenade (Les Orientales, XXXI, 1829)*.

¹¹³ *Ibid.*, p. 167 : « Ici, un poète peut vraiment se consoler. »

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 168 : « Racine qui avait sans doute pris une de ses purges, n'était pas là. Je m'en sortis comme je pus. Je récitai ma *Laude* à D'Annunzio que Racine déteste à cause de *Phèdre* [...]. Puis je hasardai des mots en liberté. Je croyais les étonner davantage. Ma chanson du *Richiamatore d'uccelli* [...] avec ses onomatopées risquées [...], fit maugréer à Mme Scarron : – Belle nouveauté ! *Mon pauvre grand Paul* y avait déjà pensé depuis un moment ! »

¹¹⁵ *Ibid.* : « en état de carence de séduction ».

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 163 : « être fantastique ».

¹¹⁷ G. C. MOLINERI, *Storiella bizzarra*, E. GHIDETTI (éd.), *Notturmo italiano...*, cit, p. 180 : « poète visionnaire [...] adepte déclaré du spiritisme et du magnétisme ».

¹¹⁸ D. BUZZATI, *Il conto*, in ID., *Il meglio dei racconti di Buzzati*, a. c. di F. Roncoroni, Milan, Mondadori, 1989, p. 308 ; « L'art est le plus dispendieux des luxes. Et la poésie plus que tous les arts. Les pleurs et les douleurs grâce auquel[s] tes vers devenaient des langues de feu, tu les as pri[s] dans les malheurs des autres. Et

sirena (1930), Papini octroie dans ses nouvelles une place de choix à cette catégorie d'artistes. Véritable héros dans *Fête à Sulpizia ou de la poésie* (1946) où toute une ville exulte à l'écoute d'un aède venu chanter l'amour, le poète, parfois même sous des traits réels, est souvent convié, ici investi d'une haute mission – dans *Les Quatre Grands ou des affaires du monde* (1946), sur l'île de Prospero, aux côtés de Montaigne et Dostoïevski Shakespeare et Walt Whitman dissertent sur la paix dans l'humanité –, là ironiquement soumis à rude critique – récit parodique, *Le Prix Mélibée ou des gloires littéraires* (1949) donne lieu à un caustique passage en revue des chefs-d'œuvre de Dante, Pétrarque, Arioste, Tasse, Foscolo, Leopardi et Carducci –. Du poète si souvent placé au rang de personnage principal à la poésie érigée en thème central, il n'y a qu'un pas, fréquemment franchi dans ces récits.

Avec *Màlgari* (1889) de Fogazzaro, hymne à la musique et à la poésie, nous verrons à présent comment la poésie peut devenir non seulement un thème majeur mais l'essence même du récit fantastique. Ce texte à la croisée du fantastique et du merveilleux qui remet en cause la distinction todorovienne entre ces catégories¹¹⁹ s'ouvre de façon suggestive comme un conte : « Molti e molti secoli fa, un gran vecchio poeta e Re di un paese lontano, cantò sulla riva del mare un magnifico poema, s'intenerì del proprio canto sino a piangerne ; e le sue lagrime, cadendo nell'Oceano, vi diventarono perle. »¹²⁰ Mais le code de lecture des contes de fées est faussé : si l'éloignement spatio-temporel ou la métamorphose en sont des attributs usuels, la formule canonique « Il était une fois » apparaît altérée. Divers détails réalistes, d'ordre historique (« Trecento anni or sono », « erano passati dodici anni »¹²¹), topographique (« campo S. Zanipolo ») ou dialectal (« doge de Venise *cao* de la République ») déjouent l'horizon d'attente du lecteur. Le Doge offre la plus belle de ces perles, en forme de cœur, précision non fortuite, à « Contarina Contarini » – lignée existante – endeuillée par la perte d'une enfant. Porte-parole du fantastique, le narrateur extradiégétique annonce une histoire « peut-être plus vraie que vraisemblable »¹²². Comme souvent dans le fantastique, le fait prodigieux narré consiste en la concrétisation d'une locution figurée, ici en germe dans deux phrases proleptiques : « Cornelia Romana che disse de' suoi figliuoli : “ecco i miei gioielli”. Contarina pensò allora : “Ah se invece della perla che m'ha donato il Doge avessi ancora la mia bambina !” »¹²³ Après un rêve prémonitoire son vœu devient réalité : au lieu de la perle disparue, vrai « miracle », elle trouve une enfant qu'elle nomme Margherita « qui veut dire perle »¹²⁴. Mais son destin est suspendu à un interdit : « guardati dalla poesia e dalla musica »¹²⁵, avertit le songe.

Dès lors le récit emprunte des éléments au mythe : pour éloigner *Màlgari* de Venise, on la mène sur une île grecque, terre mythique par excellence ; le concept d'interdiction fatale frappe tous les habitants de Syra : « assoluto divieto di tenere strumenti di musica e di

chacun de tes chefs-d'œuvre est une dette. [...] Tu dois payer. Et maintenant, mon cher, c'est le moment. » (D. BUZZATI, *Le K*, nouvelles traduites de l'italien par Jacqueline Remillet, postface de F. Livi, Paris, Laffont, Pocket, 1994, p. 108).

¹¹⁹ Cf. T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* [1970], Paris, Seuil, 1976, en particulier le chap. 3 « L'étrange et le merveilleux », p. 46-62.

¹²⁰ A. FOGAZZARO, *Màlgari*, in E. GHIDETTI (éd.), *Notturmo italiano...*, cit, p. 279 : « Il y a des siècles et des siècles, un grand et vieux poète, Roi d'un pays lointain, chanta sur les rivages de la mer un magnifique poème et s'attendrit de son propre chant au point d'en pleurer ; en tombant dans l'Océan, ses larmes devinrent perles. »

¹²¹ *Ibid.* : « Il y a trois cents ans », « douze ans s'étaient écoulés ».

