

Poema a fumetti de Dino Buzzati.
Une contribution contemporaine
au mythe d'Orphée entre mimétisme inspirateur
et fluidité créatrice

Yorik Janas

Louvain-la-Neuve, le 10 avril 2022

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 44, juillet-décembre 2022]

***Poema a fumetti* de Dino Buzzati.**
Une contribution contemporaine au mythe d'Orphée
entre mimétisme inspireur et fluidité créatrice

Yorik Janas (UCLouvain)

Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale
Finalité approfondie

[<yorik.janas@student.uclouvain.be>](mailto:yorik.janas@student.uclouvain.be)

Introduction et contexte

*Orfi aux enfers*¹, anciennement *poème-bulles*, est publié en septembre 1967 sous le titre original de *Poema a fumetti* (littéralement : « poème en bande dessinée »). Ces titres insistent chacun sur deux points différents de l'œuvre : l'intitulé francophone, vraisemblablement calqué sur le nom du spectacle d'opéra satirique d'Offenbach, établit déjà l'influence explicite du fameux mythe antique, mais exprime dans le même temps le détournement et la distance dont il va faire l'objet, avec la terminaison du prénom désormais à consonance italienne. Le titre italien insiste, quant à lui, davantage sur une hybridité générique, que Buzzati assumait pleinement : « Ce livre, qui a reçu un accueil très varié – et il était logique qu'il en soit ainsi – a plutôt bien marché². » L'artiste argue de la trop grande modernité pour les contemporains de l'œuvre, qui ne pouvait qu'essuyer consécutivement, malgré un succès commercial, de vives critiques, dont certaines émanaient de proches qui ne reconnaissaient pas l'auteur de nouvelles et du célèbre *Désert des Tartares* (1940). Roberta Coglitore précise le projet initial de l'artiste :

« Lorsque Buzzati a donné à sa femme Almerina les deux cents dessins à l'encre avec le titre *La cara morte*, il lui a conseillé de bien les conserver et de les publier après au moins

¹ Nous utiliserons cette édition pour ce travail : BUZZATI, D., *Orfi aux enfers* [1967], Arles, Actes Sud, coll. « Actes Sud BD », 2007. Contrairement à la bibliographie secondaire, les références de l'œuvre seront indiquées par des numéros de page présentés entre parenthèses, et ce généralement dans le corps de texte. Elles seront reprises en notes de bas de page uniquement pour des raisons de lisibilité et lorsqu'elles consistent en une illustration anecdotique.

² BUZZATI, D., cité dans COGLITORE, R., « Lo spazio dell'aldilà in *Poema a fumetti* di Dino Buzzati » in *Between* [en ligne], vol. 8, n° 15, 2018, consulté le 20 novembre 2021 sur <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3338>. Les citations de cette référence sont traduites par nos soins.

vingt ans, conscient qu'il était en avance sur son temps, surtout pour les critiques peu habitués à la contamination des genres et à l'hybridation des différents personnages³. »

L'entrée, tardive et unique, de Buzzati dans la bande dessinée en tant qu'auteur n'était pourtant pas improbable, lui qui était d'abord un grand lecteur du genre. Delphine Gachet rappelle par ailleurs que l'auteur, critique d'art, a toujours entretenu une vive relation avec l'art visuel, qu'il considérait toujours dans son lien à l'art écrit : dessinateur de décors pour le théâtre, il se consacre aussi – et il s'agit d'une facette moins connue de Buzzati – à la peinture qu'il investit de manière « essentiellement narrative⁴ », déclarant même contre toute attente la prédominance de l'art pictural dans sa carrière d'artiste : « La peinture n'est pas pour moi un hobby [,] c'est au contraire l'écriture qui en est un. De toute manière, que je peigne ou que j'écrive, je poursuis toujours le même but qui, après tout, est simplement de raconter des histoires⁵. » En fin de compte, comme l'épingle Muriel Badet, « pour Buzzati, le recours à la bande dessinée permet d'établir un pont entre dessin et écriture et de faire cohabiter les deux modes d'expression⁶ ».

Quant au choix du mythe, nous verrons qu'il s'inscrit tout autant dans les préoccupations et thèmes du nouvelliste, très inspiré par l'enfer en tant qu'endroit similaire aux lieux humains et accessible sans grande difficulté à travers des lieux de transit. C'est le cas, comme le rappelle Delphine Gachet⁷, dans le recueil *Le K*, où la nouvelle « Voyage aux enfers du siècle » introduit le métro milanais en tant qu'endroit liminal entre le monde des vivants et le monde des morts. La thématique temporelle est également chère à Buzzati qui l'explore dans *Orfi aux enfers*, où les défunts n'ont plus la notion du temps. Nous verrons dans quelle mesure l'auteur mobilise le mythe pour construire une cohérence spécifique tout en faisant intervenir les thèmes qui le préoccupent.

Ce travail contient des études linguistiques, iconographiques et anthropologiques qui prétendent répondre à plusieurs enjeux : d'abord celui d'analyser le rapport de proximité et les « mythèmes », autrement dit, ces éléments qui permettent de rattacher l'intrigue à l'histoire d'Orphée, ensuite celui d'explorer la représentation des enfers, construite autour de tensions continues et contraires, notamment entre la familiarité et l'extraordinaire, entre la répétition et la transformation. Ces balises analytiques interviendront autour de ce qui est qualifiable de l'animal-totem de l'œuvre : le *polypus* (p. 29), du mot latin attribué au poulpe⁸, dont les deux caractéristiques que nous épinglons pour en faire le fil rouge du travail sont, d'une part, le pouvoir de mimétisme (changement de couleur pour des raisons émotionnelles ou de survie,

³ COGLITORE, *op. cit.*, p. 2.

⁴ BUZZATI, D., cité dans GACHET, D., « Préface » in BUZZATI, Dino, *Orfi aux enfers* [1967], Arles, Actes Sud, coll. « Actes Sud BD », 2007, p. 7.

⁵ BUZZATI, D., cité dans BADET, M., « Les figures de la séduction dans les dessins de *Poema a fumetti* de Dino Buzzati » in *Cahiers d'études italiennes* [en ligne], n. 5, 2006, mis en ligne le 15 mars 2008, consulté le 20 novembre 2021 sur <http://journals.openedition.org/cei/843>.

⁶ BADET, *op. cit.*, p. 263.

⁷ GACHET, *op. cit.*, 2007, p. 9.

⁸ « Polype » in *CNRTL*, s.d., consulté le 17 novembre 2013 sur <https://www.cnrtl.fr/definition/polype>.

assimilation à l'environnement) rendu possible par la dilatation et la rétractation des chromatophores⁹, et d'autre part le mouvement corporel fluide (torsion du corps, allongement, repli sur soi, mollesse, liberté). Ces deux dimensions interviennent et interagissent en de nombreux points : mimétisme à travers la reprise par Buzzati des syntagmes minimaux du mythe, fluidité en tant qu'appropriation personnelle ; expression mimétique de l'ancrage de l'histoire dans une ville existante, fluidité de romantisation ; enjeu mimétique de la citation, fluidité de la réappropriation stylistique ; pouvoir mimétique de l'enfer buzzatien, fluidité métamorphique des corps. L'objet d'étude s'inscrivant dans une tradition faite de codes particuliers, ceux de la bande dessinée, il conviendra de mobiliser les méthodologies propres à l'analyse du genre pour découvrir comment Buzzati se positionne dans son héritage.

1. Orfi et Orfée

Après un bref résumé de l'intrigue, cette première partie se consacre à amorcer l'analyse du rapport de proximité de l'ouvrage de Buzzati avec le mythe d'Orphée, non sans en expliciter les variations ; le tout s'inscrivant dans cette idée de tension entre mimétisme inspirateur et fluidité créatrice, entre isomorphisme et dérivation.

1.1. Résumé de l'intrigue

L'histoire est celle d'un guitariste auteur-compositeur-interprète milanais : Orfi, fils d'une famille noble, donne ses concerts dans une salle *underground* nommée *Polypus* et habite le Palais des Comtes Baltazano situé dans la Via Saterna, « une rue où personne n'ose s'aventurer la nuit » (p. 26). Cette mauvaise réputation est imputable à ce qui se trouve « quasiment en face » (p. 28) du domicile d'Orfi : « une maison avec un grand jardin apparemment abandonnée depuis de nombreuses années » (p. 19). Le récit est amorcé par la description de cette demeure mystérieuse dont « on ne voit que le mur d'enceinte et le toit du pavillon du gardien » (p. 19), une situation propice à la circulation de ce qui est présenté comme des fantômes et rumeurs : le bâtiment dont même l'identité du propriétaire est incertaine¹⁰ ferait l'objet de métamorphoses.

