UNIVERSITE DE POITIERS

Ecole doctorale SHES (ED 257)

Thèse de doctorat

Discipline : Etudes italiennes

Présentée par Etienne Boillet

LE DUALISME TRAGIQUE DE TOMMASO LANDOLFI

Thèse préparée sous la direction de Monsieur le Professeur Denis Ferraris

Soutenue le 6 décembre 2008

JURY :

Denis Ferraris
Mario Fusco
Pascal Gabellone
Antonio Prete

Université de Poitiers
ED SHES (ED 257)

Le dualisme tragique de Tommaso Landolfi

Thèse de doctorat présentée par Etienne Boillet
sous la direction de Monsieur le Professeur Denis Ferraris

Résumé de la thèse

L'écrivain italien Tommaso Landolfi (1908-1979) a composé à partir des années trente du XX^e^ siècle une œuvre vaste, que nous avons choisi de considérer dans sa globalité, à l'exception des poèmes, que l'auteur écrivit et publia dans les années soixante-dix. Il nous a paru d'autant plus nécessaire d'adopter une approche générale de cette œuvre que les quelques thèses de doctorat françaises consacrées à Landolfi ont surtout privilégié la question des influences. Or, nous avons voulu proposer une interprétation globale qui repose sur l'identification d'un dualisme omniprésent chez Landolfi. L'œuvre landolfienne, composée pour sa plus grande part de récits de fiction relativement brefs, est en effet le fruit d'un dualisme protéiforme qui correspond avant tout à l'opposition entre, d'un côté, un idéal inatteignable auquel aspire l'écrivain, et, de l'autre, une « réalité » envers laquelle il affiche un constant mépris. Or, le caractère inatteignable de l'idéal désiré entraîne non seulement la récurrence évidente, dans l'œuvre narrative de Landolfi, de thèmes comme l'échec ou l'impuissance, mais aussi l'affirmation d'une vision de l'existence que l'on peut qualifier de nihiliste, de pessimiste et même de tragique : l'écrivain lui-même, tout comme les protagonistes de ses fictions qui apparaissent souvent comme autant de masques derrière lesquels ils se dissimule, paraissent être les prisonniers d'un destin immaîtrisable. Aussi, afin d'éclairer au mieux l'œuvre de Landolfi, c'est cette idée directrice d'un dualisme tragique que nous avons suivie au long de notre recherche, tout en proposant une synthèse des études landolfiennes menées jusqu'à ce jour.

Le dualisme dont nous parlons se traduit de diverses manières et l'analyse littéraire ne saurait sans doute en rendre compte sans être modulée en fonction de ces multiples formes. Pour cette raison, tout en articulant notre propos autour de la thèse d'un dualisme tragique,

nous avons eu recours à diverses approches : nous nous sommes par exemple intéressé autant à l'imaginaire de l'auteur qu'aux structures de sa pensée, à son rapport à la réalité sensible ou encore à sa place dans l'histoire littéraire. Tout d'abord, trois points importants nous ont semblé devoir être traités prioritairement et rassemblés en un premier chapitre de nature propédeutique : la question des influences, celle de la dimension autobiographique de l'œuvre landolfienne et enfin celle du fantastique. Pour ce qui est du premier point, Landolfi reçoit l'influence d'un très vaste héritage littéraire que caractérise et unifie l'opposition au rationalisme : on trouve dans ce large corpus la littérature pré-fantastique puis fantastique, les libertins français, les romantiques (notamment les premiers romantiques allemands), les Russes comme Gogol ou Dostoïevski, les maudits, les décadents, ou encore les symbolistes. L'expression d'une soif d'absolu qui conduit à rejeter la réalité quotidienne, ainsi que la constante valorisation du mystère, sont notamment des legs que Landolfi a indubitablement hérités du romantisme et du symbolisme.

Mais l'auteur ressent que son inscription dans cette veine globalement irrationaliste est dirigée vers une impasse, en raison de sa conscience de la vanité des mots et de la relativité de toute chose, qui le rapproche des courants les plus modernes de la littérature européenne au début du XX^e^ siècle. Dans le même temps, Landolfi rejette non seulement le vaste courant rationaliste (au fondement duquel figurent l'idéologie héritée des Lumières, le réalisme du XIX^e^ siècle et son prolongement au XX^e^ siècle) qu'il oppose à cette tradition irrationaliste, mais aussi les expérimentations nouvelles du XX^e^ siècle, comme celles que mènent les surréalistes ou Beckett. Notre identification d'un dualisme tragique dans l'œuvre de Tommaso Landolfi commence donc dès l'examen de ses influences : en effet, Landolfi méprise la voie littéraire d'une recherche de la vérité par la raison ou par la représentation réaliste du monde, mais il ne s'abandonne pas à une veine véritablement lyrique et romantique ; en outre, il condamne fermement toute tentative moderne qui consisterait à laisser s'exprimer le flux des pensées involontaires ou inconscientes sans essayer de le maîtriser. La littérature ne saurait être un « évier des angoisses », écrit Landolfi malgré le caractère *unheimlich* que présente le plus souvent son imaginaire.

L'idée d'un rapport problématique que Landolfi entretient avec lui-même à travers l'écriture, dans la mesure où son romantisme exacerbé ne trouve d'épanchement lyrique que sous une forme déguisée ou parodique, nous conduit au deuxième des aspects traités dans notre premier chapitre : la dimension autobiographique. En effet, d'un point de vue narratologique strict, on ne peut parler d'autobiographie que lorsque Landolfi pratique le journal intime ou le court récit autobiographique, à partir des années cinquante. Mais la

dimension autobiographique de son œuvre est un phénomène plus vaste, qui s'étend aux fictions et qu'il faut considérer comme un processus dynamique : d'un bout à l'autre de son œuvre, l'auteur présente une forte tendance à parler de soi et une forte réticence à s'exposer, en tant qu'homme et en tant qu'écrivain. Tandis que la tendance autobiographique se traduit dans les récits de fiction par la forte récurrence d'une posture confessionnelle que l'on observe dès *Maria Giuseppa* (récit de 1929 que l'auteur présente comme le tout premier qu'il ait écrit, et qui n'est pas sans rappeler les dostoïevskiens *Carnets du sous-sol*), la réticence à s'exposer entraîne le recours au masque, pour dissimuler la quête d'absolu que l'auteur désire poursuivre dans l'écriture. Mais quand le masque tombe, l'écriture n'en apparaît pas moins comme un écran empêchant l'auteur de connaître la vérité sur lui-même, écrit Landolfi dès le premier de ses livres autobiographiques (*LA BIERE DU PECHEUR*, 1953) : aussi l'examen propédeutique de la complexe dimension autobiographique de l'œuvre landolfienne confirme-t-elle l'hypothèse d'un dualisme tragique.

Enfin, si nous avons jugé que la particularité du fantastique landolfien était aussi l'un des aspects qu'il nous fallait aborder en un premier temps, c'est d'abord parce qu'il nous a semblé nécessaire de situer le fantastique landolfien par rapport au fantastique canonique tel que Tzvetan Todorov l'a défini, ainsi que l'onirisme de Landolfi par rapport au surréalisme français. Mais c'est aussi parce que la question du fantastique est étroitement liée à la notion de « réalité », dont il était capital d'expliquer le sens, dans la vision du monde et dans la poétique de Tommaso Landolfi. L'écrivain oppose en en effet le « réel » au « possible » : tout en présentant l'écriture comme une activité magique dans laquelle on investit de l' « énergie » afin de créer une « autre réalité » aussi consistante que la réalité existante, Landolfi ne pense que pas que le « possible », c'est-à-dire l'idéal, puisse s'incarner sans être aussitôt corrompu. C'est en ce sens qu'on peut assurément parler d'un romantisme exacerbé et d'un dualisme tragique.