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.* : « Cornelia Romana qui dit de ses enfants : “voici mes bijoux”. Contarina pensa alors : “Ah, si au lieu de la perle que m'a donnée le Doge j'avais encore mon enfant !” »

¹²⁴ *Ibid.*, p. 280.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 279 : « garde-toi de la poésie et de la musique ».

cantare »¹²⁶ ; un long passage lyrique narre la rencontre de Målgari avec les Néréïdes, nymphes marines ici chargées de prédire l'avenir : « Di musica e di poesia sei nata, in poesia e musica ritornerai. »¹²⁷

De retour à Venise touchée par la peste, la « sainte » enfant, devenue infirmière pour « expier » la « faute » d'avoir laissé son père mourir seul, soigne un musicien étranger qui s'éprend d'elle ; mais pour le bien du peuple, elle consent au « sacrifice » d'épouser le Doge. Sur le bateau qui porte les fiancés vers Syra, elle retrouve le jeune homme venu d'un pays du Nord, doté des « due più belle cose che il mondo abbia, la musica e la poesia »¹²⁸, qui lui joue le chant du vieux roi poète dont les larmes devinrent perles. De Målgari, seul restera « un fazzoletto bagnato di lagrime »¹²⁹. Et le narrateur de conclure : « noi sappiamo che la perla era fatta di lagrime appunto e dell'anima di un poeta »¹³⁰. La Néréïde avait dit : « – Io sono del mare, tu sei del cielo »¹³¹.

Dans cette nouvelle où confluent tant motifs fantastiques typiques du siècle – beauté alliée à une « pâleur extraordinaire », lien Eros/Thanatos, rêve prophétique, fatalité, heure fatidique du final tragique (minuit), objets médiateurs (la perle disparue, le mouchoir empli de larmes) –, qu'aspects mythiques, merveilleux et, trait propre à Fogazzaro, un mysticisme catholique prégnant (créature céleste surnommée la *Madonna dell'Orto*, Målgari incarne l'idéal chrétien), la poésie règne en maître. Origine et dénouement du texte, elle condense la destinée de Målgari, enivrée de la poésie du Tasse¹³². En l'associant à la perle, rare, pure et précieuse, symbole de sublimation des instincts et de spiritualité, Fogazzaro, par le truchement du fantastique, magnifie la poésie en en faisant une image de la perfection idéale des origines et des fins de l'homme.

Essence du texte fantastique, la poésie en constitue parfois le sens profond. Dans *Narcisa* (1868) de Luigi Gualdo, longue évocation du « mystère » de la beauté croissante et « surhumaine » d'une femme, « énigme vivante » dont « l'amour de soi » exclut toute autre passion et qui, au terme d'une brève maladie, connaît une mort « presque plus inexplicable » que sa vie, se fait jour dans la réplique finale une possible interprétation de son sort fantastique : « – Io ne so la causa – disse un poeta – È morta di bellezza. »¹³³ Objection connue de Todorov, cette explication poétique ne signe-t-elle pas la fin du fantastique ? En réalité, cette hypothèse allégorique n'en empêche pas d'autres et son irréalisme flagrant laisse au lecteur le loisir d'en douter. L'idée de beauté fatale, ici amplement nourrie de références à l'art et à la poésie, s'inscrit dans la lignée de maints récits du XIX^e siècle où le fantastique revendique justement la force de l'art contre les préoccupations matérialistes d'une société en mutation. D'une bourgeoisie, écrit Matilde Serao dans *Lu Munaciello* (1881) « che non sa nulla del cielo, nulla della poesia »¹³⁴. Dans l'un de ces récits où elle marie si bien folklore napolitain, lyrisme, ambiguïté et inquiétude fantastiques, *Barchetta-fantasma* (1881), la

¹²⁶ *Ibid.*, p. 281 : « défense absolue de détenir des instruments de musique et de chanter ».

¹²⁷ *Ibid.*, p. 283 : « Née de la musique et de la poésie, à la poésie et à la musique tu retourneras. »

¹²⁸ *Ibid.*, p. 285 : « deux plus belles choses au monde, la musique et la poésie ».

¹²⁹ *Ibid.*, p. 286 : « un mouchoir baigné de larmes ».

¹³⁰ *Ibid.* : « nous savons, nous, que la perle était faite de larmes précisément et de l'âme d'un poète ».

¹³¹ *Ibid.* : « – Moi, j'appartiens à la mer, et toi au ciel. »

¹³² Cf. p. 281.

¹³³ L. GUALDO, *Narcisa*, in GHIDETTI (éd.), *Notturmo italiano...*, cit., p. 14 : « – Moi, j'en connais la cause – dit un poète – Elle est morte de beauté. »

¹³⁴ M. SERAO, *Lu munaciello*, in M. FARNETTI (éd.), *Racconti fantastici di scrittori veristi*, Milan, Mursia, 1990, p. 130 : « qui ne sait rien du ciel, rien de la poésie ».

célèbre journaliste appréciée pour ses œuvres véristes déplore les jours où « la poesia, la delicata ed esile fanciulla, irrimediabilmente ammalata, s'illanguidisce [...] e muore »¹³⁵. Le drame d'amour qu'elle narre « A te, fantasma fuggevole ed inafferrabile, essere divinamente malvagio, umanamente buono, infinitamente caro, bello come una realtà, orribile come una illusione, sempre lontano, sempre presente, [...] che sei in me : chimera, persona, nebulosa, nome, idea odiosa ed adorabile »¹³⁶ dont dépend chaque instant de sa vie a une saveur toute poétique : la vision fantastique de l'esquif-fantôme, de « quell'eterno bacio, quell'eterno odio »¹³⁷, image nocturne qui réitère la tragédie d'amants noyés par leur passeur, époux vengeur, n'est réservée, comme la poésie, qu'à des êtres sensibles tels les amoureux.