Un soir, Orfi, installé à sa fenêtre, voit sortir d'un taxi une jeune femme qu'« on pourrait prendre pour Eura » (p. 46), sa promise ; elle traverse soudainement « le portail du mystérieux mur d'enceinte comme un fantôme » (p. 47). Le lendemain, il tombe sur une cérémonie funéraire et apprend de la bouche d'un mystérieux homme la mort d'Eura Storm, qu'il avait cru apercevoir la veille. Il retourne au portail le soir même, où il retrouve la figure masculine, qui disparaît peu après, et dédie une chanson à son désespoir. La porte s'ouvre alors non pas sur le jardin mais sur « une chambre » (p. 65) occupée par une femme qui lui fait part du danger d'aller plus loin. Orfi n'en tient pas compte et descend les escaliers, guidé jusqu'au « maître » (p. 78), un manteau jaune et flottant qui se décrit comme « diable gardien » (p. 87). Il indique à Orfi que le lieu où il se trouve est rempli des morts rassasiés de tous leurs désirs et donc du « sel de la

⁹ « Pieuvre ou poulpe » in *Larousse*, s.d., consulté le 17 novembre 2021 sur https://www.larousse.fr/encyclopedie/vie-sauvage/pieuvre_ou_poulpe/184019.

¹⁰ « On raconte que dans la maison habite un riche misanthrope débauché » (p. 24).

vie » (p. 90), et qui, consécutivement, s'ennuient terriblement¹¹, oublieux de ce qu'étaient les sentiments humains dans ce lieu où le temps s'est figé comme les étoiles.

La figure fantomatique promet à Orfi de lui indiquer où se trouve Eura s'il chante quelques-unes de ses chansons. Après quelques titres, le manteau lui accorde vingt-quatre heures pour retrouver sa bien-aimée, après quoi il sera chassé. Sorti dans la rue infernale à sa recherche, Orfi est invité à aller s'informer au bureau d'état civil où il apprend que sa moitié est à la gare. L'ayant retrouvée, il veut l'emmener avec lui, mais elle refuse de le suivre, persuadée qu'ils n'y arriveront pas. Le temps passant, le délai est atteint : Orfi est aspiré et ramené jusqu'au portail, où l'homme mystérieux prétend que rien de ce qu'il a vu n'était vrai. Pourtant, Orfi se rend compte qu'il a arraché l'anneau d'Eura en s'y accrochant, mais l'homme a déjà disparu avant de devoir justifier ses contradictions, laissant l'amoureux seul dans la nuit, entre le lieu de sa naissance (p. 79) et – c'est le présage que dessine l'intrigue – le lieu de sa mort.

1.2. Le mythe en émergence dans une interprétation contemporaine

Parler de la « réécriture d'un mythe » est acceptable, mais il s'agit d'une expression qui doit être précisée du fait qu'elle n'exprime pas totalement ce dont il est réellement question : une contribution apportée à une intrigue exploitée à travers les âges et qui ne laisse pas la possibilité d'en saisir tout à fait l'origine ou l'auteur, du moins de déterminer un texte-canon perçu comme essentiel. Il est davantage question de la mobilisation d'un héritage en vue de participer à la permanence d'une « constellation mythique », terme qui présente l'avantage de témoigner « du travail de palimpseste s'opérant dans l'élaboration du mythe¹² ». Comme l'exprime Claude Lévi-Strauss, « un mythe est constitué de l'ensemble de ses variants¹³ ». Il s'agit plus justement encore d'une « organisation [...] nécessairement approximative [...] de cette somme » selon Pierre Brunel¹⁴, qui précise et corrige la définition de l'anthropologue.

Orfi aux enfers fait partie des dits « variants » qui transposent le mythe d'Orphée dans l'époque contemporaine : même s'il y est débarrassé des parties consacrées aux Argonautes et à la mort du poète, il apparaît en « émergence¹⁵ » tout au long du récit, c'est-à-dire de manière univoque. Il est d'abord présent dans sa dimension linguistique, à travers le titre (francophone) qui exprime déjà la réécriture plus locale, mais également à travers le nom d'Eura, qui exploite elle aussi la même racine que son homologue grecque, Eurydice : *εὐρύς* / *eurús*¹⁶. Une différence majeure se repère toutefois au regard du personnage d'Eurydice, qui est mariée, pour sa part, au héros et dont la raison de la mort est explicitée dans certains textes, contrairement au

¹¹ « Ils sont heureux ! Ils bâillent » (p. 100).

¹² MONNEYRON, F. – THOMAS, J., *Mythes et Littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2002, p. 98.

¹³ LÉVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 240.

¹⁴ BRUNEL, P., *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Édition Josi Corti, 2004, p. 12.

¹⁵ MONNEYRON – THOMAS, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶ « Εὐρυδική » in *Wikionary* [en ligne], s. d., consulté le 20 novembre 2021 : [https://en.wiktionary.org/w/index.php?title=%CE%95%E1%BD%90%CF%81%CF%85%CE%B4%CE%AF%CE%BA%CE%B7&oldid=.](https://en.wiktionary.org/w/index.php?title=%CE%95%E1%BD%90%CF%81%CF%85%CE%B4%CE%AF%CE%BA%CE%B7&oldid=)

personnage buzzatien : plus proche de « la figure on ne peut plus moderne de la “groupie”¹⁷ » que de celle de l'épouse, Eura est une « mademoiselle » (p. 79) modestement « frappée d'un mal mystérieux » (p. 54). Delphine Gachet précise que ces variations sont caractéristiques des réinterprétations de l'époque :

« C'est une constante de l'ensemble des réécritures modernes du mythe d'Orphée et d'Eurydice que de privilégier, au sein de cet épisode, le « noyau » constitué par la descente aux Enfers et d'occulter aussi bien les circonstances du décès d'Eurydice et le désespoir d'Orphée resté seul que la mise à mort dramatique d'Orphée revenu au monde d'en haut¹⁸. »

Mais l'élément verbal le plus pertinent pour confirmer l'émergence de l'intrigue orphique n'est autre que la mention du mythe antique lui-même dans le dernier chapitre : « Le pauvre mythe d'Orphée. Même si tu ne te retournais pas, ça reviendrait au même » (p. 215). L'existence intradiégétique du mythe se présente par ailleurs comme la véritable raison du défaitisme d'Eura. Si l'histoire se répète, les erreurs, elles, ne doivent pas être réitérées : « Restons comme cela. Tu sais bien que c'est inutile. La porte dont tu parles n'existe pas [...] Je ne peux pas t'accompagner là-haut [...] Disons-nous plutôt au revoir, mon amour » (pp. 212-215). Au-delà de ces indices discursifs, l'intrigue exprime aussi une influence directe : la catabase et l'anabase, traditionnellement attribuées à l'histoire d'Orphée, sont présentes dans l'ouvrage au côté de l'univers musical et poétique, ainsi que d'autres éléments qui mènent à la conclusion que Buzzati assumait la présence du mythe.

Dans *Poema a fumetti*, Orfi, fils d'une noble famille, est introduit en tant que guitariste et poète prodigieux, capable, comme Orphée, fils de roi, d'envoûter, à la fois les êtres vivants¹⁹ et les non-vivants²⁰, les objets comme les morts, le héros grec ayant aussi cette capacité d'« interromp[re] momentanément le supplice des damnés²¹ ». C'est leur talent artistique qui leur permet de retrouver leur bien-aimée en émouvant ce qui leur barre la route. Munis d'un pouvoir suprême, ils partagent musicalement des savoirs mystérieux qui transcendent les existences et unissent les éléments. Ainsi, comme exprimé par Roberta Coglitore, *Poema a fumetti* est « une réécriture qui puise dans les racines du mythe, à savoir le pouvoir de la musique²² ». Cette puissante vertu artistique, rapidement établie par l'ouverture extraordinaire de la porte des enfers, est plus que jamais exprimée dans le troisième chapitre intitulé « Les chansons d'Orfi ». L'art musical y est présenté comme une forme thérapeutique, semblable à

¹⁷ GACHET, D., « L'Enfer d'Eurydice : de quelques subversions du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans la littérature italienne contemporaine (XXe-XXIe siècles) » in *Revue de littérature comparée*, n° 350, vol. 2, 2014, p. 210.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ « Chaque soir, les jeunes sont en transe. Quand il se met à chanter, personne ne peut les arrêter » (pp. 30-31).

²⁰ « Une autre ! Une autre ! » (pp. 146-147).

²¹ GRAVES, R., « Orphée » in *Les mythes grecs*, vol. I, chapitre XXVIII, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1999, p. 124.