Poursuivant notre analyse, après l'examen propédeutique de ces trois aspects (la question des influences, celle de l'autobiographie et celle du fantastique), nous appliquons dans notre premier chapitre la clé interprétative du dualisme tragique à l'imaginaire landolfien et à la pensée landolfienne, tels qu'il apparaissent à travers les premiers brefs récits de fictions de l'auteur, que celui-ci écrivit dans la seconde moitié des années trente et au tout début des années quarante, et qu'il réunit dans des livres publiés de 1937 à 1942 (*Dialogo dei massimi sistemi*, *Il mar delle blatte ed altre storie*, *La spada*). L'univers de ces fictions se resserre systématiquement sur une sphère intime qui les éloigne de toute tentative de représenter une société donnée conformément à un projet réaliste, et qui conditionne leur brièveté. Deux

schémas narratifs, hautement symboliques, sous-tendent la plupart d'entre elles : le repli d'un personnage masculin dans un espace domestique où vient le tourmenter une « bête », et la conquête impossible d'un personnage féminin. Le mélange ambivalent de l'attirance et de la répulsion, au cœur de ces deux schémas narratifs, constitue un enjeu esthétique essentiel pour Landolfi, qui ne met pas ses connaissances en matière de psychologie, de psychiatrie ou de psychanalyse au service d'une analyse rationnelle dont ses fictions seraient l'illustration, mais exploite plutôt une matière trouble qui l'obsède lui-même afin d'intriguer ou de fasciner son lecteur. Par exemple, le fantasme d'une forme surréelle d'érotisme est exploité littérairement en un texte écrit en 1934 où l'articulation entre écriture et onirisme s'effectue d'une manière particulièrement singulière et moderne : *La morte del re di Francia*.

Cependant, dans l'imaginaire de Landolfi, la recherche d'une relation fusionnelle, entre deux êtres, ou entre le Moi et le monde, s'oppose au sentiment que le Moi est irrémédiablement séparé de la réalité extérieure : c'est donc à un ailleurs que le sujet voudrait accéder, à un être idéal qu'il voudrait s'unir, à condition de trouver en soi-même les moyens d'y parvenir. En ce sens, on peut parler d'un mysticisme de Landolfi, dont l'identification permet d'unifier les remarques que l'on peut faire sur les structures morales, métaphysiques et intellectuelles de la pensée landolfienne. Fasciné par l'expérience épiphanique de la pitié éprouvée devant un animal souffrant ou mourant, Landolfi n'essaie pas d'élaborer un système éthique ; convaincu de la relativité de toute connaissance, il méprise les sciences appliquées et aspire à une « connaissance métaphysique », qui reste toutefois idéale.

Dans notre troisième chapitre, nous considérons ensuite l'évolution de l'œuvre landolfienne. Soumise au dualisme tragique, celle-ci entre pour ainsi dire en crise dès son commencement, comme nous l'expliquons au début de notre troisième chapitre. Des récits écrits dans les années 1936-1937, il se dégage pourtant un certain enthousiasme, lié à l'ivresse procurée par le sentiment d'être le créateur d'un monde fantaisiste. Sous l'image du clown que Landolfi tend à se donner alors par le biais de ses fictions, se cache bien la figure d'un créateur génial. Or, la légèreté du clown laisse vite place à la douleur d'un héros tragique, qui se prendra directement pour cible de ses propres attaques dans le livre autobiographique intitulé *LA BIERE DU PECHEUR*. Nous montrons dans notre troisième chapitre que c'est bien l'affirmation d'une véritable dimension tragique qui aboutit à cette expression autobiographique d'une veine masochiste. Tout d'abord, les brefs récits de fiction écrits dès les années 1938-1939 sont envahis par des motifs douloureux et macabres, tels que l'image du sexe féminin assimilé à une mutilation, qui semblent ressortir notamment à un puissant complexe de castration. Leur dénouement malheureux paraît inévitable, ce qui amène à parler

d'un aspect véritablement tragique. C'est ce que confirme l'étude des trois récits relativement longs écrits dans les années quarante : *Le due zittelle*, *Racconto d'autunno* et *Cancroregina*. Le thème du sacrifice (qui autorise un rapprochement entre Landolfi et Bataille, surtout dans le cas des *Due zittelle*) est inscrit au cœur de chacune des trois intrigues et à chaque fois le sacrifice s'inscrit bien dans un processus tragique auquel rien n'échappe. De diverses manières, les trois livres racontent en effet comment un individu va au-devant d'un destin malheureux auquel il était condamné originellement. Dans *Le due zittelle*, un singe qui pouvait amener à une sorte de libération symbolique ses deux vieilles maîtresses, prisonnières d'un monde étriqué, est finalement mis à mort. Dans le gothique *Racconto d'autunno*, le parcours initiatique d'un fugitif s'aventurant dans l'espace labyrinthique et mystérieux d'un manoir est dirigé vers la mort de la jeune femme dont il s'éprendra. Enfin, dans *Cancroregina*, l'enthousiasmant voyage vers la lune, digne d'un roman de Jules Verne, qui s'offre au protagoniste désespéré, se transforme en un monstrueux enfermement à l'intérieur d'une grotesque machine spatiale. Dès qu'il s'incarne, l'idéal est donc condamné à la destruction, ou bien à une déformation monstrueuse. Or, la répétition des échecs successifs, dans l'espace fantasmatique que construisent les différentes fictions inventées par Landolfi, nourrissent une vision douloureusement pessimiste de l'existence qui grandit de livre en livre, jusqu'à *Cancroregina* où le voyage fabuleux vers l'éden se mue en un retour monstrueux dans le ventre maternel.

Par ailleurs, la symbolique de la créature est très riche dans ces trois longues fictions que sont *Le due zittelle*, *Racconto d'autunno* et *Cancroregina* : après avoir considéré la dimension existentielle et métalittéraire de cette symbolique dans chacun de ces récits, nous proposons justement une synthèse, sur le thème des créatures mystérieuses de Tommaso Landolfi, qui vise à replacer le rapport très personnel de Landolfi à l'écriture dans le contexte d'une valorisation du mystère au sein de la littérature italienne dans son ensemble, au cours de la première moitié du XX^{e} siècle. Ainsi tentons-nous de montrer comment Landolfi s'inscrit dans le sillage d'un symbolisme dont les auteurs de nouvelles fantastiques ou les représentants d'un éventuel « surréalisme italien » ne sont pas les seuls héritiers – si bien que Landolfi peut être rapproché de Federigo Tozzi ou de Cesare Pavese aussi bien que d'Alberto Savinio ou de Massimo Bontempelli.

Mais si cette démarche s'inscrit certes dans l'histoire littéraire, elle n'en répond pas moins à un appel d'ordre plus intime, qui touche à la place des mots et de l'écriture dans l'histoire personnelle de Tommaso Landolfi. Celui-ci trouve, dans la création de symboles polysémiques et mystérieux qui semblent échapper parfois à sa propre maîtrise, une sorte de

compromis lui permettant de ne pas cesser de s'emparer du pouvoir du signifiant tout en se punissant parce qu'il s'en empare. Etablissant une hiérarchie entre ces trois instances que sont l'auteur comme créateur, l'œuvre comme créature et enfin le lecteur, Landolfi place au sommet la créature littéraire, au-dessus du créateur, au contrôle duquel elle échappe, mais sur lequel rejaillit cependant son prestige, aux yeux du lecteur étranger à cette création dont il est le spectateur amusé, troublé ou fasciné. Il y a donc bien dans l'exposition des créatures mystérieuses au lecteur quelque chose de l'ordre du prestige dans tous les sens de ce mot, comme si l'auteur voulait laisser à ses mots leur part de mystère pour que le prestige de ces « machines célibataires » échappant à leur fonction symbolique normale rejaillisse sur leur créateur.

L'idée que Landolfi construit grâce à ses mots quelque chose qui résiste à la dimension relativiste, pessimiste et tragique de son œuvre est d'ailleurs développée dans notre cinquième chapitre, avant lequel prend cependant place un quatrième chapitre consacré à la question, encore inédite dans le cadre des études landolfiennes, du rapport de l'auteur à la réalité sensible. En effet, il nous a paru capital d'examiner comment le rejet de la chair et l'aspiration à une pureté parfaite, qui correspond, à un niveau plus général, au rejet de la réalité et à l'aspiration à un absolu inatteignable, se traduit dans l'écriture de Landolfi. Influencé par une esthétique gothique et romantique non dénuée d'accents baroques, l'écrivain reprend par exemple plusieurs fois le motif de l'inversion vertigineuse d'une pure étendue céleste et d'une pure étendue aquatique : on voit alors que Landolfi ne paraît rien craindre tant que cette pureté parfaite à laquelle il aspire. L'attention portée au thème des cinq sens de la perception nous apprend par ailleurs que la primauté de la vue par rapport aux autres sens et notamment par rapport au toucher atteint chez Landolfi un rare paroxysme. Investi d'un pouvoir presque magique, le regard permet de rester pur, en se tenant à distance d'une réalité ressentie comme menaçante et dégoûtante. Mais il s'agit d'un dégoût ambigu : le contact avec les choses est d'autant plus attirant qu'il est refoulé, ce qui entraîne, outre le fantasme d'une vision épiphanique, celui d'un contact surréel.