Poésie et fantastique : affinités, convergences, coïncidence

Par son style – images choisies, rythme particulier, recherche expressive –, l'auteur fantastique peut aisément se rapprocher, comme Fogazzaro ou Matilde Serao, de l'écriture poétique. Dans *Quasi d'amore* (1925) de Massimo Bontempelli, prose d'une légèreté aérienne tant sur le plan thématique que formel, l'agencement typographique, qui accentue la densité de courtes phrases détachées tout en ménageant des espaces blancs, apparentant ainsi chaque séquence narrative à une strophe, participe de l'atmosphère magique du récit. Le prodige accompli par des jeux de miroir et le dédoublement d'un être en son reflet met en contact le narrateur autodiégétique agissant dans un espace intérieur avec Ginevra, située dans un espace extérieur que sépare une fenêtre au pouvoir réfléchissant. L'interaction entre ces deux réalités inconciliables se traduit sur la page par une soudaine césure de la phrase normale, interrompue après un point-virgule, et l'insertion d'une ligne blanche, à la fois ligne de démarcation et trait d'union en creux entre l'espace narratif décrivant l'action du héros et celui qui peint la réaction féminine :

E la mia immagine posò la bocca sul collo vivo di lei, presso la radice dei capelli, lo baciò, vi rimase appoggiata e stretta ;

e d'un tratto vidi lei scuotersi tutta, e abbassare il capo scostandolo ; senza voltarsi fuggì. Fuggì, come se sentisse che l'avevo baciata sul collo.¹³⁸

Ainsi se matérialise dans cette zone de suspension du dicible, ce moment de grâce, miraculeux point de contact entre deux mondes parallèles – l'en deçà et l'au-delà de la fenêtre fermée, miroir-lisière autorisant la fusion entre illusion et réalité –, que le protagoniste appelait de ses vœux :

Due mondi [...]. Occupano tutti e due lo stesso spazio. Ma – questo è il curioso – non si mescolano, non si urtano, non si sovrappongono, non si completano. [...] Ci deve essere, in quello spazio unico che alberga due

¹³⁵ M. SERAO, *Barchetta-fantasma*, in M. FARNETTI (éd.), *op. cit.*, p. 121 : « la poésie, délicate et frêle enfant, irrémédiablement malade, languit [...] et meurt ».

¹³⁶ *Ibid.* : « À toi, fantôme fuyant et insaisissable, être divinement mauvais, humainement bon, infiniment cher, beau comme une réalité, horrible comme une illusion, toujours loin, toujours présent, [...] qui est en moi : chimère, personne, nébuleuse, nom, idée odieuse et adorable ».

¹³⁷ *Ibid.*, p. 126 : « cet éternel baiser, cette éternelle haine ».

¹³⁸ M. BONTEMPELLI, *Quasi d'amore*, in ID., *Miracoli (1923-1929). La donna dei miei sogni - Donna nel sole - Mia vita morte e miracoli*, Milan, Mondadori, 1938, p. 22-23 : « Et mon image posa ses lèvres sur son cou vivant à elle, tout près de la racine des cheveux ; elle l'embrassa, y resta étroitement appuyée ; [blanc, marque de l'inexplicable] et soudain je la vis frémir de tout son corps, et baisser la tête en l'écartant ; sans se retourner elle prit la fuite. Elle prit la fuite, comme si elle sentait que je l'avais embrassée dans le cou. »

mondi, ci dev'essere un punto, nello spazio e nel tempo, un punto, un angolo, un istante, nel quale i due mondi si urtano. Lo trovo.¹³⁹

Comme dans la poésie moderne Bontempelli use du blanc typographique à des fins symboliques, intensifiant par là l'émotion fantastique, ici fugace instant (presque) d'amour : un baiser déposé dans des conditions surnaturelles. La poétesse Ada Negri procède de même dans *Il gondoliere* (1926) où entre sursauts mémoriels, états fluctuants de conscience et sensations de rêve, l'expression poétique avive le mystère fantastique qui établit « des zones de contact entre morts et vivants »¹⁴⁰. Outre un lyrisme intimiste, des structures phrastiques et un rythme raffinés, elle exploite les ressources spatiales de la mise en page pour décrire le mélange de bonheur et de douleur qu'éprouve son héroïne au nom évocateur, Ombra, sensible d'abord en voyage à la présence de l'être aimé défunt :

Nell'automobile nulla era mutato. [...]
Ma c'era anche lui.
Alla sua sinistra.
[...]
Soffriva, in silenzio, felice.¹⁴¹

À Venise il lui apparaît sous l'aspect d'un gondolier répondant « péniblement, et comme d'une autre atmosphère » :

Ombra sentiva a tratti gli occhi di lui sopra di sé ; in lui, allora, dimentica, fissava perdutoamente i propri. Così azzurri gli occhi di lui, duri [...] : quelli. – Ma adesso eran carichi d'un'esperienza nuova, nel cui mistero ella leggere non poteva.
E, mentre la presenza dell'amato le dilatava i confini dell'essere, il mistero di quegli occhi la riduceva in sconsolata povertà.
Acqua e pietre. Tacito andare. D'un oscurissimo verde l'acqua, striata di scie oleose : coperte le muraglie, in basso, di muschi e licheni viscidii.¹⁴²