²² COGLITORE, *op. cit.*, p. 5.

une maïeutique socratique, le visiteur héroïque réussissant ainsi ce que les morts essaient en vain d'obtenir à travers le dialogue au « palais des maniaques » où, « [d]eux par cellule, ils font des efforts incroyables pour s'inciter, l'un l'autre, à se souvenir » (p. 89).

La remémoration des sensations humaines est invoquée par des images fortes amorcées par des appels au passé introduits par les injonctions « Rappelez-vous » (p. 122) et « Te souviens-tu ? » (pp. 124, 155) suivies de l'omniprésente conjonction « Quand », qui attribue un effet de réalité aux différentes saynètes chantées par Orfi. Il s'agirait presque pour le poète d'élaborer une autobiographie collective, où chacun peut être susceptible de se reconnaître à travers la description de destins mortels et le développement de sentiments (érotisme, solitude, peur...) souvent liés à des croyances (foi, superstitions, fatalité ...) ou des désirs. Par le biais de ce renversement antithétique du concept de *memento mori*, Orfi aspire à rappeler aux défunts qu'ils ont été vivants en recréant au sein de son public la capacité de la fluctuation sensible, à laquelle il n'avait plus accès. Tandis que l'Orphée ovidien brise un instant les châtements éternels et les actions machinales des occupants du territoire infernal²³, Orfi soustrait les morts de leur sempiternelle inertie émotive et, ainsi, de l'éternité elle-même : l'insondable nostalgie ressentie pour les sentiments humains, désormais fatigués et inconnus, et le regret de « la liberté de mourir » (p. 88) sont temporairement apaisés par l'art du héros qui permet aux morts de s'émanciper de la stagnation et de se réapproprier ce qui transcendait leur quotidien et les rendait humains : la sensibilité sous tous ses aspects.

Quant aux péripéties rencontrées par le personnage buzzatien, c'est le manteau, accompagné de ses servantes, qui fait office d'obstacle principal en tant que passeur. Se décrivant comme un vieillard, il est autant assimilable à la figure du vieux Charon, qu'avait aussi charmée Orphée²⁴, qu'à celle d'Hadès, en ce qu'il est certes « diable » qui autorise le sauvetage, mais aussi « contrôleur » (p. 86) qui laisse le héros aller au-delà du bâtiment qui relie les mondes pour sortir dans la rue infernale. Il prétend être lié, tout comme Orfi, aux vivants comme aux morts : « Moi, j'étais comme toi maintenant. Descendu par hasard de là-haut. Une petite porte oubliée, ouverte, ça a suffi. J'ai vieilli, peut-être suis-je mort moi aussi, qui sait ? » (p. 86.) Cependant, contrairement à l'inflexible Charon (qui céda malgré tout à Orphée comme à d'autres héros), le manteau semble moins rigoriste et plus facilement enclin à l'exception :

« Ah, ah, ah, n'aie crainte, jeune homme. Je suis un vieux diable plutôt corrompu et Khrouchtchévien. N'aie crainte, mon ami, personne ne nous entendra. Le chef ne nous entendra pas. Le nouveau chef est du genre robot électronique (p. 115). »

Il y a même pour ainsi dire une inversion des valeurs puisque ce n'est nul autre que le passeur, autoproclamé Khrouchtchévien²⁵, qui cherche sur six pages (pp. 105-110) à négocier avec le

²³ « Tantale cessa de saisir l'onde toujours fuyante et la roue d'Ixion s'immobilisa, les vautours ne rongèrent plus leur foie, les Bélides laissèrent leurs urnes, et toi, Sisyphe, tu t'assis sur ton rocher. » VOIR OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1992, p. 321.

²⁴ GRAVES, *op. cit.*, p. 124.

²⁵ Il est, faut-il comprendre, un anticapitaliste prêt à partager et ne désirant non pas de l'argent, contrairement à son homologue grec qui demande une obole, mais des chansons remémorant le

héros en tentant d'invoquer sa libido par la présentation de son harem, quand Orfi lui demande simplement où se trouve Eura : « Mais, jeune homme, pourquoi Eura précisément ? Ici parmi mes servantes tu peux choisir celles qui sauront te consoler. Veux-tu la Trudi qui t'a accompagné ? Ou la Guisa qui ne fait pas d'histoire ? » C'est ici Orfi qui ne se laisse pas attendrir, insensible au désir de la chair que tente d'éveiller chez lui le « diable » tentateur, le héros se bornant à un seul amour, celui qui le lie au monde des vivants : « Non non ça suffit je suis venu pour Eura. Dis-moi où elle est ! » (p. 113.) Le manteau se révèle même être un pactiseur malhonnête, prêt à la bassesse du mensonge pour obtenir ce qu'il souhaite, lorsqu'il jure qu'il dira où se trouve Eura si Orfi fait parler son talent (p. 114), et qu'il se contente finalement de lui accorder vingt-quatre heures pour la retrouver (p. 190).

Orfi, qui a emporté avec lui « la vraie montre du temps qui passe » (p. 213), et bien qu'accueilli respectueusement²⁶, se présente finalement comme une présence anormale en enfer, que confirme l'apparition soudaine de l'effective mesure humaine du temps²⁷ dans un endroit figé où elle n'a *a priori* aucune incidence²⁸, notamment dans les gares où les départs sont pourtant vainement fixés à des heures improbables : « Les trains, les rapides, les express de l'éternité de la mort partent à 199h et quart, à zéro heure deux [...] à 2000h, à 2h30, à 23h30. [...] En route, en route ! Ils ne partent pas. Ils ne partiront jamais. Ce sont les trains des morts » (pp. 205-206).

Orfi semble aussi incarner le dernier représentant de l'amour-dévotion ou *agapè*. L'amour, effectivement, n'est plus vu en enfer que comme une ruse obsolète de la nature : « Et l'amour ? Bien sûr, il n'y a plus d'enfant qui naît ; la nature n'a plus besoin de ses anciennes ruses pour propager l'espèce. Elle ne suscite plus dans les derniers recoins de l'imagination humaine les merveilleuses tentations » (p. 94). Le prétendu subterfuge de l'amour fait place sans détour au désir instinctif de l'*Éros* qui s'avère être une tentative, pourtant affichée comme généralement stérile, de faire resurgir les désirs des morts et qui attribue à l'enfer un nouvel imaginaire : « À l'image de la ville s'ajoute celle du bordel²⁹. » La pureté de l'amour qu'Orfi apporte du monde des vivants trouve son écho dans le refus constant du plaisir charnel et éphémère qu'il ne s'empêchera pourtant pas de chanter (pp. 172-183) et qui est intimement lié au monde des morts :

« L'allusion textuelle à "la petite mort" [...] est annoncée tout d'abord par un dessin [...] où un crâne, dissimulé dans l'enchevêtrement de corps sensuels, sourit, indiquant la vanité de la chair et du plaisir, puis par la reprise d'une photographie de la célèbre strip-

dynamisme des émotions humaines. Au rapport pratique et marchand se substitue le rapport immatériel et artistique.

²⁶ « Les vivants ici sont pris en considération » (p. 86).

²⁷ « Vingt-quatre heures te sont accordées [...] Après tu seras chassé » (pp. 190-191).

²⁸ « Les horloges fonctionnent, mais le temps est arrêté » (p. 82).

²⁹ BADET, *op. cit.*, p. 258.

teaseuse, Mademoiselle Féline [...], qui cache son anatomie sous deux têtes de mort grimaçantes. L'érotisme incarne cette capacité à succomber, à mourir suavement³⁰. »

Le choix du manteau comme « garde-frontière » n'est pas anodin et résonne singulièrement avec une nouvelle de Buzzati intitulée *Il mantello* (1942). L'intrigue consiste en un soldat revenu inopinément dans sa famille : sa mère soucieuse et avenante l'invite de façon insistante à enlever son manteau qu'il continue cependant de tenir fermement. Pressé, il part rapidement retrouver son compagnon qui attendait dehors, sa veste cachant en vérité une blessure mortelle : le soldat est entre la vie et la mort, le manteau symbolisant cet état liminal. Le camion l'emmène à sa mort comme le taxi emmène Eura à la sienne, la locomotion symbolisant dans ces deux cas, comme dans la traversée de l'Achéron mythique, le passage, physiquement exprimé, du monde des vivants au monde des morts.