De surcroît, aucun contact avec la réalité extérieure n'est davantage tabou que le contact oral : Landolfi semble tendre à travers son écriture vers un rapport mystique et ascétique à la réalité extérieure excluant tout plaisir oral, mais il exprime aussi le désir d'une forme surhumaine de sensualité ou de sexualité où l'oralité aurait une place centrale. Le dégoût inspiré par le contact oral est donc un sentiment ambivalent, où l'attirance se mêle à la répulsion : aussi les mots peuvent-ils non seulement exprimer le dégoût de toute leur force, mais aussi accompagner la transfiguration imaginaire d'un contact oral qui de dégoûtant se

fait désirable. Sous la forme d'un interdit repoussant et attirant, le rapport oral à la réalité sensible est bien au cœur de l'écriture de Landolfi et du rapport problématique entre le Moi et l'Autre dans l'imaginaire de l'écrivain. De manière plus générale, la perception sensible, chez Landolfi, est marquée par la récurrence d'obsessions et de phobies qui fournissent à l'écrivain une matière sur laquelle il exerce son contrôle, grâce à un travail stylistique sur lequel nous nous sommes penché, en nous intéressant surtout à la question des sonorités.

Après ce quatrième chapitre consistant en une synthèse sur la question du rapport à la réalité sensible de Landolfi et aux caractéristiques de son esthétique, le dernier point auquel nous avons consacré un chapitre concerne l'évolution de l'œuvre landolfienne dans les années cinquante et soixante, c'est-à-dire après le tournant autobiographique constitué par *LA BIERE DU PECHEUR* et par la publication de brefs souvenirs personnels réunis en 1954 dans la partie intitulée « articoli » du recueil *Ombre*. Il s'agit d'un tournant mis en scène par l'auteur lui-même, qui a donné un certain relief à l'idée que les « promenades oisives » de son écriture ne pouvaient plus avoir que la « réalité » comme seule « destination ». Néanmoins, malgré une indéniable évolution d'ordre générique et thématique, la continuité est bien plus grande que la rupture dans l'œuvre de Landolfi, qui reste déterminée par un profond dualisme tragique.

Ainsi le tragique, désormais au premier plan, connaît-il de nouveaux visages (en général moins spectaculaires que précédemment), comme celui de la « non-vie » : Landolfi présente sa propre existence, dans ses écrits autobiographiques ou par le biais de ses fictions, comme un état crépusculaire qui n'est ni la vie ni la mort, mais une sorte de misérable entre-deux. En outre, cette non-vie est aussi une non-mort, puisque l'état crépusculaire se prolonge au-delà de la mort. En effet, postulant dans la lignée de Leopardi que le néant serait une consolation après une vie malheureuse, Landolfi développe l'idée encore plus pessimiste que cette consolation est en réalité inaccessible, rien ne venant mettre fin à cette souffrance intolérable qu'est l'existence elle-même – cette forme de pessimisme est par ailleurs liée à celle exprimée dans l'*Eccliésiaste*, et Landolfi reprend le motif d'un monde vain, où toutes les choses sont égales derrière leurs apparences inconsistantes, et où le temps se réduit à un présent interminable.

Il importe néanmoins de se rendre compte que ce pessimisme extrême ressortit à un déni de la mort et à un fantasme d'immortalité qui sont assurément liés à la façon dont Landolfi a vécu son enfance, marquée par la mort de sa mère quand il avait un an et demi. Il semble bien que la croyance infantile en la toute-puissance des mots et des idées ait acquis chez lui une force dont l'épreuve de la réalité ne viendra jamais complètement à bout, du fait que le but

assigné à la pensée et à la parole était de le protéger d'une réalité extérieure assimilée à la mort, et de maintenir en vie sa mère idéalisée ainsi que le lien l'unissant à toutes les formes d'idéal venues se greffer sur l'image de cette mère idéalisée. Ainsi, en condamnant l'écrivain à une non-vie coupée du monde extérieur qui se prolonge en une non-mort tout aussi misérablement solitaire, la pensée et la parole continuent paradoxalement à remplir leur fonction. Derrière le masochisme et le pessimisme, se trouve la préservation d'une croyance en un pouvoir tout-puissant que l'auteur aurait en lui et qu'il continue à protéger de l'épreuve de la réalité : un pouvoir de la volonté qui se traduirait par des mots qu'une loi tacite interdit de prononcer.

Du fait, peut-être, que la parole ait eu une telle importance dans son histoire intime (à cinq ans, Landolfi aurait écrit dans une lettre à son père qu'il voulait devenir écrivain), Landolfi n'a cessé d'être extrêmement sensible à la question de la langue et du langage. Certes, l'affirmation de l'écriture autobiographique dans l'œuvre landolfienne, au cours des années 1950 et 1960, s'accompagne de la mise au premier plan des réflexions sur l'écriture ou sur la langue, que l'auteur livre dans ses journaux et qui transparaît également dans ses œuvres de fiction ; cette évolution touchant à la poétique même de Landolfi est caractérisée par l'accroissement du doute pessimiste de l'écrivain sur les possibilités qu'offre l'écriture. Toutefois, ces éléments étaient présents dans la poétique de Landolfi dès le début de sa carrière, comme l'atteste par exemple la nouvelle *Dialogo dei massimi sistemi*, qui donne son titre au recueil éponyme de 1937, et où est raconté le cas inédit d'un superbe mais intraduisible poème, écrit dans une langue imaginaire que son auteur croyait être du persan, avant de se rendre compte que le capitaine anglais prétendument polyglotte qui était censé lui avoir appris cette langue a échafaudé un idiome à partir de souvenirs lointains et confus. Dans le paysage italien des années trente, Landolfi se singularisait d'ailleurs par son attrait pour la littérature européenne qu'il découvrait le plus souvent dans le texte, et par son goût pour les langues vivantes, qui le conduisit à apprendre non seulement le français, l'allemand et l'espagnol mais aussi le russe, et même à acquérir des grammaires de l'arabe, du polonais, du hongrois, ou encore du suédois. A cet égard, le choix du sujet de sa thèse, qu'il avait soutenue en 1932 sur Anna Akhmatova, s'était avéré aussi significatif que peu conventionnel : la poétesse russe était encore vivante et même encore jeune à l'époque de cette recherche universitaire ; en outre, aucune chaire de littérature slave n'existait à l'université de Florence, où la thèse a pourtant été soutenue.

La conscience qu'avait Landolfi des problèmes linguistiques soulevés par l'écriture était exceptionnelle, à tel point qu'on peut voir en lui l'un des auteurs italiens du XX^{e} siècle les plus

sensibles à ces questions, bien qu'il se soit tenu à l'écart des évolutions de la littérature à l'heure des néo-avant-gardes, du structuralisme ou du post-modernisme. Des nouvelles comme *La dea cieca o veggente*, *Parole in agitazione*, *S.P.Q.R.* et surtout le très précoce *Dialogo dei massimi sistemi* nous semblent tout aussi à même d'illustrer tout discours sur la portée métalittéraire des récits de fiction au XX^e^ siècle que certaines nouvelles d'auteurs mondialement célèbres comme Borges.

Pour mettre maintenant en perspective notre analyse, dont nous venons de résumer le développement, nous dirons que nous concevons le travail mené au cours de nos cinq chapitres comme une anthropologie de l'activité littéraire, qui nous a notamment amené à recourir souvent à la théorie psychanalytique. Nous ne voulons pas dire par là que nous avons subordonné l'analyse littéraire à une connaissance psychologique ou métapsychologique de l'homme Landolfi : nous avons surtout essayé de comprendre pourquoi l'écriture occupait une telle place dans sa vie, afin d'éclairer au mieux les significations et la portée de ses textes. On peut en effet se demander d'où vient cet indéfectible attachement au monde des mots, qui résiste aux déclarations d'impuissance et aux attaques mélancoliques et masochistes que tourne Landolfi contre sa propre insuffisance et celle du langage. Nous avons donc cherché à savoir ce que l'écriture, ainsi que la parole, le récit, ou la poésie, représentaient véritablement pour lui ; l'objet que nous avons tenté de cerner était la réalité de l'écriture en tant que manière d'être au monde pour Tommaso Landolfi.