Parfois unis pour sommer leurs effets, poésie et fantastique ont aussi en partage un usage novateur du langage, appelé à dire différemment ou à reconsidérer le monde. Sans se désolidariser complètement du réel, paradigme indispensable au surgissement de l'irréel et du fantastique, tous deux visent à en redessiner les contours, à en interroger les limites, à déceler des rapports inédits entre les mots et les choses. « Chacun – relève Michel Viegnes – contient, dans ses profondeurs sémantiques, une clé du domaine de l'autre »¹⁴³. Questionner

¹³⁹ *Ibid.*, p. 18-19 : « Deux mondes [...]. Tous deux occupent le même espace. Mais – c'est là ce qui est curieux – ils ne se mélangent pas, ils ne se heurtent pas, ils ne se superposent pas, ils ne se complètent pas. [...] Il doit y avoir, dans cet espace unique qui abrite deux mondes, il doit y avoir un point, dans l'espace et le temps, un point, un angle, un instant où ces deux mondes se heurtent. Je vais le trouver. »

¹⁴⁰ A. NEGRI, *Il gondoliere* [tiré de *Le strade*, Milan, Mondadori, 1926], in L. D'ARCANGELO, F. GIANFRANCESCHI (éd.), *Enciclopedia fantastica italiana. Ventisette racconti da Leopardi a Moravia*, Milan, Mondadori, 1993, p. 231.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 232 : « Dans l'automobile rien n'avait changé. [...] Mais il était là lui aussi. À sa gauche. [...] Elle souffrait, en silence, heureuse. »

¹⁴² *Ibid.*, p. 234 : « Par moments Ombra sentait ses yeux sur elle ; sur lui alors, oublieuse, elle fixait éperdument les siens. Si bleus étaient ses yeux à lui, durs [...] : les mêmes. – Mais à présent ils étaient chargés d'une expérience nouvelle, dans le mystère de laquelle elle ne pouvait lire. Et, tandis que la présence de l'être aimé dilatait les confins de son être, le mystère de ces yeux la réduisait à une pauvreté sans consolation. Eau et pierres. Tacite mouvement. D'un vert très sombre l'eau, striée de traînées huileuses : en bas les murailles, recouvertes de mousse et lichens visqueux. »

¹⁴³ M. VIEGNES, *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire », 2006, p. 8.

l'ordonnance du monde, bousculer le sens commun, susciter la surprise, saisir les signes qui composent le monde dans leur polysémie tout en préservant zones d'ombre et part de mystère sont autant de missions communes ; « en tant que quête des suppléments de sens, exploration des marges du dicible et vision transfiguratrice des choses [la poésie] a *devoir de cité* dans le fantastique »¹⁴⁴.

Ces convergences entre poésie et fantastique ressortent notamment dans les nouvelles d'auteurs italiens où l'invention narrative repose sur le pouvoir ou la manipulation du langage. Avec *Il buon vento* (1923), Bontempelli livre un récit exemplaire de ce fantastique verbal. Une courte introduction semble mettre le lecteur sur la piste classique de la trouvaille scientifique source de faits inouïs : chimiste dilettante, le narrateur à la première personne découvre « la substance de contact entre le monde physique et le monde spirituel », ce qui lui procure « une sorte d'ivresse » ; ivresse, est-il spécifié avec humour, qui est précisément « la *condizione intermedia, e come di contatto, tra la sensazione d'una realtà fisica e lo stato d'animo puramente immaginativo* »¹⁴⁵. D'emblée le jeu sur la langue est exhibé. Du reste, peu après, le narrateur (prénomé Massimo comme l'auteur) dévoile en capitales les pouvoirs de cette « poudre prodigieuse »¹⁴⁶ : « SERVE A REALIZZARE LE IMMAGINI »¹⁴⁷. Le noyau fantastique du texte est bien d'ordre langagier : l'idée de fond rejoint la tendance fréquente du fantastique à prendre à la lettre métaphores ou oxymores, comme l'expression « tableau vivant » déclinable en termes d'essence ou d'apparence¹⁴⁸. La poudre inventée permet de transformer en réalité des locutions courantes à caractère métaphorique. Sous forme itérative, le récit multiplie dès lors les situations paradoxales générées par cette extraordinaire capacité du narrateur à créer, en exacerbant les potentialités du langage ordinaire, de nouvelles réalités. Tour à tour la faculté démiurgique des mots s'exerce autour des expressions « *il cuore mi sanguina* », « *mia moglie è una botte e mia figlia un'acciuga* », « *sulla punta della lingua* », « *Siete un asino* » « *sono figlio delle mie azioni* », « *La mia testa è un vulcano* », « *qual buon vento vi porta ?* »¹⁴⁹, toutes rigoureusement concrétisées avec des résultats souvent comiques. Réponse à l'ultime question, la conclusion cumule les effets proprement poétiques, lexicaux (termes littéraires), rythmiques et phoniques (anaphores, rimes, allitérations) :

E un caro vento spirò dalla terra, un dolce zefiro su mollemente sollevato portava lui, sopra ai prati, sopra alle siepi, sopra alle cime degli alberi. [...] Baldo elevavasi morbido sempre più in alto verso il placido etere ; sopra le ali dello zefiro tepido lepido in panciulle se n'andava ; fin che il fumo del suo avana si confuse tra le nuvolette, e il fiore sbocciato del suo volto sfumò tra le rose del cielo.¹⁵⁰

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 349.

¹⁴⁵ M. BONTEMPELLI, *Il buon vento*, in ID., *Miracoli*, cit., p. 58 : « la condition intermédiaire, comme un contact, entre la sensation d'une réalité physique et l'état d'âme purement imaginaire ».