Une différence fondamentale entre la version de Buzzati et les interprétations classiques comme celles de Vigile et Ovide est épinglée par Miguel Ángel Muro et concerne la position du protagoniste principal face aux phénomènes surnaturels qui ont lieu. Le chercheur précise que le doute face au « paranormal » n'est pas de mise dans *les Métamorphoses* ni dans les *Géorgiques* tandis que le personnage d'Orfi est parfois tiraillé et surpris par les événements dont il est témoin :

« Le premier [doute] survient lorsque Orfi voit Eura traverser la porte du mystérieux manoir et se refuse de croire ce qu'il a vu. Le deuxième doute intervient lorsque Orfi se rend compte que l'au-delà ne correspond pas à l'iconographie traditionnelle. Le troisième doute intervient quand Orfi se demande s'il s'agissait ou non d'un rêve (approche du fantastique-merveilleux) et a la confirmation que ses péripéties ont vraiment eu lieu en voyant l'anneau d'Eura qu'il a arraché lors de leur séparation³¹. »

Il s'agit d'un élément définitoire du genre fantastique, au côté de la percée du seuil, « mytheme essentiel des mythes de la catabase³² ». Finalement, l'intrigue apparaît comme un parcours initiatique du héros dont la finalité consiste à accorder le bénéfice du doute à la possibilité de la vie après la mort. Le récit s'appuie sur « la présence simultanée dans un même lieu de l'ordinaire et du prodigieux, du misérable et du magique, [...] à la base du topos de la continuité des deux mondes, central dans la littérature fantastique³³ ». Ainsi, chez Buzzati, le merveilleux religieux est remplacé par un merveilleux qui tend davantage vers le fantastique.

³⁰ BADET, *op. cit.*, p. 259.

³¹ ÁNGEL MURO, M., « Lo fantástico en la interpretación actual del mito de Orfeo y Euridice de Dino Buzzati. Poema a fumetti » in *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, p. 102. Les citations de cette référence sont traduites par nos soins.

³² *Ibid.*, p. 103.

³³ COGLITORE, *op. cit.*, p. 4.

2. Régime diurne/nocturne et approche postmoderne

Delphine Gachet précise que « parmi les peintres que Buzzati admirait le plus et dont il se sentait le plus proche, en ce qu'ils conjuguent le choix du figuratif et le goût pour le mystérieux, beaucoup sont liés au mouvement surréaliste³⁴ ». C'est l'influence de Salvador Dalí, que Buzzati remercie en dédicace (p. 14), qui est la plus notable dans *Orfi aux enfers*, en particulier à travers le motif de la mollesse des corps qui parcourt l'œuvre (pp. 20, 43-44, 155) mais ce n'est pas l'unique médium de transformation des éléments et moins encore la seule influence picturale. Miguel Muro précise d'ailleurs que le caractère postmoderne de l'œuvre se repère entre autres à travers « la synthèse personnelle des styles³⁵ », notamment celui de la peinture métaphysique de Chirico (p. 123) et celui de la peinture surréaliste (pp. 123, 155), ce mélange stylistique contribuant à « représenter et transmettre des nuances dans les états d'esprit et les sentiments des personnages³⁶ ». L'univers visuel est effectivement caractérisé par la métamorphose constante liée tantôt au contraste tantôt à l'analogie et s'oppose constamment au principe de non-contradiction et à l'antithèse, si ce n'est en ce qui concerne l'état d'esprit d'Orphée, animé par la lutte inexorable contre la mort et le temps. Il convient d'analyser cette tension à l'aune du concept de l'imaginaire, c'est-à-dire à l'aune des représentations que le texte et l'image véhiculent. Dans ce domaine d'étude, la contribution des travaux de Gilbert Durand nous paraît particulièrement pertinente.

2.1. L'enfer et son double : entre lutte et réconciliation des régimes

Selon Gilbert Durand qui étudiait l'imaginaire humain à travers un prisme multidisciplinaire, les histoires reposant sur une tension manichéenne et antithétique relèvent de ce qu'il appelle un régime diurne, tandis que, à l'inverse, les histoires manifestant une tendance assimilatrice ou d'ambiguïté appartiennent au régime nocturne : « Sémantiquement parlant, on peut dire qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai : la nuit ayant une existence symbolique autonome³⁷. » La dichotomie de ces régimes se base sur des positions différentes face au temps et à la mort : le régime diurne se détermine par la lutte aiguë contre l'inéluctable tandis que le régime nocturne se caractérise par l'euphémisation de la fatalité exprimée par l'approche douce et intime de l'assimilation. *Orfi aux enfers* s'inscrit pour sa majeure partie – mais il faut nuancer – dans ce dernier régime, premièrement en raison de la dimension anti-manichéenne de la tension entre la vie et la mort. En effet, « le royaume des morts, infernal et redouté dans le régime diurne, devient ici, dans le régime nocturne, un simple doublet inversé du séjour terrestre, [...] l'exacte image inversée, comme en un miroir, de notre monde³⁸ ».

Orfi marque très tôt une première victoire sur la mort par la simple possibilité pour un vivant de se rendre au royaume des défunts : par là, il décroïssonne la dichotomie fondamentale. Cette

³⁴ BUZZATI, *op. cit.*, 2007, p. 11.

³⁵ ÁNGEL MURO, *op. cit.*, p. 105.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ DURAND, G., cité dans XIBERRAS, *op. cit.*, p. 55.

³⁸ XIBERRAS, *op. cit.*, p. 71-72.

position participe ainsi en quelque sorte d'« une valorisation possible de la nuit, et même de la mort³⁹ ». Plus particulier encore : les enfers sont représentés ici comme directement imprégnés dans la société humaine, dans une relation symbiotique, pourtant *a priori* cachée aux vivants jusqu'à ce que la conjoncture force le destin, à l'image d'Orfi qui, « par hasard » (p. 45), s'attarde à sa fenêtre le soir de l'arrivée du taxi, ou encore à l'image du gardien, « descendu par hasard » (p. 86). Or ce hasard est ce qui différencie le monde des vivants du monde stationnaire des morts, gouverné par un chef « du genre robot électronique » (p.115) ; un monde finalement caractérisé par sa « prévisibilité » (p. 97) et son « uniformité » mécaniques et donc par l'absence d'un relief spécifique à la vie.

Orfi entretient avec les enfers une relation d'intimité explicitée par la figure du gardien⁴⁰ mais aussi par l'homme vert au moment où il parle des portes de l'enfer, dont l'accès serait permis par un facteur psychologique : « Elles s'ouvrent quand des profondeurs de ton âme montent l'obscurité, la fatigue, le néant » (p. 59). Andrea Cannas émet même l'hypothèse qu'« Orfi s'enfonce dans un autre monde personnel, subjectif et individuel, et que ses habitants sont, en quelque sorte, les projections ou les ambitions intangibles d'une mémoire souffrante⁴¹ ». Reste, dans ce cas, à savoir duquel des deux amants provient « cette représentation visuelle très réaliste de l'au-delà [...] ramenée à une expérience privée et personnelle, à un environnement quotidien et terrestre⁴² ». Quoi qu'il en soit, l'intimité est symbolisée dès le début, par la fondamentale descente, volontaire, qui s'apparente à un rapport digestif⁴³ et participe de la structure mystique, l'une des deux catégories du régime nocturne théorisées par Gibert Durand. Elle est définie comme telle :

« La structure mystique s'organise [...] autour des principes de l'analogie et de la polysémie. Les schèmes cognitifs sont ceux de la descente, de l'accueil et du mélange. Il s'agit de creuser, de plonger vers le centre pour atteindre la source mystérieuse, la quintessence profonde. Les registres de l'intime, du chaud et du visqueux sont organisateurs⁴⁴. »

³⁹ XIBERRAS, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁰ « Pour toi, Orfi, c'est Milan, puisque Milan c'est ta vie [...] Chacun porte avec soi son propre monde » (p. 82).

⁴¹ CANNAS, A., « Poema a fumetti di Dino Buzzati : l'Inferno alle porte di Milano » in *Between*, vol. 8, n° 15, 2018, consulté le 20 novembre 2021 sur <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3334>. Les citations de cette référence sont traduites par nos soins.

⁴² COGLITORE, *op. cit.*, p. 13.

⁴³ Il en est de même pour la version classique du mythe, la grotte étant définie comme un des contenants « qui évoquent cette atmosphère de repos, de quiétude et d'intimité reposante, permettent de déceler la fonction de l'imaginaire mystique, structure première du régime nocturne ». Voir XIBERRAS, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁴ QUIDU M. – FAVIER-AMBROSINI B., « Du symbolisme des épistémologues : étude de cas chez Gaston Bachelard » in *Sociétés*, vol. 3, n° 121, 2013, p. 29-40, consulté en ligne [CAIRN] le 20 novembre sur <https://www.cairn.info/revue-societes-2013-3-page-29.htm>.

L'entrée aux enfers du protagoniste s'établit effectivement dans un rapport de confusion et d'assimilation et s'apparente à une régression infantile inspirée par un complexe de retour au ventre maternel⁴⁵ : Orfi, non content d'avoir descendu les escaliers qui le mènent au garde-frontière, s'engouffre plus encore dans les profondeurs de l'enfer lorsque le passage lui est autorisé. D'un autre côté, la dimension rythmique, fondamentale dans *Orfi aux enfers* et exprimée par la musique réconciliatrice et fusionnelle, participe de la structure synthétique⁴⁶ au côté du motif de la répétition contrebalancé par la stagnation infinie du temps infernal.