Or, une fois souligné le profond attachement de Landolfi à l'univers des mots, dont témoigne le fait qu'il n'ait jamais exercé d'activité professionnelle hors du champ littéraire, ce qu'on peut mettre en avant est le but démesuré que l'écrivain assigne à la littérature. Celle-ci doit bouleverser l'ordre de l'univers, le soumettre à son pouvoir (en triomphant de la mort notamment), créer une « autre réalité ». Aussi Landolfi, à cause de ces finalités inatteignables, s'inscrit-t-il dans la lignée des écrivains maudits, pour qui l'écriture est nécessairement dirigée vers l'échec et l'impasse. Seulement, le constat de la vanité de la quête littéraire, que Landolfi formule explicitement à partir des années cinquante, ne débouche pas sur l'arrêt de l'écriture, malgré la violence que l'écrivain tourne vers lui-même lorsqu'il écrit.

Pour expliquer cette situation, il convient de souligner le caractère véritablement physique de l'attachement qui lie Landolfi au monde des mots. Avec lui, d'immatériels, les mots et les pensées tendent à se faire physiques ou corporels, en un processus qui engage toute la personne de l'écrivain investissant son « énergie » dans la création. A juste titre, la critique a parlé de l'écriture landolfienne comme d'une seconde peau ; une seconde peau suffisamment imperméable pour ne pas se sentir « mouillé » par le contact de l'autre (tel un

oiseau marin, écrit Landolfi, protégé par la pellicule étanche recouvrant ses plumes), mais pas assez pour ne pas se sentir percé comme une passoire par les coups d'épingle de la vie ou du destin. L'activité littéraire serait ainsi une manière de projeter son corps physique en un corps immatériel, à ceci près que l'écrivain ne croit pas en une sublimation éthérée et semble plutôt aspirer à une transfiguration de la chair au moyen de la parole. Mais les mots sont vains, et transmettent au corps immatériel qu'ils fabriquent une maladie originelle : l'énigmatique symbolique des articulations entre corps, mal et écriture, que l'on voyait déjà placée sous le signe de la malédiction chez Baudelaire, Dostoïevski et Kafka, trouve en Landolfi une forme tout aussi notable (mais moins spectaculaire) que chez Antonin Artaud par exemple.

Ainsi, rien ne vient à bout de l'interdit empêchant l'écrivain de posséder l'objet du désir qui le pousse à écrire ; mais rien non plus ne vient à bout de ce désir et de l'attachement physique aux mots. Nous pensons aussi avoir entrepris une forme d'anthropologie de l'activité littéraire en ce sens que nous avons tenté de cerner au mieux les caractéristiques du cadre dans lequel Landolfi pouvait exercer ses talents littéraires. En effet, l'œuvre de Landolfi est autant l'expression d'une poétique que le fruit d'un ensemble de déterminismes, qui guident la création sans que l'auteur en soit toujours bien conscient et qui, pour une part appartiennent à l'inscription de Landolfi dans l'histoire, littéraire en particulier, et pour une autre part sont de nature psychologique ou métapsychologique. Ces déterminismes conditionnent le fait que les récits de fiction écrits par Landolfi soient nécessairement courts, présentent un nombre de personnages limité et apparaissent comme des variations autour de motifs obsessionnels : entre autres, l'apparition d'une créature dérangeante ou monstrueuse dans un espace familier, la sensation de pitié infinie inspirée par un animal mourant, l'ambivalence des sentiments troubles éprouvée à la vue du corps féminin, la violence libératrice mettant fin à une scène d'une intensité insoutenable, la fascination pour le sang comme liquide pur opposé à l'impureté associée aux autres humeurs corporelles et à la chair. En outre, l'apparent hasard qui préside au déroulement de l'intrigue masque une nécessité d'ordre pulsionnel, dans le cadre d'un processus tragique qui entraîne la transgression de certains interdits et la punition sacrificielle de la transgression.

A l'intérieur de ce cadre pour ainsi dire très réglementé, il n'y en a pas moins place pour l'expression d'un style propre à nourrir la forte identité individuelle de chaque texte. Landolfi donne l'impression qu'il aurait pu écrire encore des dizaines de récits brefs, où l'on aurait certes retrouvé les mêmes motifs récurrents et la même dimension tragique – qu'aurait souvent mitigée le même ton ironique ou humoristique – mais où la nouveauté aurait principalement résidé, non pas dans la globalité du récit, mais dans la phrase même. Pourtant,

le style lui-même semble se ranger pour Landolfi du côté des contraintes qui empêchent l'écriture d'être libre, lorsque l'écrivain se tourne vers l'autobiographie et qu'il poursuit l'idéal d'une écriture au hasard : c'est-à-dire une écriture qui, justement, serait libérée du style. Il est certain que le style lui aussi obéit à des règles que Landolfi adopte sans nécessairement les avoir choisies : la recherche systématique des formes rares, le recours à certaines tournures syntaxiques, la présence récurrente de mots fétiches, eux-mêmes pris dans des réseaux d'associations lexicales ou sonores. Au-delà de la question philosophique qui consisterait à savoir si quelque liberté peut s'exercer dans l'acte d'écrire en général, ou si tout dans l'écriture peut être reconduit à une forme de déterminisme, nous voyons donc que Landolfi envisage pour sa part le style lui-même comme une prison sans issue, tant est puissante en lui sa vision tragique de l'écriture et de l'existence.

Il n'en reste pas moins que Landolfi est un écrivain dont le style s'affirme avec autant de force que son univers, et que c'est dans son style que s'entremêlent, sans qu'il soit possible de les séparer, les domaines de la signification et de l'esthétique, d'une manière singulièrement propre à l'auteur : celui-ci met son raffinement stylistique au service d'une poétique du mystère. La phrase de Landolfi, bien que la syntaxe lui donne toujours une apparence très claire, résonne de significations plurielles, souvent plus suggérées que dénotées, qui rendent ses textes polysémiques et mystérieux. L'indéfinissable beauté du style se plie donc à la clarté de l'exposition tout en produisant souvent plus de mystère que de sens : c'est dans ce cadre que l'écriture peut devenir source de plaisir, d'abord pris par l'écrivain puis partagé par ses lecteurs.

Cette poétique du mystère, héritière du romantisme et du symbolisme, peut aisément être située dans l'histoire littéraire. C'est pourquoi on peut affirmer sans hésiter que Landolfi appartient aux écrivains inactuels, que l'on qualifiera de « traditionnalistes », d' « antimodernes », de « réactionnaires » ou de « conservateurs » en fonction du jugement que l'on entend porter sur eux. Or, notamment pour cette raison qu'il est inactuel, Landolfi apparaît comme une figure singulière qui se détache du paysage littéraire. Au fur et à mesure que se construit son œuvre, il est même de plus en plus difficile de le rattacher à des courants littéraires qui lui sont contemporains.

Si nous parlons de Landolfi, non pas seulement comme d'un auteur, mais aussi comme d'une figure, c'est aussi parce que l'écrivain et son œuvre paraissent indissociables, en raison des correspondances incessantes entre la vie de Landolfi et ses livres : de multiples façons, la vie de l'auteur éclaire son œuvre, et son œuvre éclaire sa vie. Or, parce que l'œuvre de Landolfi ne cesse de renvoyer à son créateur lui-même, non seulement dans les textes

autobiographiques mais également dans les récits de fiction, Landolfi nous semble pouvoir être comparé à Kafka, dont l'écriture présente une même alternance entre des textes autobiographiques et des récits de fiction relativement brefs qui apparaissent comme de mystérieuses allégories, et que l'on est tenté d'interpréter par rapport à la vie de l'écrivain. Certes, le dandysme de Landolfi s'oppose à l'image de médiocrité caractérisant Kafka tel qu'il se dépeint lui-même (dans ses textes autobiographiques ou par le biais de la fiction). On pourrait en outre relever, entre ces deux écrivains que séparent plusieurs générations, bien d'autres différences, à commencer par celle de leurs styles respectifs, qui correspond d'ailleurs à cette opposition entre dandysme et médiocrité. Mais on trouve chez Landolfi comme chez Kafka le même mouvement centripète, qui conduit l'écrivain à se placer au centre de son œuvre, et à se détourner d'un monde extérieur que son écriture ne se donne pas pour but de représenter dans une perspective réaliste. En outre, Landolfi comme Kafka ont consacré leur vie à la littérature et ce sacerdoce a pris les allures d'une malédiction. Les deux écrivains nourrissaient une même conception tragique de leur propre existence, qui se retrouve dans leurs récits de fiction où les personnages sont soumis à des situations sans issue, prisonniers d'une loi transcendante et victimes d'une punition fatale.