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 60 : « [ELLE] SERT A REALISER LES IMAGES ».

¹⁴⁸ Si le tableau « est » vivant, l'inanimé prend vie comme dans *Il quadro* de Moravia. Ailleurs, comme dans *Un corpo* de Boito, l'art « semble » plus réel que la réalité au risque de la supplanter. Pour une analyse détaillée, cf. G. GOGGI, « Assurdo e paradigma di realtà : alcuni nodi del fantastico », in AA. VV., *La narrazione fantastica*, Pise, Nistri-Lischi, 1983, p. 75-176 (sous-partie « "Ossimoro" e "metafora" »).

¹⁴⁹ « mon cœur saigne », « ma femme est un tonneau et ma fille un anchois », « sur le bout de la langue », « Vous êtes un âne », « je suis l'enfant de mes actions », « Ma tête est un volcan », « *quel bon vent vous amène ?* ».

¹⁵⁰ M. BONTEMPELLI, *Il buon vento*, in ID., *Miracoli*, cit., p. 66 : « Et un agréable vent souffla de la terre, un doux zéphyr le soulevait mollement, l'emportait au-dessus des champs, au-dessus des haies, au-dessus de la cime des arbres. [...] Baldo s'élevait en douceur toujours plus haut vers le paisible éther ; sur les ailes du zéphyr tiède et plaisant sans rien faire il s'en allait ; jusqu'à ce que la fumée de son havane se confonde avec les nuages et que la fleur épanouie de son visage s'estompe parmi les roses du ciel. »

Découlant d'une figure de rhétorique apte à repousser les confins du réel, l'adynaton, *Le promesse sicure (Tizia)* (1925), autre texte fantastique du théoricien du Réalisme magique, montre aussi que le fantastique, comme la poésie, relève souvent d'un maniement ludique du langage. Dès la première phrase, le narrateur attire l'attention du lecteur sur « le nom d'une figure de rhétorique » qu'il dit avoir oublié : « Se lo ricordassi, quel nome mi servirebbe ora magnificamente come titolo per questo racconto. »¹⁵¹ De nobles exemples chez Ovide, le Tasse et « tutti i poeti per bene », cette forme d'hyperbole impossible dans son excès est comiquement ramenée par Bontempelli à un emploi plus prosaïque lors de disputes de couple : « Se ne serviva con prontezza e facilità prodigiose la mia amica Tizia quando litigava con me. »¹⁵² Par trois fois, cette compagne déploie ainsi son emphase oratoire, proférant des menaces dont les conséquences extraordinaires inquiètent le narrateur : « prima torneranno i fiumi ai monti, prima ch'io mi dimentichi di quest'offesa » ; « beleranno le tigri e si spegnerà la luna nei cieli, prima ch'io ti perdoni » ; « Tra un'ora, non sarò più ; [...] tra un'ora quel pianoforte sonerà da solo, se io respirerò ancora l'aria di questa terra »¹⁵³. Si la matérialisation des deux premières assertions invoquant « de vastes phénomènes telluriques, zoologiques ou cosmiques »¹⁵⁴ reste invérifiable, en revanche la troisième se réalise, produisant une situation fantastique bien connue (le piano jouant tout seul). « Le parole hanno pure un valore »¹⁵⁵ : c'est bien sur le pouvoir des mots, capables en dépassant la limite de leur signification conventionnelle de susciter des rapports inédits avec le monde référentiel, que repose l'entière construction du récit. C'est d'un matériau purement linguistique manipulé avec humour et ironie que l'auteur fait émerger le fait fantastique.

Plus amer, Pirandello sait aussi créer le fantastique à partir du langage : « – Ah la vita cos'è ! Basta un soffio a portarsela via – »¹⁵⁶ : telle est la phrase pivot du fantastique dans *Soffio* (1931). Prononcée dès le début du récit par le protagoniste et accompagnée d'un souffle sur ses doigts, elle déclenche la mort subite du jeune Calvetti, la longue et spectaculaire agonie de l'ami Bernabò et la « soudaine et mystérieuse »¹⁵⁷ mortalité de neuf cent seize personnes en une nuit car, pour vérifier l'absurdité qu'un « pouvoir si terrible et inouï »¹⁵⁸ lui soit venu, le narrateur teste son don maléfique, « così scherzando scherzando »¹⁵⁹, sur la foule. Un autre essai, « juste »¹⁶⁰ cette fois, de donner la mort à un enfant atteint d'un mal incurable et de libérer sa mère d'un mari fort loin de ses rêves le convainc : « la morte, ero io »¹⁶¹. Défié par six hommes de science sceptiques, il les décime tous, avant d'étendre grâce à un miroir son

¹⁵¹ M. BONTEMPELLI, *Le promesse sicure (Tizia)*, in ID., *Miracoli*, cit., p. 220 : « Si je m'en souvenais, ce nom me servirait à présent magnifiquement de titre pour cette nouvelle ».

¹⁵² *Ibid.* : « tous les poètes comme il faut » ; « Mon amie Tizia s'en servait avec une promptitude et une facilité prodigieuses quand elle se disputait avec moi. »

¹⁵³ *Ibid.*, respectivement p. 221, 223-224 : « les fleuves remonteront jusqu'aux montagnes, avant que je n'oublie cette offense » ; « les tigres bêleront et la lune s'éteindra dans les cieux avant que je ne te pardonne » ; « Dans une heure, je ne serai plus ; [...] dans une heure, ce piano jouera tout seul, si je respire encore l'air de cette terre ».

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 223.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 224 : « Les mots ont tout de même une valeur ».