Notons encore qu'une lecture diurne de l'histoire et plus particulièrement du personnage d'Orfi, n'est pas pour autant exclue et s'avère même hautement pertinente : le moteur premier du héros est en effet une lutte dans sa « quintessence profonde » – pour reprendre, paradoxalement, la définition de la structure mystique – contre la mort puisqu'il l'attaque de front jusqu'à la fin du récit, lorsqu'il retourne dans le monde des vivants. Plus ambigu que prévu, Orfi peut en fin de compte être considéré comme caractérisé par une position impliquant les deux régimes, qui apparaissent comme authentiquement liés et dans la même disposition relationnelle que repère Joël Thomas dans le personnage d'Orphée :

« Orphée [...] incarne à la fois la certitude de la fusion (imaginaire nocturne mystique), et la figure dualiste (imaginaire diurne) de l'exil nostalgique, du Paradis perdu. En même temps, il est lui-même une instance émergente (imaginaire nocturne synthétique) : il est le pont et le médiateur entre ces deux mondes, opposés et complémentaires à la fois. Le mythe d'Orphée nous enseigne qu'il n'y a pas de fusion, ni de circulation, s'il n'y a d'abord tension et polarisation. Mais en même temps, ce sont des sphères d'univers irréductibles, et ce n'est qu'une cohérence très forte – la musique d'Orphée – qui peut les relier. Voici ce que continue à nous dire le mythe d'Orphée⁴⁷. »

L'euphémisation de la mort et du temps propre au régime nocturne s'incarne en vérité aussi et surtout à travers le personnage d'Eura, ébauchant, dans cette perspective, ce qui pourrait être qualifié de combat entre la position du régime diurne, incarnée par Orfi qui lutte inlassablement jusqu'à la désillusion finale, et celle du régime nocturne, exprimée par Eura : le refus de l'étreinte de la mort et l'opposition des mondes. En effet, comme l'observe Delphine Gachet, en décidant, non sans une certaine fatalité, de rester en enfer, Eura subit moins sa mort qu'elle ne la choisit : « celle-ci perd son caractère révoltant, tragique, pour devenir une décision à laquelle il faut se résigner⁴⁸ ». La chercheuse conclut d'ailleurs la préface de l'œuvre par une question qui correspond à la vision mystique puisqu'elle épingle cette renonciation à la lutte aiguisée et épique contre le temps et la mort. Eura est parvenue à « désapprendre la peur⁴⁹ » en restant engouffrée aux enfers presque volontairement :

⁴⁵ XIBERRAS, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁷ THOMAS, J., « La place de l'orphisme dans les mouvements religieux du monde gréco-romain » in *Euphrosyne*, n° 13, 2005, p. 388.

⁴⁸ GACHET, *op. cit.*, 2007, p. 13.

⁴⁹ XIBERRAS, *op. cit.*, p. 68.

« L'Eura de Buzzati ne nous délivre-t-elle pas un message d'espoir en nous montrant que cette acceptation de son destin permet d'envisager autrement notre disparition autrement et d'attendre plus sereinement "la mort douce"⁵⁰ ? »

2.2. Hybridité et extrapolation : une approche postmoderne

Le régime nocturne de l'intrigue d'*Orfi aux enfers*, caractérisé par le mélange et la complétude, résonne avec l'approche résolument postmoderne que représente l'ouvrage et qui s'exprime notamment à travers la relation entre l'image et le texte et à travers l'adoption d'un genre mixte. Le postmodernisme est effectivement caractérisé par l'hybridité générique et la déhiérarchisation⁵¹. Roberta Coglitore précise : « La complexité de l'œuvre réside avant tout dans la difficulté de classification, due au grand éclectisme des arts et des styles. Il s'agit d'une réécriture ultramoderne du mythe d'Orphée⁵² ». Pour ce faire, Buzzati, entre autres choses, « mélange les deux genres privilégiés par les bédéistes italiens des années 1960, l'érotisme et le roman noir⁵³ » pour mentionner, à partir d'un héritage mythique, « la sexualité et l'angoisse propres à la sensibilité contemporaine⁵⁴ ». À ce mélange de genres s'ajoute le mélange des styles. Les « pastiches » les plus évidents étant ceux des surréalistes Magritte, De Chirico ou encore Apollinaire, dont Buzzati reprend pour ce dernier le principe du calligramme (p. 102). L'aspect surréaliste d'*Orfi aux enfers* ne s'arrête pourtant pas aux influences picturales et stylistiques, mais empiète aussi sur le territoire idéologique et thématique du mouvement avec « la valorisation et l'exploration du quotidien⁵⁵ » qui côtoient un rejet de la hiérarchie des arts, plus que jamais assumée par Buzzati avec l'adoption du sous-art que représentait la bande dessinée à l'époque⁵⁶.

Comme le dit Michael Sheringham, « un des aspects essentiels de l'approche du quotidien chez les surréalistes est l'idée que le quotidien est ce qui est ici et maintenant, simple et évident, si seulement nous parvenons à le voir⁵⁷ ». Les surréalistes recherchent l'extraordinaire dans l'ordinaire. L'enfer de Buzzati, caractérisé par la similitude avec le monde des vivants, s'apparente à une invitation à se rendre compte du mystère qui entoure la réalité, par la mise en évidence d'un reflet miroitant, l'enfer étant décrit comme le lieu où les « nuages, la mer, les forêts sont dépourvus de mystère » (p. 101) ; autrement dit, il s'agit d'un mystère spécifique au monde des vivants. Delphine Gachet explique que l'auteur « veut nous persuader que le monde

⁵⁰ GACHET, *op. cit.*, 2007, p. 13

⁵¹ BALUTET, N. « Du postmodernisme au post-humanisme : présent et futur du concept d'hybridité » in *Babel* [en ligne], n. 33, 2016, mis en ligne le 01 juillet 2016, consulté le 20 novembre 2021 sur <https://journals.openedition.org/babel/4391#quotation>.

⁵² COGLITORE, *op. cit.*, p. 25.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ ÁNGEL MURO, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁵ SHERINGHAM, M., *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 75.

⁵⁶ CANNAS, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁷ SHERINGHAM, *op. cit.*, p. 85.

ne se limite pas à ce que nous voyons quotidiennement, superficiellement⁵⁸ » : il veut éveiller la « curiosité⁵⁹ » du lecteur, le sensibiliser, comme aspiraient à le faire les surréalistes dont « le "merveilleux" [...] relevait toujours de l'exceptionnel et de l'extraordinaire, d'un "envers de la vie quotidienne" associé à des moments privilégiés⁶⁰ » et lié, comme dans l'ouvrage de Buzzati (pp. 45, 86), à l'idée du hasard⁶¹.

L'épilogue, d'abord postmoderne par son ambiguïté, s'avère en même temps tout à fait cohérent avec une approche surréaliste en émettant l'hypothèse que l'aventure d'Orfi ne soit qu'« un songe » et « un fantasme » : « Ne te tourmente pas, jeune homme. Ce que tu as vu n'existe pas. Ce que tu as vu est juste un rêve » (p. 223). Selon cette approche, l'anneau d'Eura que découvre Orfi dans sa main symboliserait le rêve et la réalité qui se contaminent tandis que leurs frontières s'abolissent. L'importance du rêve serait plus que jamais établie par cette émergence du matériel dans le psychique, qui apporte le mystère dans le monde des vivants et dont la disparition soudaine et inexplicée de l'homme vert corrobore la présence. Reste, dans les faits, une indécidabilité – amorcée par le discours de l'homme mystérieux – quant à la véracité des événements, qui laisse le lecteur aussi dépourvu qu'Orfi, personnage transgresseur qui fait résolument partie de ces figures privilégiées par les textes postmodernes où peuvent se manifester « tous ceux qui transgressent les frontières de classe, d'ethnie, de genre ainsi que celles qui séparent l'humain de l'animal, le mort et le vivant⁶² ».