Toutefois, au-delà de ce possible rapprochement, on retiendra aussi, entre autres choses, que Landolfi a produit quelques spécimens de nouvelles que leur capacité à intriguer, fasciner ou amuser le lecteur rend assez remarquables pour figurer dans toute anthologie de littérature fantastique : nous pensons à *Il mar delle blatte*, *La spada*, *La moglie di Gogol*, *Lettere dalla provincia* ou encore *Le labrene*. Il est par ailleurs fort probable que le registre bien particulier d'un érotisme *unheimlich*, c'est-à-dire l'irruption dans le quotidien d'un fantastique qui se mêle aussitôt à l'érotisme, n'ait pas trouvé beaucoup de meilleurs représentants dans la nouvelle au XX^e^ siècle que Tommaso Landolfi : *Un petto di donna* ou *Osteria del numero venti* en témoignent notamment, comme aussi toutes les nouvelles où la relation sexuelle n'est plus explicite mais métaphorique. On pourrait d'ailleurs composer une anthologie landolfienne de récits de fiction centrés sur la relation entre un homme et une femme, dans laquelle prendraient place des nouvelles aussi diverses que *Maria Giuseppa*, *Notte di nozze*, *Sorrento*, *L'eclisse* ou *La muta*. On obtiendrait alors une série fascinante de variations autour de mêmes obsessions, de la même manière qu'en constituant une pareille anthologie autour du thème des animaux.

Ecrivain maudit, créateur de mystère, auteur inactuel de nouvelles qui sont autant de modèles du genre, explorateur des réalités à la fois les plus troubles et les plus banales : Landolfi est tout cela à la fois, et c'est sous de multiples angles que son œuvre peut être

abordée, de manière à lui donner une place dans l'histoire littéraire du XX^e^ siècle plus conforme au statut que ses œuvres tant fictionnelles qu'autobiographiques devraient pouvoir lui conférer. Aujourd'hui, nous ne pouvons qu'espérer qu'advienne enfin cette rencontre, pour l'heure différée, entre Landolfi et son public « possible » ; même si l'écrivain, dès lors que ce « possible » devient réel et non plus idéal, n'aurait peut-être jamais considéré quelque public que ce soit comme son « vrai » public.

INTRODUCTION

L'année 2008, qui est celle du centenaire de la naissance de Tommaso Landolfi, né dans une ancienne famille aristocratique à Pico Farnese, village du Latium, et décédé à Ronciglione près de Rome en 1979[1], permet de mesurer, à travers le nombre et l'importance des manifestations organisées à cette occasion, la place de premier plan que l'écrivain occupe aujourd'hui dans le panorama de la littérature italienne du XX^e^ siècle[2]. A ce jour, du corpus des travaux critiques, tel qu'il s'est constitué du vivant de

[1] Tommaso Landolfi a vécu à Florence, à Rome et plus tard à San Remo (ainsi qu'à Rapallo et Arma di Taggia), ville où il s'est installé avec son épouse et leurs deux enfants ; mais jamais il ne s'est éloigné définitivement du manoir familial de Pico, où il a passé son enfance et qui est resté le point fixe, ou central, de sa vie. En effet, Landolfi est toujours resté profondément attaché à ce lieu, où, notamment, l'écriture lui semblait plus facile et naturelle. Voici par exemple ce qu'il écrit le 10 décembre 1958 à San Remo, dans son journal *Rien va* (*Opere II*, p. 310) : « Punto primo : la penna, che laggiù correva, qui s'impunta e per avviarla "ci vuole la mano di Dio". Non è un'immagine, parlo della penna in carne ed ossa ; anche l'anno passato, qui, faceva il medesimo lavoro, e tornata laggiù riprese a correre ». En ce qui concerne la vie de Landolfi, nous renvoyons à la très complète chronologie réalisée par sa fille Idolina Landolfi, et qui suit immédiatement l'introduction de Carlo Bo dans le premier volume des *Opere* (*Opere I*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, p. XXI-LXV). Nous indiquerons ainsi en abrégé les deux volumes de l'édition Rizzoli : *Opere I* et *Opere II* ; l'introduction : C. Bo, *La scommessa di Landolfi* ; et la chronologie : I. Landolfi, *Cronologia*.

[2] Ainsi, à l'occasion de ce centenaire, a été créé un comité national (« comitato Landolfi ») présidé par Walter Pedullà, professeur à l'Université de Rome La Sapienza et plusieurs manifestations ont bénéficié du soutien de ce comité. Le 21 janvier, une table ronde s'est tenue sur *La produzione artistica di Tommaso Landolfi* à l'Université La Sapienza de Rome ; le 2 février, une adaptation théâtrale du conte *Il principe infelice* a été jouée au théâtre Black box de Tirana, où le public a en outre pu entendre diverses interventions critiques ; les 7-8 mai, un colloque international intitulé *Cento anni di Landolfi* a été organisé à l'Université de Rome La Sapienza (communications de Maurizio Dardano, William Marx, Clelia Martignoni, Silvana Cirillo, Michele Mari, Luigi Fontanella, Mario Domenichelli, Domenico Scarpa, Philippe Di Meo, Cristiano Spila, Wladimir Krysinski, Simonetta Lux, Giampiero Moretti, Andrea Cortellessa, Leonardo Lattarulo, Carlo Serafini, Denis Ferraris, Arnaldo Colasanti, Tommaso Pomilio, Simona Di Bucci, Barbara Ambrosi) ; le jeudi 23 octobre, s'est tenue une journée d'étude intitulée *Landolfi e il caleidoscopio delle forme* à l'Université de Macerata (communications de Marcello Verdenelli, Maurizio Ciachini, Paola Magnarelli, Silvana Cirillo, Piero Florani, Andrea Rondini, Simona Costa, Costanza Geddes da Filicaia, Eleonora Ercolani, Giulia Seraghiti, Giampaolo Vincenzi, Marco Dondero). En France, la revue « Chroniques italiennes » a publié un numéro spécial (n° 81/82, 2-3/2008) consacré à Landolfi : *Tommaso Landolfi (1908-1979) « Comme un démon qui rêve »*, études réunies par Denis Ferraris ; un colloque international intitulé *Tommaso Landolfi ou la « philosophie spontanée » de l'écrivain* est organisé par Cristina Terrile les 16-17 octobre à l'Université François Rabelais de Tours (communications de Denis Ferraris, Giulio Ferroni, Giorgio Ficara, Valeria Giannetti, Mario Perniola, Stéphane Bonnet, Frank Labrasca, Catherine Lanfranchi-de Wrangel, Franco Ferrucci, Caterina Marrone).

l'auteur et surtout depuis sa mort, il ressort une estime qui confirme le jugement admiratif qu'ont exprimé certains grands noms de la critique et de la littérature italienne et dont témoigne l'attribution de nombreux prix littéraires[3].

Malheureusement, 2008 est aussi une année marquée par le décès d'Idolina Landolfi, la fille de l'écrivain, qui avait entrepris notamment de republier l'intégralité des œuvres de son père. En 1991, avait ainsi paru chez Rizzoli le premier volume des œuvres complètes de Tommaso Landolfi. Sa fille projetait donc de proposer au jugement du public l'*opera omnia* d'un auteur révélé en 1937, année où l'écrivain avait publié son premier ouvrage, un recueil de textes narratifs assez courts intitulé *Dialogo dei massimi sistemi*[4]. Ce mince volume tiré à deux cents exemplaires inaugurait une longue carrière qui allait durer une quarantaine d'années, au cours desquelles Landolfi fut publié presque exclusivement par Vallecchi, avant de passer chez Rizzoli en 1972[5].

[3] Tommaso Landolfi a obtenu le prix Marzotto pour *Ombre*, *Il principe infelice* et *La raganella d'oro* (1955), le prix Settembrini-Mestre pour ses *Racconti* (1961), le prix Montefeltro pour l'ensemble de son œuvre (1962), les prix Selezione Campiello pour *Tre racconti* et Bagutta pour *Rien va* (1964), le prix de l'île d'Elbe pour *Racconti impossibili* et le Moretti d'oro pour *Des mois* (1967), les prix Campiello pour *Des mois*, d'Annunzio pour *Un paniere di chiocciole*, et Pirandello pour *Faust 67* (1968), les prix Campiello et Napoli pour *Le labrene* (1974), le prix Strega pour *A caso* (1975), le prix Viareggio pour *Il tradimento* (1977). Carlo Bo, Eugenio Montale, Aldo Palazzeschi, Italo Calvino, Mario Luzi ou encore Giuseppe De Robertis ont par exemple compté parmi les membres de certains de ces jurys. En ce qui concerne le crédit dont jouissait Landolfi auprès d'un nombre important de très grands écrivains italiens, on peut aussi se référer à la préface élogieuse – tout comme celle de Calvino pour son anthologie, ou celles de Carlo Bo pour l'édition Rizzoli des *Tre racconti* et pour le premier volume des œuvres complètes – qu'a écrit Andrea Zanzotto pour l'édition Rizzoli de *La pietra lunare*.