¹⁵⁶ L. PIRANDELLO, *Soffio*, in ID., *Novelle fantastiche*, a c. di Gabriele Pedullà, Turin, Einaudi, 2010, p. 222 : « Ah la vie est si peu de chose ! Un souffle suffit à l'emporter. » Pour la traduction, cf. L. PIRANDELLO, *Juste un souffle*, in *Nouvelles complètes*, traduites de l'italien par Georges Piroué, Henriette Valot et Hélène Leroy, Paris, Gallimard, p. 1765-1774.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 226.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.* : « histoire ainsi de plaisanter ».

¹⁶⁰ Entre guillemets dans le texte.

¹⁶¹ L. PIRANDELLO, *Soffio*, cit. p. 229 : « la mort, c'était moi ».

funeste pouvoir à lui-même. La nouvelle s'achève sur sa dissolution, « souffle d'air » lui-même « dans l'air libre de la campagne ». Dans une nature idéalisée, loin de l'« horrible ville », sans corps ni ombre, invisible, il reprend enfin possession de lui, « retenant son souffle » pour caresser d'un regard aérien (« era l'aria stessa ») une image de jeune fille « restée là, une image de la vie, seule désormais sur la terre »¹⁶².

Si coïncidence il y a entre poésie et fantastique dans leur vocation à modifier notre appréhension du monde à travers un usage neuf du langage, il est des cas où la poésie entre et se fond dans le tissu du récit fantastique. Dans nombre de textes, des bribes de poèmes se greffent sur la narration – source du récit, on l'a vu, ou pure citation à des fins diverses. Avec *Le tre maruzze. Novella troiana da non mostrarsi alle signore* (1875) l'éclectique napolitain Vittorio Imbriani, féru de fables populaires¹⁶³, précurseur de Gadda par ses audaces linguistiques, crée un type de fantastique original où la violation des lois du réel dans un texte aux accents de conte merveilleux et licencieux passe par l'infraction aux normes du langage littéraire. Malgré l'incipit (« Il était une fois un Roi ») et une structure calquée sur celle des contes, avec métamorphoses de fées en animaux, actions magiques, mises à l'épreuve du héros, l'auteur enfreint gaiement les règles du genre. Constantes intrusions du narrateur, pléthore de références érudites qui s'entrechoquent avec des termes vulgaires, crus et obscènes, comiques anachronismes (dont une allusion à Auguste Comte) : le surnaturel du merveilleux dérive vers une relecture moderne, sorte de fantastique parodique comparable aux futures réécritures de la tradition chez Tommaso Landolfi dans *La Spada* (1942) ou Giuseppe Bonaviri dans *Palmuzza e il gatto mammoni* (1980).

Si la morale de la fable, exaltation de la vérité, est sauvegardée, l'intérêt du récit réside surtout dans l'excentricité de l'écriture qui dans son hybridité octroie une place singulière à la poésie. Celle-ci s'infiltré dans la narration par le biais de similitudes (« come la describe per lo minuto il cavalier Marino, egregio professore di botanica immaginaria, nel secondo canto dello *Adone* (Stanze XXXVI-XL) », lit-on¹⁶⁴), jusqu'à se substituer à elle, le narrateur intégrant à ses propres propos des vers de poètes baroques ou librettistes italiens. Ainsi cède-t-il souvent la parole à ses prédécesseurs : la poésie du passé s'incorpore dans la matière même du texte moderne, figurant typographiquement sur le même plan que les poèmes inventés par l'auteur dans le cadre de l'histoire fabuleuse de Don Beppino Bocca di Verità. L'effet visuel du partage de l'espace textuel en blocs narratifs et intermèdes poétiques est déjà remarquable ; le relais assuré par la poésie dans le flux de la narration, souvent à des fins humoristiques, l'est tout autant. Dans la texture de son récit, Imbriani mêle habilement des pans de poèmes de Tommaso Stigliani, Parini, Métastase, Carlo de' Conti della Lengueglia, Fontanella, Carlo Matthia Saracino¹⁶⁵, avec un penchant marqué pour le baroque napolitain. Ce panachage d'écritures intervient par exemple quand Peppino déclare :

– Vorrei un bacio.

Domandando così semplicemente in tre parole quel che Girolamo Fontanella, nelle *Elegie*, fa domandar da Erode a Marianna in tre versi :

¹⁶² *Ibid.*, p. 232.

¹⁶³ Éditeur de *La novellaja fiorentina* (1871), *Canti popolari delle province meridionali*, avec A. Casati (1871-72), *La novellaia milanese* (1872), il est l'un des premiers en Italie à s'intéresser à ce domaine dont on sait l'importance dans le développement du fantastique allemand ou russe.

¹⁶⁴ V. IMBRIANI, *Le tre maruzze. Novella troiana da non mostrarsi alle signore*, in E. GHIDETTI (éd.), *Notturmo italiano...*, cit., p. 159 : « comme la décrit en détail le cavalier Marin, insigne professeur de botanique imaginaire, dans le second chant de l'*Adone* (Stances XXXVI-XL) ».

¹⁶⁵ Cf. respectivement p. 161-162, 164, 165-166, 168, 169, 170.

Incatenami il collo e a tanto ardore
Giungi meco anelando, avvinto e stretto
Seno a sen, labbro a labbro e core e core.

E la Signora gli buttò le braccia al collo, ed unì volto a volto e confuse lingua con lingua ; o, come dice il Fontanella, ripetendosi, d'Isabella in braccio a Zerbino :

Sul *felice* amator cade e congiunge
Seno a sen, bocca a bocca e core a core.¹⁶⁶

Voici donc un cas extrême d'écriture fantastique où l'intertextualité va bien au-delà de l'allusion sporadique, en vertu de laquelle la poésie ne brillerait que par vers juxtaposés au texte narratif. Ici l'imbrication devient le principe de base ; le fantastique se construit par assimilation de toute une tradition littéraire, dont l'auteur s'approprie pour créer un langage étonnant, personnel et inusité.