Orfi aux enfers n'est ainsi pas, malgré les apparences, réductible à un simple conglomérat de pastiches gratuits d'auteurs appréciés par l'artiste. Des pages sont d'ailleurs inspirées d'œuvres de Buzzati lui-même. Il reste que, comme l'exprime Muriel Badet, « les dessins de *Poema a fumetti* sont majoritairement des citations : citations de reproductions issues d'un large fonds culturel, de photographies réalisées sous la direction de Buzzati et de reprises de ses peintures antérieures⁶³ ». La citation, constante postmoderne faisant partie des hybridités dialogiques⁶⁴, est pour la chercheuse un moyen de séduction à l'encontre du lecteur⁶⁵, à l'image du caractère érotique de l'iconographie. La citation « prend la forme du palimpseste, par plagiat ou par allusion » et « relève du principe du découpage et du collage. Elle est prélèvement et appropriation de fragments élus⁶⁶ ». Buzzati emprunte au Pop Art le principe du collage⁶⁷ au côté des couleurs pastel – semblables par exemple à celles de Roy Lichtenstein – et du motif récurrent de la répétition en série étudié dans le troisième chapitre de ce travail. Le collage est

⁵⁸ GACHET, *op. cit.*, 2007, p. 8.

⁵⁹ ÁNGEL MURO, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁰ SHERINGHAM, *op. cit.*, p. 134.

⁶¹ *Ibid.*, p. 77.

⁶² BALUTET, *op. cit.*

⁶³ BADET, *op. cit.*, p. 260.

⁶⁴ BALUTET, *op. cit.*

⁶⁵ BADET, *op. cit.*, pp. 263-265.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 261.

⁶⁷ *Ibid.*

une caractéristique du postmodernisme parce qu'il rejoint la question du syncrétisme esthétique mais aussi celle du fragment, inhérente à la bande dessinée en raison de la disposition en images dont la surface est forcément limitée par le cadre. Le recueil « est fabriqué à partir de fragments d'images, de morceaux de peintures, des souvenirs de représentations, de lieux familiers, d'êtres proches⁶⁸ », ce qui n'est pas étranger à cette influence pop :

« Le Pop Art, en choisissant comme ligne directrice la répétition, l'anonymat mécanique, la récupération des images toutes faites, questionne l'originalité et la paternité de l'œuvre ainsi que les rapports entre culture savante et culture de masse. La composition de *Poema a fumetti* ne progresse pas autrement⁶⁹. »

Chaque planche de *Poema a fumetti* « invente un espace qui lui est propre, mais leur succession invente une histoire basée sur les vides entre les planches, remplis par l'imagination du lecteur à travers l'art séquentiel de la bande dessinée⁷⁰ ». Le fragment rejoint l'aspect interactionnel spécifique au postmodernisme⁷¹ : l'imagination du lecteur est constamment excitée par la tension entre ressemblance et contraste. Les couleurs, d'abord, détiennent un pouvoir interprétatif très important en permettant de créer des liens entre les pages ou les acteurs en présence. Un exemple concerne l'identité de l'homme mystérieux. Un regard attentif repère que le taxi qui emmène Eura au portail est de la même couleur verte ; de là peut émerger l'idée d'un lien profond entre les deux éléments : l'individu, ayant informé le protagoniste de la mort d'Eura et étonnement présent de lui-même au portail le soir de l'entrée d'Orfi aux enfers, est-il le chauffeur de taxi, autrement dit, incarne-t-il une figure psychopompe semblable à Hermès, messager qui conduit les âmes à Hadès et dont la responsabilité (selon certaines versions) dans la création du feu⁷² est rappelée par la cigarette (p. 58) ? De même, le jaune est une couleur qui lie le manteau à un costume (p. 85) : s'agit-il de la même personne ? Un autre facteur de l'extrapolation est incarné par l'analogie. Certaines figures en évoquent d'autres en raison de leur forme ou de leurs mouvements : c'est le cas du gardien dont l'aspect flottant et fluide⁷³ peut évoquer celui de la pieuvre (*polypus*), avec lequel il « partagerait » le manteau.

Finalement, le monde infernal d'*Orfi aux enfers* est illustré comme un monde fluide, où les éléments sont étirés (p. 113), contorsionnés (pp. 95, 133), flottants (p. 78), traversés (p. 47) et finalement transformés : « Une fois la porte franchie, tout est devenu différent » (p. 76). Aucun élément n'est à l'abri du changement dans ce monde pourtant décrit comme figé : les individus sont fragmentés, révèlent successivement différentes facettes d'eux. L'exemple le plus parlant concerne la femme qui ouvre le portail à Orfi : « Même la fille qui le guide paraît différente » (p. 76). Arborant au départ une chevelure et un vêtement noirs, elle se présente ensuite avec des cheveux et un haut blancs (p. 65), avant d'adopter le vert (p. 67) et le bleu (p. 75) jusqu'à

⁶⁸ BADET, *op. cit.*, p. 263.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ COGLITORE, *op. cit.*, p. 2.

⁷¹ VAN ENIS, N., « Le postmodernisme cęqwaça » in *Barricade* [en ligne], p. 6.

⁷² CARTWRIGHT, M., « Hermes » In *World History Encyclopedia* [en ligne], mis en ligne le 28 août 2019, consulté le 29 novembre 2021 sur <https://www.worldhistory.org/Hermes/>.

⁷³ Les pages 114 et 115, entre autres, témoignent bien de la pertinence de cette comparaison.

apparaître totalement dénudée et avec un visage émacié (pp. 75-76). Notons que les couleurs de la femme diffèrent en même temps que celles de l'arrière-plan, ce qui suggère que les couleurs ont davantage été pensées en termes d'harmonie que de référentialité.

3. L'enfer et l'espace

Comme expliqué dans les chapitres précédents, dans *Orfi aux enfers*, l'espace des morts est similaire à celui des vivants. Dans cette dernière partie, nous explorerons la tension fondamentale entre manifestation physique et expression symbolique de l'espace, qui s'examine à la fois à travers la notion anthropologique du *liminal space* intervenant notamment dans le passage entre la ville réelle de Milan et son équivalent infernal et romantisé, mais aussi à travers l'utilisation personnelle des caractéristiques propres à la bande dessinée : le lien entre les textes et les images, et la manière dont la surface de la page est investie.

3.1. L'exploitation du format

La bande dessinée est, selon la définition de Bernard Vouilloux, un média où le texte et l'image se rencontrent selon un principe de convergence, c'est-à-dire dans une relation verbo-ictonique où texte et image forment un nouveau genre normé. Il détaille son propos : « Il y a convergence lorsque la contiguïté [autrement dit, la coexistence sur un support de deux systèmes différents] est suffisamment implantée pour s'inscrire dans une tradition générique⁷⁴. » La *dispositio* d'une œuvre est étudiée dans le cadre de cette tradition. Dans le cas d'*Orfi aux enfers*, l'emploi que fait Buzzati de la page est, à l'image de l'œuvre, très éclectique : le rapport entre l'image et le texte s'exprime sur un continuum entre narration et dialogue où les limites des deux instances sont sans cesse exploitées et repoussées par des choix esthétiques.

Notons, pour commencer, que Buzzati s'inscrit en partie dans la tradition des balbutiements de la bande dessinée : de nombreuses planches sont effectivement uniquement accompagnées d'un récitatif ou d'un cartouche, avec ou sans encarts (mais le texte est posé majoritairement sur un fond blanc). Cette disposition minimaliste rappelle les « littératures en estampes⁷⁵ » du précurseur Rodolphe Töpffer, caractérisées par l'absence de bulles (qui apparaîtront aux États-Unis à la fin du XIXe siècle avec *Yellow Kid* et *The Katzenjammers Kids*⁷⁶) et l'insertion, dans toute l'horizontalité de la partie inférieure de la vignette, d'un cartouche⁷⁷. Les dialogues eux-mêmes ne sont que rarement intégrés dans des bulles destinées à cet effet, Buzzati préférant abolir les frontières et les codes du langage narratif et dialogique, s'en jouant parfois explicitement,

⁷⁴ VOUILLOUX, B., « Textes et images : esquisse d'une typologie » in Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Jean-Louis TILLEUIL (dir.), *Texte, image, imaginaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2007, p. 38.

⁷⁵ TÖPFFER, R., *Essai de physiognomonie*, Genève, autographié chez Schmidt, 1845, p. 13, consulté en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529034f/f13.item>.

⁷⁶ MOUCHART, B., *La Bande dessinée*, Paris, Le Cavalier bleu, 2004, pp. 15-18.

⁷⁷ Pour constater l'influence de Rodolphe Töpffer dans *Orfi aux enfers*, voir par exemple pp. 180-181 mais les exemples sont nombreux. Une rapide recherche internet sur Töpffer permet d'observer le degré de proximité entre les deux artistes.

comme lorsque la bulle intègre non pas le texte mais le locuteur et émane non pas du locuteur mais du texte (p. 81). Les cartouches supportent tantôt une parole intradiégétique (p. 80), tantôt une narration (pp. 64-65), laissant parfois les deux se manifester sous un même format (p. 145) comme lors de la descente d'Orfi (p. 69) où seules les diverses tailles des textes⁷⁸ permettent de faire la différence. Or, la taille des textes permet parfois de différencier la parole des locuteurs (p. 92) ou de structurer un propos (p. 88), l'alternance n'étant pas toujours claire. Buzzati s'accorde donc une pleine liberté, sans véritable règle d'organisation : les planches sont tantôt uniquement textuelles (pp. 90, 92, 174), tantôt sans la moindre lettre (pp. 166-167), l'artiste comptant parfois sur le lien entre les planches mises en vis-à-vis pour créer la relation texte-image.