[4] L'auteur avait vraisemblablement payé de sa poche une partie sinon la totalité des frais engagés (comme l'indique Alessandro Bonsanti qui s'est occupé de cette édition à Florence chez les frères Parenti ; cf. Idolina Landolfi, *Nota ai testi*, *Opere II*, p. 974). En 1939, un deuxième recueil, *Il mar delle blatte ed altre storie*, fut publié à cinq cents exemplaires (plus deux tirages limités de cinq et de cinquante exemplaires) par les éditions romaines de La Cometa, dirigées par Libero di Libero, ami de Landolfi et dédicataire d'un des récits. En cette même année 1939, Landolfi réussit en outre à faire publier par Vallecchi *La pietra lunare*, son premier texte qu'on peut qualifier de roman. Vallecchi réédita ensuite *Il mar delle blatte ed altre storie* en 1942, puis publia la même année un nouveau recueil, *La spada*. Dès lors, tous les livres de Landolfi ont été édités chez Vallecchi jusqu'en avril 1972, à l'exception des *Due zittelle*, que Bompiani publia à Milan en 1946, puis du recueil *Mezzacoda*, publié à Venise par Il sodalizio del libro en 1958. Par ordre chronologique, après *La pietra lunare*, *Il mar delle blatte ed altre storie* et *La spada*, Vallecchi a publié les livres suivants : *Il principe infelice* (1943), *Racconto d'autunno* (1947), *Cancroregina* (1950), *LA BIERE DU PECHEUR* (1953), *Ombre* (1954), *La raganella d'oro* (1954), *Ottavio di Saint-Vincent* (1958), *Landolfo VI di Benevento* (1959), *Se non la realtà* (1960), *In società* (1962), *Rien va* (1963), *Scene dalla vita di Cagliostro* (1963), *Tre racconti* (1964), *Un amore del nostro tempo* (1965), *Racconti impossibili* (1966), *Des mois* (1967), *Un paniere di chiocciole* (1968), *Faust 67* (1969), *Breve canzoniere* (1971), *Viola di morte* (1972). Vallecchi a en outre édité une anthologie intitulée *Racconti* (1961). Nous préciserons que tous les textes de *Mezzacoda* figurent dans les recueils *Se non la realtà* et *In società*, que Vallecchi a publiés en 1960 et 1962. C'est pour cette raison que le livre ne figure pas dans le second volume Rizzoli des œuvres complètes.

[5] En 1972, après avoir entretenu pendant plus de trente ans avec Enrico Vallecchi des rapports, essentiellement épistolaires, qu'on pourrait qualifier d'amicalement orageux – au sens où le ton des lettres envoyées par Landolfi est parfois très affectueux, mais très souvent assez véhément – Landolfi signe un contrat avec Rizzoli. Ce dernier publie quatre nouveaux livres du vivant de Landolfi : trois recueils de récits (*Le labrene* en 1974, *A caso* en 1977, *Del meno* en 1978) et un recueil de poèmes (*Il tradimento* en 1977, qui fait suite à *Viola di morte*, le dernier des livres de Landolfi publiés par Vallecchi). Rizzoli entreprend en outre de rééditer certains des livres publiés par Vallecchi, puis publie une anthologie landolfienne établie par Italo Calvino en 1982, ainsi qu'un recueil posthume de textes parus seulement dans « Il corriere della sera » (*Il gioco della torre*, en 1987). Nous

Hélas, le projet éditorial des œuvres complètes, tel qu'il avait été initialement programmé par Idolina Landolfi et les éditions Rizzoli, n'a pu être réalisé que partiellement. En effet, les deux premiers volumes des œuvres complètes sont sortis (le deuxième en 1992), couvrant la production landolfienne jusqu'au *Breve canzoniere* de 1971. En revanche, il en était prévu un troisième, qui n'a finalement jamais été édité. Idolina Landolfi a cependant continué à s'occuper de l'œuvre de son père, en rééditant ses livres chez Adelphi[6]. Jusqu'à sa mort, elle n'a cessé de veiller à cette tâche, travaillant également à la publication de textes inédits sous forme de livres : il s'agissait d'écrits publiés en revue dans les années trente avant *Dialogo dei massimi sistemi* et des lettres échangées par l'auteur avec ses éditeurs[7]. Mais ce travail n'a pu aboutir, notamment en raison des dissensions juridiques et financières qui opposaient Idolina Landolfi aux autres héritiers : la veuve et le fils de l'écrivain[8].

Ainsi, du point de vue de sa publication, l'œuvre de Tommaso Landolfi connaît actuellement des complications qui ne facilitent ni sa réception ni l'approfondissement du travail critique. Néanmoins, Landolfi s'est sans doute trouvé un nouveau public grâce aux rééditions d'Adelphi et bénéficie en outre d'une réception critique qui est allée grandissant depuis une dizaine d'années jusqu'à aujourd'hui, et qui s'est concrétisée par la tenue de plusieurs colloques organisés à partir de 1999 à l'initiative d'Idolina Landolfi[9]. Cette dernière avait par ailleurs fondé en 1996 un « Centro Studi

---

signalerons que des extraits des lettres que se sont envoyées Landolfi et Vallecchi sont cités, dans l'apparat critique des *Opere* Rizzoli, par Idolina Landolfi, qui a consulté les lettres inédites d'Enrico Vallecchi, conservées à Florence dans un Fonds Vallecchi déposé à l'*Archivio Contemporaneo « A. Bonsanti » del Gabinetto G. P. Vieusseux*.

[6] Adelphi a publié, par ordre chronologique : *Le due zittelle* (1992), *Cancroregina* (1993), *Un amore del nostro tempo* (1993), *Le labrene* (1994), *Ombre* (1994), *La pietra lunare* (1995), *Racconto d'autunno* (1995), *Dialogo dei massimi sistemi* (1996), *Il mar delle blatte* (1997), *Tre racconti* (1998), *LA BIERE DU PECHEUR* (1999), *Ottavio di Saint-Vincent* (2000), *La spada* (2001), *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi* (2001), *Gogol a Roma* (2002), *Se non la realtà* (2003), *Il principe infelice* (2004), *In società* (2006).

[7] Tous les textes de Landolfi publiés par sa fille Idolina sont accompagnés d'informations aussi précises que possible sur leurs précédentes publications et sur leur établissement d'après l'examen des manuscrits et des différentes versions précédemment publiées. Nous ajouterons que ce travail a été compliqué par l'absence de la version intermédiaire de la rédaction que constitue une copie dactylographiée, dans la très grande partie des cas : Landolfi avait pour habitude de n'envoyer qu'une seule de ces copies à ses éditeurs et elles sont aujourd'hui presque toutes perdues.

[8] A ce sujet, il avait été décidé en 2002, par la « Soprintendenza archivistica per la Toscana »**,** que les manuscrits de l'auteur, tout comme les lettres qu'il avait conservées de ses amis ou éditeurs, devaient rester à Rome, aux archives d'État. Il fut ensuite décidé, en cette année 2008, par le tribunal de Cassino, que l'ensemble des manuscrits de Landolfi devait être mis aux enchères, avec une mise à prix fixée à 250 000 euros ; mais cette vente a été récemment annulée, après l'intervention de la « Soprintendenza ai beni librari » du Latium. Nous renvoyons à un article de Francesco Erbani du 6 mai 2008, consultable dans les archives du site Internet de « La Repubblica » (www.repubblica.it).

[9] Cf. *La "liquida vertigine"*, Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, a cura di Idolina Landolfi, Leo S. Olschki, Firenze, 2002 (articles et communications de Ernestina Pellegrini, Raffaele Manica, Marcello Carlino, Tommaso Ottonieri, Michele Mari,

Landolfiani » qui publiait chaque année une mise à jour bibliographique, sous la forme d'un livret intitulé « Diario perpetuo » et où figurent en outre des articles inédits ainsi que des illustrations relatives à Landolfi[10]. Avec le site Internet www.tommasolandolfi.net, également créé par Idolina Landolfi, le « Centro Studi Landolfiani » avait de surcroît trouvé un important support médiatique[11].