Transgression des codes, exercice de style, jeu linguistique, le fantastique rejoint ainsi sur de multiples plans la poésie.

Conclusion

De l'Unité à l'ère contemporaine, le fantastique italien revisite de maintes façons la poésie. Quelques vers, legs d'un passé lointain ou récent, sont parfois l'étincelle d'où jaillit l'idée première d'un récit fantastique ; le fragment poétique se métamorphose alors en narration complexe qui redéploie sous une forme différente la signification originelle ou lui assigne une portée nouvelle due à l'éclairage de l'Histoire, jetant ainsi des passerelles entre époques distantes. La mutation formelle préserve de la sorte un fond moral ou idéologique, une force suggestive qui par-delà le temps touche à des vérités essentielles : la dignité de l'homme, ses sombres ou magnifiques passions, sa quête d'idéal, sa finitude, sa liberté d'esprit.

Outre la mention de vers, véritable cœur du texte ou lieu de résonance visant à parachever le sens de la prose fantastique, la poésie pénètre fréquemment dans les nouvelles fantastiques, sous les traits d'un personnage, comme thème à part entière, ici objet de débats là porteuse de sens, clé de l'inconcevable avéré. En mettant ainsi à l'honneur la poésie dans leur production fantastique, les écrivains italiens ne se bornent pas à redire sans relâche la richesse de leur patrimoine culturel. Ils revendiquent aussi dans un monde traversé par une profonde crise des valeurs, ébranlé dans ses certitudes – la fin du XIX^e siècle où, en Italie, l'État prend le pas sur l'Église –, un monde bouleversé par l'accélération des sciences et le repoussement des limites de la connaissance, problématique qui perdure au XX^e siècle, l'importance de la littérature, de l'imaginaire, des œuvres de l'esprit. Le recours à la poésie dans le fantastique n'est pas évasion du monde réel ; au contraire le discours poétique allié au fantastique a valeur contestataire, de remise en question des orientations de nos sociétés. Héros d'aventures qui

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 169 : « – Je voudrais un baiser. Demandant ainsi simplement en trois mots ce que Girolamo Fontanella, dans ses *Elegie*, fait demander par Hérode à Marianne en trois vers : “Enserre mon cou et atteignons ensemble l'extrême ardeur / en soupirant, étroitement enlacés / Sein contre sein, lèvres contre lèvres et cœur contre cœur.” Et la Dame jeta ses bras à son cou, rapprocha visage contre visage et confondit langue avec langue ; ou, comme le dit Fontanella, en se répétant, d'Isabelle dans les bras de Zerbino : “Sur l'*heureux* amant elle tomba et joignit / Sein contre sein, bouche contre bouche et cœur contre cœur.” »

brisent les carcans du rationalisme, du matérialisme et du scientisme dominants, le poète invite à une autre approche du réel et met en garde l'homme contre toute velléité d'omnipotence. Loin d'être simple ornement esthétique, la poésie renforce ainsi le message d'un genre littéraire rarement gratuit, « engagé » à sa manière.

Voués à offrir une autre vision du monde, à exploiter de façon singulière le langage, à des fins ludiques ou pour saisir l'exceptionnel des choses ordinaires, but déclaré de Papini¹⁶⁷, poésie et fantastique se rejoignent par des visées et pratiques communes. Si la poésie peut être une pièce maîtresse du tissu textuel du fantastique dès le XIX^e siècle, le fantastique verbal, exercice raffiné d'écriture, connaît ses heures de gloire à l'époque contemporaine.

Mais la poésie n'est-elle pas menacée d'obsolescence ? La question traverse les textes fantastiques depuis fort longtemps. Aussi ouvrirons-nous en guise de conclusion une fenêtre sur le devenir qu'envisagent pour elle deux auteurs visionnaires du XX^e siècle.

Si l'on en croit Papini dans *La loi contre les poètes* (1914), les politiques songent à la supprimer. Opposé au projet de loi d'un député prohibant « de publier des vers pendant un demi-siècle »¹⁶⁸, le narrateur, lettré et poète à ses heures, juge cette idée « contre les mœurs nationales, contre le “génie du peuple” et l’“esprit de la race” »¹⁶⁹ et tente en vain de raisonner son interlocuteur qui allègue : sur quatre cents volumes publiés en Italie, trois cent cinquante ne valent rien, quarante-sept ne sont faits que « d'imitation, de réminiscences, d'échos : en un mot inutiles »¹⁷⁰. Retarder la parution de trois volumes de « vrai poète » ne serait pas un drame. Si nouvelles et romans font « passer le temps à la campagne », les poètes, « ennuyeux » avec leurs « sentiments personnels »¹⁷¹, nuisent à la jeunesse qu'ils emplissent de « rêvasseries, [...] d'aspirations biscornues, de tristesses débilantes »¹⁷². Vient enfin l'argument économique – le coût du papier – qui laisse le poète sans voix : n'est-ce pas « un vrai scandale, de voir ces poéteteaux chanter la beauté de la campagne, des forêts et des oiseaux, précisément sur le papier qui implique diminution des arbres et par conséquent aussi des oiseaux ? »¹⁷³ En 1946 Papini révisera ce pronostic pessimiste sur le sort de la poésie avec *Fête à Sulpizia ou de la poésie*, où tout un peuple salue le triomphe de cet art.