Le texte et l'image se répartissent l'espace selon une multitude de structures, faisant parfois usage de déixis, autrement dit de signes qui « cible[nt] l'attention vers d'autres signes qu'[eux]-même[s]⁷⁹ ». C'est le cas des flèches (p. 116) et des pointages de doigts (pp. 51, 78, 86, 102) qui occupent la position de déictiques centrifuges et qui peuvent renvoyer à la page suivante (p. 224). Les cadres, au contraire, correspondent quant à eux à des déictiques centripètes. Les textes et les cadres peuvent être inclus dans les dessins, parfois en tant que prolongements de ceux-ci : un cadre peut faire office d'étage inférieur d'une maison (p. 150) autant que le texte peut imiter le corps qu'enveloppe le manteau (p. 79). Le lien texte-image s'exprime aussi par l'analogie : au-delà des rares onomatopées qui d'ailleurs n'adoptent pas la même police que les autres caractères (pp. 25, 42, 61), le texte imite tantôt la forme verticale ou horizontale du représenté, tantôt son mouvement (pp. 63, 161) jusqu'à l'ultime symbiose illustrée sous la forme du calligramme (p. 102).

La structure de l'œuvre, « rythmée [...] répétitive [et] composée de refrains », s'apparente fortement à un mouvement musical : Daniel Barbieri parle d'une « métaphore visuelle de la musique⁸⁰ ». La réitération et le dédoublement sont effectivement des motifs récurrents dans *Orfi aux enfers*. Cet isomorphisme peut autant jouer sur l'identique (pp. 48, 60, 80, 221), à la manière du pop artist Andy Warhol, que sur la variation (pp. 20, 36, 77, 106-110, 198). La répétition s'applique à l'image mais aussi au texte, comme lorsqu'un fragment issu d'un pavé est repris à la page suivante, illustrant cet extrait qui agit en écho : « un peu transparent, ça oui » (citation de la page 84 reprise et illustrée à la page 85 ; voir aussi le même principe pp. 92-93).

⁷⁸ L'échelle des textes comme leur disposition ont été conservées dans la traduction de notre édition.

⁷⁹ BEGUIN-VERBRUGGE, A., *Images en texte, Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Information-communication », 2006 p. 71.

⁸⁰ BARBIERI, D., cité dans COGLITORE, *op. cit.*, p. 5.

3.2. L'architecture du *liminal space*

Comme le définissent Annette Pritchard et Nigel Morgan, les *liminal spaces* sont des « espaces transitoires », plus précisément, et cela convient à l'image traditionnelle des enfers, « des espaces limbesques faisant souvent fi de la norme sociale et culturelle⁸¹ ». Ils étudient plus spécifiquement l'exemple des hôtels dans lesquels ils voient « des seuils entre le banal et l'extraordinaire : ce sont des endroits qui, s'ils peuvent introduire le désir comme la rêverie, sont aussi des lieux d'anxiété empreints des images plus sombres de la menace et du danger⁸² ». Le séjour d'Orfi aux enfers se base en quelque sorte sur une structure similaire, en ce sens qu'il s'agit d'une escale prévue comme éphémère dans un environnement d'anonymat, mémoriel ici. L'univers infernal est un lieu de transition, autant dans une approche physique (selon la structure arrivée-séjour-retour) que psychologique (en tant que lieu d'évolution et d'apprentissage), mais le *liminal space* est en réalité un paysage type qui parcourt l'œuvre au-delà du monde des défunts.

En effet, l'« espace liminal » le plus important dans le monde des vivants d'*Orfi aux enfers* n'est autre que la *Via Saterna*, la sombre et déserte rue imaginaire où s'arrêtent le taxi d'Eura et, par hasard, le regard d'Orfi. Elle fait office de transition de deux manières : d'un côté de façon littérale et inhérente – parce que la rue est un lieu dont la fonction première est de permettre le mouvement et la mobilité – d'un autre côté de façon symbolique. Cette fonction symbolique intervient à un double titre : d'abord elle correspond à la définition attribuée plus haut, puisqu'il s'agit d'une transition entre le quotidien et l'événement au sens pérecquien⁸³. C'est un espace quotidien qui est primordial car il est à l'origine de l'intrigue : « Mais ding dong ! C'est à ce moment très précis que commence l'histoire » (p. 42). En second lieu, cette rue représente un passage entre le lieu de la naissance d'Orfi et le lieu supposé de sa mort, la traverser se révélant ainsi comme l'expérience d'un état intermédiaire. C'est d'ailleurs le fait même de franchir cette rue qui amène le héros au véritable seuil qu'elle préfigure, et à découvrir le monde des morts, celui qu'il habitera *a priori* pour l'éternité après son décès. Si la rue est un *liminal space* résolument abstrait et imaginaire, le portail est quant à lui son équivalent physique dont le franchissement scelle définitivement le destin d'Orfi, la porte en tant qu'objet représentant « un lien entre les espaces humains et tout ce qui en est à l'extérieur. Elle transcende le lien entre le dedans et le dehors⁸⁴ ».

⁸¹ PRITCHARD, A. – MORGAN, N., « Hotel Babylon ? Exploring hotels as liminal sites of transition and transgression » in *Tourism Management*, n° 27, 2006, p. 764. Les citations de cette référence sont traduites par nos soins.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Un événement, pour Georges Pérec, s'oppose à l'« infra-ordinaire », autrement dit le quotidien. Il est ce que les médias autorisent à faire passer à la télévision et dans les journaux, selon un critère d'exceptionnalité. Voir PÉREC, G., « Le travail de la mémoire » in *Je suis né*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIème Siècle », [version électronique], sans pagination, 1990.

⁸⁴ ROBERTS, L., *Spatial Anthropology: Excursions in Liminal Space*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2018, [version électronique], sans pagination. Les citations de cette référence sont traduites par nos soins.

Le concept de *liminal space* est à comprendre au regard de la notion similaire et préfiguratrice de « liminarité », originellement développée par l'ethnologue-folkloriste Arnold Van Gennep et reprise et popularisée ensuite par Victor Turner qui en a étendu le concept aux sociétés consuméristes. Suivant l'étape de séparation et précédant celle de la réincorporation, la liminarité est décrite par Arnold Van Gennep comme la deuxième phase, transitionnelle, du rite de passage, ce dernier consistant en un changement d'identité au sein de la communauté⁸⁵. Appliquer le concept au séjour d'Orfi aux *enfes* implique soit de voir le personnage en tant qu'individu qui « transitionne » vers un même statut, celui d'un être vivant, ce qui suggère l'idée d'un échec de conversion ; soit, plus surprenant, de voir l'intrigue comme profondément marquée par l'idée du deuil en tant qu'étape transitoire par laquelle est touché un Orfi qui nie les faits (« c'est impossible », p. 48).

La liminarité théorisée par Victor Turner est quant à elle plus lâche puisqu'il élargit le champ d'acception au-delà du rite social, comme l'énonce Bjørn Thomassen : elle est « tout ce qui réfère à l'entre-deux ; qu'il s'agisse de situation ou d'objets⁸⁶ ». La notion est alors définie selon trois critères : le type de sujet, la dimension temporelle et la dimension spatiale. Suivant cette perspective, dans le cas d'Orfi, le passage de la porte infernale, comme de celles qui suivront (p. 75), relève de l'expérience soudaine et personnelle du franchissement d'un seuil physique.

Si jusqu'ici les espaces mentionnés sont planes et horizontaux, la verticalité est aussi de mise, en ce qu'elle illustre la descente aux enfes, par ailleurs préfigurée et métaphorisée dans le monde des vivants par la position aérienne de l'étage de la maison Baltazano que quitte Orfi pour retrouver Eura de l'autre côté de la porte mystérieuse. Cette posture dominante trouve sa correspondance, voire son prolongement, en enfer, où, après avoir descendu une première série d'escaliers, le poète se livre à son talent musical depuis un bâtiment surplombant les morts qui s'attroupent pour l'écouter et qu'il rejoindra ensuite (p. 192). Le contraste est massif entre la rue humaine, vide, et la foule de la rue des enfes. La hauteur, vertigineuse, est également propre à l'empilement des innombrables casiers du bureau d'état civil où sont conservés les dossiers (p. 200). Les plans larges choisis par Buzzati témoignent de la petitesse d'Orfi face à sa folle entreprise et voient leurs effets renforcés par la solitude de certains lieux (p. 204).