L'idée d'un dualisme tragique

C'est donc de dynamisme qu'il faut parler aujourd'hui à propos des études landolfiennes, un dynamisme dont témoigne le nombre important de travaux universitaires consacrés à Landolfi par des étudiants dans les années 2000, en Italie et dans d'autres pays[12]. Cependant, il n'existe à ce jour en France que trois thèses de doctorat portant sur Tommaso Landolfi et deux d'entre elles privilégient une approche précisément intertextuelle qui ne sera pas centrale dans notre propre travail[13].

Beatrice Stasi, Monique Baccelli, Andrea Cortellessa, Filippo La Porta, Alessandro Mezzena Lona, Clelia Martignoni, Giovanni Maccari, Fabio Pierangeli, Giorgio Andreozzi, Isabella Caracciolo, Francesca Serafini) ; *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, 4-5 dicembre 2001, a cura di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004 (articles de Maria Fancelli, Mario Domenichelli, Marino Biondi, Maria Carla Papini, Stefania Pavan, Idolina Landolfi, Enza Biagini, Cristina Terrile, Francesca Serra, Marco Marchi, Ernestina Pellegrini, Mauro Della Ferrera, Giovanni Maccari, Paolo Zublena, Monique Baccelli, Ghennadij Kiselev, Margit Lukàcsi, Maria Ragni Gschwend, Paolo Trama, Giacomo Trinci, Anna Dolfi) ; *Un linguaggio dell'anima*, Atti della giornata di studi su Tommaso Landolfi, Siena, 3 novembre 2004, a cura di Idolina Landolfi e Antonio Prete, Lecce, Piero Manni, 2006 (articles d'Idolina Landolfi, Maurizio Dardano, Sergio Givone, Maria Antonietta Grignani, Antonio Prete, Mauro Serra, Aron Altaras, Monique Baccelli, Anabela Cristina Costa Da Silva Ferreira, Vera Horn, Etsuko Nakayama).

[10] En 1996, l'année de la fondation du CST, et trois ans avant la tenue du colloque intitulé *La "liquida vertigine"*, Idolina Landolfi avait réuni divers articles critiques sur Landolfi dans le volume *Le lunazioni del cuore*, saggi su Tommaso Landolfi, a cura di Idolina Landolfi, La Nuova Italia, Firenze, 1996 (articles de Giorgio Luti, Sergio Romagnoli, Ernestina Pellegrini, Silvana Castelli, Andrea Cortellessa, Marino Biondi, Idolina Landolfi, Stefania Benini, Giovanni Maccari, Silvana Cirillo, Monique Baccelli, Manuela Bertone, Fulvio Panzeri, Mario Fusco, Giancarlo Pandini).

[11] Aujourd'hui, Landolfi est en outre traduit dans le monde entier : en français, en espagnol, en allemand, en anglais, mais aussi dans d'autres langues comme le portugais, le russe, l'hébreu ou le japonais.

[12] Nous avons compté que 57 thèses de *laurea* ou de doctorat entreprises par des étudiants ont été répertoriées par le Centro Studi Landolfiani depuis l'an 2000. Par ailleurs, depuis notre propre inscription, deux nouvelles thèses de doctorat portant en partie sur Landolfi ont été enregistrées sur le fichier central des thèses à l'heure où nous écrivons (en 2007 toutes deux) : Corinne Fortin, *Cet étranger dans le miroir. Représentations de la folie dans la littérature italienne depuis la fin du XIXe siècle : Iginio Ugo Tarchetti, Tommaso Landolfi, Luigi Pirandello, Mario Tobino, Sebastiano Vassalli, Paolo Volponi*, sous la direction de Cristina Terrile, Université de Tours ; Stéphanie Palpacuer, *Poésie et vérité chez Landolfi et Bousquet*, sous la direction de Alain Montandon, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand.

[13] Les thèses de doctorat sur Tommaso Landolfi qui ont à ce jour été soutenues en France sont : Monique Baccelli, *Landolfi et les romantiques allemands*, thèse soutenue à l'université Paris III Sorbonne Nouvelle sous la direction de Mario Fusco en 1987 ; Catherine de Lanfranchi-Wrengel, *Les sources russes dans l'œuvre romanesque de Tommaso Landolfi*, thèse soutenue à l'université Paris III Sorbonne Nouvelle sous la direction de Mario Fusco en 1992 ; Geneviève Granger-Mathieu, *Modalités de la représentation dans l'œuvre narrative de Tommaso Landolfi*, thèse soutenue à l'Université Paul Valéry de Montpellier sous la direction de Pascal Gabellone en 2002.

Considérant donc qu'il était justifié d'entreprendre une thèse de doctorat française sur Tommaso Landolfi, nous avons choisi d'examiner dans ce cadre toute l'œuvre en prose de cet écrivain, c'est-à-dire toute son œuvre littéraire à l'exception des poèmes publiés dans les années 1970, en proposant une clef interprétative qui ne s'inscrit pas en porte-à-faux par rapport à la *doxa* landolfienne telle qu'elle s'est affirmée au travers des colloques et des ouvrages collectifs, mais à laquelle n'a pas encore été accordée la place importante que nous lui donnons. En effet, nous souhaitons placer au centre de notre réflexion l'idée d'un dualisme tragique sans cesse à l'œuvre dans l'écriture de Landolfi : Landolfi rejette la « réalité » et aspire à gagner une « patrie céleste » ainsi qu'à créer une « autre réalité » aussi consistante que la réalité physique elle-même ; mais ce désir d'ascendance romantique se heurte aux idées ou aux sentiments de l'échec, de l'impuissance, de la culpabilité, de la honte ou encore de la déréliction, voire de la malédiction ; ainsi la pensée landolfienne est-elle constituée d'éléments relativistes voire nihilistes ou pessimistes, tandis que la peur ou le dégoût sont les principaux registres des sentiments exprimés par l'écrivain dans ses textes. Ce sont toujours ces derniers éléments qui ont le dernier mot, si bien qu'une dimension véritablement tragique s'affirme au fur et à mesure que se construit l'œuvre littéraire de Tommaso Landolfi, qui écrit dans son journal *Rien va* :

> Certo che talvolta sento qualcosa di maledetto nella mia razza, o forse nella mia recente razza. Forse alcunché di diabolico era in mia madre; o forse è in tutti e in tutto (ma in lei di puramente, di santamente diabolico, se mai). […] Sì, come vorrei convincermi che non si dia maledizione se non per chi la invoca, la esige ; che Dio la conceda quasi a malincuore, proprio arrendendosi alla volontà umana e per non contrariare la sua creatura ! Come vorrei rigettare l'oscuro peso di una soluzione tragica prevista e quasi quasi giudicata inevitabile![14]

Le terme *dualisme*, recouvrant notamment ceux d'ambivalence ou d'ambiguïté, voire de paradoxe ou de contradiction, désigne un phénomène qui peut paraître vague, mais que les critiques ont observé dans l'œuvre landolfienne avec une récurrence indéniable ; certains ont même très clairement formulé cette idée d'un dualisme landolfien comme dialectique impossible (notamment Pascal Gabellone dans un très récent article[15]), par-delà les approches critiques propres à chacun, comme l'illustreront

[14] *Rien va*, p. 296. Ainsi emploierons-nous le mot tragique au sens de la conception tragique de l'existence héritée de l'antiquité gréco-romaine, c'est-à-dire en référence à un destin immaîtrisable contre lequel la volonté humaine ne peut lutter. Néanmoins, ce premier sens du mot tragique, qui est celui auquel nous pensons d'abord à propos de Landolfi, rejoint aussi celui qui renvoie seulement à l'idée de malheur ou de souffrance : à travers son œuvre, Landolfi tend bien à exposer une vision de l'existence où l'on est soumis à un malheur inévitable, qui cause la souffrance de l'individu, incapable d'échapper à ce destin malheureux.