Pour Primo Levi, l'avenir du poète, c'est *Il Versificatore*. Dans ce texte de 1966 conçu sous forme théâtrale, un poète décide de confier à une machine « les tâches les plus ingrates, les plus fatigantes »¹⁷⁴ de son métier, quitte à offusquer sa secrétaire, consciente que nulle machine n'aura son « goût » ni sa « sensibilité ». Les touches permettent de fixer sujet, ton,

¹⁶⁷ Se démarquant du fantastique du XIX^e siècle, Papini précise dans sa préface à *Il tragico quotidiano* (1906) : « Noi siamo abituati a questa esistenza e a questo mondo e non ne sappiamo più vedere le ombre, gli abissi, gli enigmi, le tragedie e ci vogliono ormai degli spiriti straordinari per scoprire i segreti delle cose ordinarie. Vedere il mondo comune in modo non comune : ecco il vero sogno della fantasia. » ; cf. G. PAPINI, *Poesia e fantasia*, Milan, Mondadori, 1958, p. 482-483 : « Nous sommes habitués à cette existence et à ce monde et nous ne savons plus en voir les ombres, les abîmes, les énigmes, les tragédies ; il faut désormais des esprits extraordinaires pour découvrir les secrets des choses ordinaires. Voir le monde commun de façon non commune : voilà le véritable rêve de l'imagination ».

¹⁶⁸ G. PAPINI, *La loi contre les poètes*, in ID., *Concerto fantastique*, cit., p. 335 (à défaut de disposer du texte original, nous ne citons que la traduction).

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 335.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 336.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 337.

¹⁷² *Ibid.*, p. 338.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 339.

¹⁷⁴ Cf. P. LEVI, *Il versificatore*, in ID., *I racconti*, cit., p. 24.

style, époque, mètre, « “genre littéraire”, comme on disait autrefois »¹⁷⁵. Enthousiaste, le poète tente des essais, aux résultats bizarres : « “Succo acro”. Acro. Mai sentito : non è mica italiano, questo. Acro, si dice »¹⁷⁶, critique l’une ; « licence poétique » réplique l’autre. Le thème imposé du crapaud donne des rimes fantaisistes : « rospo, nascospo [pour « nascosto »], allibio [pour « allibisco »], dospo [pour « dosso »], cribbio »¹⁷⁷. « Sujet libre », choisit la secrétaire ; et le versificateur de lancer dix vers graveleux sur son rapport amoureux, très inconfortable, avec une femme : le poème, cocasse, comporte encore un mot inconnu « brossa ». Jargon technique, précise le représentant qui vante la vitesse d’exécution : « vingt-huit secondes pour un sonnet ». Amorçant un sonnet en hendécasyllabes « *Automne en Ligurie* » le robot y inclut soudain en rimes ses propres soucis de fonctionnement :

Due connessioni si sono bruciati
 Siamo bloccati sulla rima in « atti »
 E siamo diventati mentecatti
 Signor Sinsone affrettati combatti
 Vieni da me con gli strumenti adatti
 Cambia i collegamenti designatti
 Ottomilaseicentodiciassatti
 Fai la riparazione. Tante gratti.¹⁷⁸

Problème de fusible. Mais M. Simpson fait noter au client la finesse de la machine qui, paniquée, a établi par l’étymologie « un lien entre le sauveur antique et le moderne »¹⁷⁹ Samson et Simpson. Affaire conclue. En deux ans, la machine est devenue indispensable : elle allège le travail du poète, tient sa comptabilité, fait le courrier...

« Il testo che avete ascoltato, ad esempio, è opera sua. »¹⁸⁰, avoue même dans un final à surprise le poète au public. Par cette mise en abyme, *Il Versificatore*, créateur de poésie comme de prose fantastique, consacre dans une perspective futuriste la parfaite coïncidence entre ces deux univers, confortant par là ce que cette étude a tenté de montrer : les liens étroits de filiation, d’interaction, d’osmose que l’Italie fantastique se plaît à entretenir avec la poésie, part essentielle, de Dante à l’ère contemporaine, de l’identité culturelle de ce pays idéalement unifié par les lettres et les arts avant que de devenir véritable nation¹⁸¹.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 31. Face à l’écueil de la traduction poétique, humoristique de plus, le traducteur A. Maugé a choisi de préserver le jeu sur les rimes en faisant œuvre de créativité quant au contenu : « Phaétante [rimant avec constante] : jamais entendu, c’est un mot qui n’existe pas. C’est Phaéton. » Pour la traduction, cf. *Le Versificateur*, in *Histoires naturelles*, cit., p. 27-51.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 33 ; sur « batracien », A. Maugé crée les rimes « bien, deviens, verruquien, crédien ».

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 38 : « Un pépin : deux connexions ne sont plus intactes / Et nous voici bien bloqués sur la rime en “actes” / Monsieur Sinsone il faut finir cet entracte / Si tu veux laisser ta réputation intacte / Que change les contacts cent deux ta main exacte / Et pour ton client tu auras sauvé le pacte. »

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 41 : « Le texte que vous venez d’écouter, par exemple, est son œuvre. »

¹⁸¹ Ce que confirme Gilles Pécout : « la nation géographique, culturelle et historique des Italiens aurait précédé l’Italie comme État-nation [...]. Parler d’Italie, comme parler d’Allemagne avant la deuxième moitié du XIX^e siècle, c’est donc se référer à une terre et à un peuple qui correspondent à des images, à des cris de poètes, à des revendications de patriotes [...] avant de désigner des pays au sens politique moderne d’État » ; G. PÉCOUT, *Naissance de l’Italie contemporaine. 1770-1922*, Paris, Colin, 2004, p. 7.