Conclusion

Ce travail s'est employé à démontrer dans sa première partie, que, dans *Poema a fumetti*, « la réécriture du mythe d'Orphée se joue [...] sur la tension constante entre la force centripète exercée par un prototype "encombrant" et la fuite en avant envisagée par les innombrables modifications [...] et "déviation" conscientes et délibérées de l'auteur⁸⁷ ». Buzzati signe avec *Orfi aux enfes* une œuvre singulière, où les opposés s'attirent et se côtoient. Le mythe, apparaissant explicitement, se voit réapproprié par l'auteur qui le place dans un contexte

⁸⁵ THOMASSEN, B., « The Uses and Meanings of Liminality » in *International Political Anthropology*, vol. 2, n° 1, 2009, p. 6. Les citations de cette référence sont traduites par nos soins.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁷ CANNAS, *op. cit.*, p. 16.

contemporain propice à y intégrer sa sensibilité et ses thèmes de prédilection : le mystère de la mort et du temps. L'œuvre, établie sur une logique de citation, mise sur une liberté totale, notoire dans bien des aspects, mais en particulier dans ce mélange des genres et des influences. Il s'agit d'aller au-delà d'une subversion certes recherchée : par la simple existence d'un décloisonnement artistique et générique – et même linguistique dans le cas du calligramme formé par la répétition de phrases en diverses langues (p. 102) – Buzzati livre un hommage au mythe, dans lequel Orphée décloisonne les éléments pour les unifier par la magie de son art.

Par l'insertion d'une rue imaginaire parmi des rues existantes dont « on reconnaît la configuration⁸⁸ » sur le plan de la page 27, l'artiste introduit l'extraordinaire dans la ville de Milan. L'entrée aux enfers, motivée par une étape contestataire du deuil, confronte Orfi à une vision résolument intime et loin de l'image brûlante qui, dans l'imaginaire contemporain, est généralement attribuée au territoire infernal. En termes d'architecture, ce dernier n'est ici illustré que comme le versant souterrain du territoire humain, disposition qui rappelle les sous-sols du *Polypus* où le protagoniste livre ses performances. L'enfer est cependant parcouru par la luxure, qui n'est pas pour autant foncièrement condamnée par Buzzati ; au contraire, elle fait office de tentative de résurgence des sentiments. Les supplices physiques et éternels relatés par Ovide dans sa version antique du mythe sont remplacés par un tourment psychique : l'oubli. Le héros est le seul capable par son jeu et sa voix de réattribuer les souvenirs des émois humains.

Comme nous l'avons explicité tout au long du travail sur base du modèle allusif du *polypus*, *Orfi aux enfers* s'inscrit dans un continuum fertile entre le mimétisme inspirateur, traduit dans ses reprises thématiques et artistiques, et la fluidité créatrice, c'est-à-dire la réappropriation syncrétique par le détournement ; le tout trouvant sa signification dans les jeux – sérieux car introduisant des thèmes particulièrement chers à Buzzati – de la ressemblance et du contraste.

⁸⁸ GACHET, *op. cit.*, 2007, p. 9.

Bibliographie

Bibliographie primaire

BUZZATI, Dino, *Orfi aux enfers* [1967], Arles, Actes Sud, coll. « Actes Sud BD », 2007.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1992.

Bibliographie secondaire

- *Sources critiques*

ÁNGEL MURO, Miguel, « Lo fantástico en la interpretación actual del mito de Orfeo y Euridice de Dino Buzzati. Poema a fumetti » in *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 2017, pp. 89-112.

BADET, Muriel, « Les figures de la séduction dans les dessins de *Poema a fumetti* de Dino Buzzati » in *Cahiers d'études italiennes* [en ligne], n° 5, 2006, mis en ligne le 15 mars 2008, consulté le 20 novembre 2021 sur <http://journals.openedition.org/cei/843>.

CANNAS, Andrea, « Poema a fumetti di Dino Buzzati : l'Inferno alle porte di Milano » in *Between* [en ligne], vol. 8, n° 15, 2018, consulté le 20 novembre 2021 sur <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3334>.

COGLITORE, Roberta, « Lo spazio dell'aldilà in *Poema a fumetti* di Dino Buzzati » in *Between* [en ligne], vol. 8, n° 15, 2018, consulté le 20 novembre 2021 sur <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3338>.

GACHET, Delphine, « Préface » in Buzzati, Dino, *Orfi aux enfers* [1967], Arles Actes Sud, coll. « Actes Sud BD », 2007.

GACHET, Delphine, « L'Enfer d'Eurydice : de quelques subversions du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans la littérature italienne contemporaine (XXe-XXIe siècles) » in *Revue de littérature comparée*, n° 350, vol. 2, 2014, pp. 209-221.

- *Sources théoriques*

Sur Orphée

GRAVES, Robert, « Orphée » in *Les mythes grecs*, vol. 1, chapitre 33, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1999.

THOMAS, Joël, « La place de l'orphisme dans les mouvements religieux du monde gréco-romain » in *Euphrosyne*, n° 33, 2005, p. 379-389.

Sur les mythes

BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Édition Josi Corti, 2004.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

MONNEYRON, Frédéric – THOMAS, Joël, *Mythes et Littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002.

Sur l'imaginaire

QUIDU, Matthieu – FAVIER-AMBROSINI, Brice, « Du symbolisme des épistémologues : étude de cas chez Gaston Bachelard » in *Sociétés*, n° 121, 2013, consulté en ligne [CAIRN] le 20 novembre 2021 sur <https://www.cairn.info/revue-societes-2013-3-page-29.htm>.

XIBERRAS, Martine, *Pratique de l'imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*, Laval (Québec), Presses de l'université Laval, 2002.

Sur la bande dessinée et le lien image-texte

BEGUIN-VERBRUGGE, Annette, *Images en texte, Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Information-communication », 2006.

MOUCHART, Benoit, *La Bande dessinée*, Paris, Le Cavalier bleu, 2004.

TÖPFFER, Rodolphe, *Essai de physiognomie*, Genève, Autographié chez Schmidt, 1845, consulté le 27 décembre 2021 sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529034f/f13.item>.

VOUILLOUX, Bernard, « Textes et images : esquisse d'une typologie » in Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Jean-Louis TILLEUIL (dir.), *Texte, image, imaginaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2007.

Sur le quotidien

PEREC, Georges, « Le travail de la mémoire » in *Je suis né*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^{ème} Siècle », [version électronique], 1990.

SHERINGHAM, Michael. *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

Sur le postmodernisme

BALUTET, Nicolas, « Du postmodernisme au post-humanisme : présent et futur du concept d'hybridité » in *Babel* [en ligne], n° 33, 2016, mis en ligne le 01 juillet 2016, consulté le 20 novembre 2021 sur <https://journals.openedition.org/babel/4391#quotation>.

VAN ENIS, Nicole, « Le postmodernisme céqwaça » in *Barricade* [en ligne], 2011. Consulté le 20 novembre 2021 sur <http://www.barricade.be/publications/analyses-etudes/postmodernisme-ceqwaca>.

Sur le liminal space et la liminarité

PRITCHARD, Annette – MORGAN, Nigel, « Hotel Babylon ? Exploring hotels as liminal sites of transition and transgression » in *Tourism Management*, n° 27, 2006, pp. 762–772.

ROBERTS, Les, « Chapter 2 : Of Spaces In-Between » in *Spatial Anthropology : Excursions in Liminal Space*, Lanham, Rowman & Littlefield International [version électronique], 2018.

THOMASSEN, Bjørn, « The Uses and Meanings of Liminality » in *International Political Anthropology*, vol. 2, n° 1, 2009.

- *Ressources encyclopédiques*

« Εὐρυδίκη » in *Wikionnary* [en ligne], mis à jour en 2019, consulté le 20 novembre 2021 : <https://en.wiktionary.org/w/index.php?title=%CE%95%E1%BD%90%CF%81%CF%85%CE%B4%CE%AF%CE%BA%CE%B7&oldid=>.

« Pieuvre ou poulpe » in *Larousse* [en ligne], s. d., consulté le 17 novembre 2021 sur https://www.larousse.fr/encyclopedie/vie-sauvage/pieuvre_ou_poulpe/184019.

« Polype » in *CNRTL* [en ligne], s. d., consulté le 17 novembre 2021 sur <https://www.cnrtl.fr/definition/polype>.

CARTWRIGHT, Mark, « Hermes » In *World History Encyclopedia* [en ligne], mis en ligne le 28 août 2019, consulté le 29 novembre 2021 sur <https://www.worldhistory.org/Hermes/>.