[15] Pascal Gabellone (*Tommaso L'obscur*, in « Chroniques italiennes », cit., p. 106) écrit en effet à propos des

les citations suivantes :

> è un andirivieni inquieto fra l'immaginario e il reale, fra il desiderio di farsi dimora nell'irrealtà e il desiderio di abitare la realtà e svelarne gli aspetti comici, grotteschi e tragici; fra il desiderio di staccarsi dalla propria esistenza e trasferirsi altrove, o restarvi immerso fino agli occhi[16] ;
>
> Risulta cioè impraticabile tanto la via della 'vera vita', poiché la vita è appunto quella che impone, con sue ragioni inderogabili, di continuare la scrittura, tanto un compiuto affrancamento nella sfera della letteratura, a sua volta vietata dalla logica brutale della vita concreta. Fra due divieti cocenti – che sono poi due facce di un divieto originario – si configura la realtà dello scrittore come una sorta di durata vitale involontaria, in un gioco di conati contrapposti che non trovano sbocco in nessuna direzione[17] ;
>
> Chi si ponga a leggere Landolfi senza pregiudizi è fatale che resti sconcertato, trovando una discrasia tra lo splendore quasi manieristico, ottocentesco o addirittura arcaizzante della scrittura, da un lato, e i tagli compositivi arditi, 'fantastici' e irrequieti dall'altro[18] ;
>
> Governate dalla necessità o dal caso che esse siano, le azioni dell'uomo deludono ogni volta la pretesa di piegare gli accadimenti alla sua volontà. Per questo il rapporto di Landolfi con la letterattura come con l'esistenza è sempre duplice : è il gesto di chi impegna tutto se stesso in ciò che fa e nello stesso tempo il gesto di chi butta via[19] ;
>
> L'Eros landolfiano è quindi fanciullo e diavolo, senza posibilità di dialettica trasformativa tra i due poli, compresenti in una fondamentale, sostenuta ambivalenza (à propos du désir chez Landolfi)[20]

C'est parce que, dans l'œuvre de Landolfi, deux forces s'opposent sans produire de dépassement, que l'on peut qualifier ce dualisme de tragique et évoquer par là même une dialectique impossible[21]. Mais ce qui fait la particularité de ce dualisme est qu'il est

---

sentiments contradictoires que Landolfi dit éprouver après la naissance de sa fille : « Le ton est donné, l'antinomie – non dialectique – est posée comme fond de toute scène d'écriture : du côté de l'*otium* (au sens landolfien), le vide profond, l'inaptitude à la vie commune, le sentiment du mal inexpiable, associés à la littérature ; de l'autre, par intermittences, l'affleurement d'un sentiment nouveau, d'une joie qui demande consentement, d'un « amore scompagnato da tormento » qui promet une innocence. Rien ne vient relier ces deux états, si ce n'est leur différence. Rien ne vient les résoudre en un troisième terme ».

[16] Natalia Ginzburg, *Lettura di Landolfi*, in « Paragone » n° 484, giugno 1990, p. 10.

[17] Giovanni Maccari, « Per non scrivere un romanzo : la scelta autobiografica di Tommaso Landolfi », in *La "liquida vertigine"*, cit., p. 180.

[18] Maria Antonietta Grignani, « L'espressione, la voce stessa ci tradiscono », in *Un linguaggio dell'anima*, cit., p. 57.

[19] Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, in *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, cit., 1982, p. 418.

[20] Cristiano Maria Gaston, Alessandro Saponaro, *Tommaso Landolfi : la presenza cavillosa e la magia della scrittura*, in « Diario perpetuo », anno IX-X, nn. 9-10, p. 58 et N. P. S. – Neurol. Psich. Sc. Um., XV, 6, 1995, 945-969.

[21] Nous citerons également Giangiacomo Amoretti (*Il realismo di Landolfi*, in « Studi di filologia e letteratura II-III », Università degli studi di Genova, 1975), p. 507 : « Questa tensione dialettica fra la parola come mimesi della vita e la parola come letteratura è del resto costante nella problematica dello scrittore e giustifica quel suo stile in apparenza eccentrico e bizzarro, probabilmente un 'unicum' nella prosa italiana del novecento. [...] È una tensione che, viva in ogni pagina di Landolfi, si compone in equilibrio solo raramente, nei momenti di più felice e realizzata ispirazione; ma per lo più lascia le due opposte polarità, la letteratura e la vita, isolate ed incomunicanti ». Si nous ne sommes convaincu ni par l'emploi du mot « realismo » dans le titre de l'article, ni par les termes employés pour formuler la dialectique à l'œuvre dans les textes de Landolfi, l'idée même d'une dialectique en tant que structure omniprésente dans l'œuvre de Landolfi nous semble en revanche parfaitement exposée dans ces quelques lignes. Nous observerons aussi que plus loin, l'article de Giangiacomo Amoretti se

toujours très présent dans l'écriture landolfienne, alors même qu'il ne constitue que très rarement l'objet du discours explicite tenu par l'auteur. En ce sens, Landolfi est un écrivain particulièrement romantique en raison de son désir d'absolu, mais ce désir d'absolu ne semble jamais exprimé par un discours lyrique que tiendrait l'auteur : le romantisme de Tommaso Landolfi serait donc un romantisme d'autant plus exacerbé qu'il ne connaît pas d'épanchement lyrique.

La poétique de Landolfi : une définition impossible ?

C'est surtout dans les articles critiques consacrés aux autres auteurs que le désir romantique de Landolfi est le plus apparent. Ainsi un article sur Nerval ressemble-t-il à un auto-portrait déguisé: Landolfi y évoque « il disperato anelito di assoluto e anche la volontà tesa del povero Gérard », ainsi que :

> un'ansia continua e indistinta, quasi indifferenziata, che non sempre investe un particolare oggetto o di cui non sempre l'oggetto è necessario ; ansia di conoscenza e di creazione, dovunque in un certo senso, delusa[22]

Un syntagme revient d'ailleurs souvent, sous la plume de Landolfi, pour figurer cet absolu dont l'auteur semble nostalgique : celui de « patria celeste », qui montre l'importance de l'influence exercée sur lui par le romantisme et le symbolisme[23]. Nous trouvons notamment ce syntagme dans un passage du journal *Rien Va* daté du 9 juillet 1957[24] , ou dans un article de *Gogol a Roma* consacré à l'écrivain russe Heinzelmann et daté du 3 septembre 1957[25], ou encore dans *La penna*, une fiction publiée dans le recueil *Un paniere di chiocciole* (1968)[26]. On notera qu'il s'agit de trois textes de nature différente, en l'occurrence un journal intime, une fiction et un article consacré à un autre

---

conclut sur les idées d'impossibilité et de tragique (p. 508) : « Il punto d'arrivo della narrativa landolfiana è l'invasione della soggettività : più in profondo, l'emergenza dei contenuti rimossi dell'inconscio e, a livello di coscienza, il flusso continuo e disordinato della prosa diaristica. Il che – ci sembra – non è una fuga narcisistica nei paradisi della soggettività, ma la testimonianza di un fallimento doloroso, il sofferto riconoscimento, per usare le parole di Angelo Guglielmi, dell'impossibilià stessa della realtà, della sua vocazione invincibilmente tragica ».

[22] *I cento anni di Nerval* (*Gogol a Roma*, Milano, Adelphi, 2002), p. 222 et p. 223.

[23] Nous pouvons ainsi penser à l'image emblématique du poète comme « prince des nuées […] exilé sur le sol » dans *L'albatros* de Baudelaire.

[24] *Rien va*, p. 299-300 : « Ma passando a cose più serie : sì, qual'è il vero motivo di quest'ansia ? Posso accumulare spiegazioni: che tutto quanto avviene, anzi è, è da me percepito come sofferenza e fastidio da cui occorre liberarsi al più presto (dunque per avventura io sono un *lusus naturae* incapace di adattarsi al suo pianeta, e la mia *patria* è quella *celeste* o meglio ancora non ne ho alcuna, non ho patria possibile, e via di questo passo) » (l'italique est de Landolfi).

[25] *Il poeta in fuga* (GO), p. 387.

[26] PC, p. 925.

écrivain[27] : ceci est symptomatique de la façon dont Landolfi a toujours dispersé les éléments d'une poétique qui peut paraître difficile à cerner malgré son caractère fondamentalement unitaire. La mise en évidence du romantisme exacerbé de Lndolfi, sur lequel s'accorderont la plupart des critiques de son œuvre, s'appuie peu aisément sur les déclarations de l'auteur lui-même[28].

Mais s'il est légitime de privilégier le corpus des écrits non fictionnels de Landolfi pour éclairer sa poétique, il ne conviendrait pas de tracer une frontière entre d'un côté, les essais, les journaux, ou encore les poèmes, et, de l'autre, les récits de fiction. Sans cesse, dans ses fictions, Landolfi parle métaphoriquement d'écriture et parle également de lui-même. Ainsi Landolfi est-il un auteur dans l'œuvre duquel la déclaration de poétique, tout comme l'autobiographie, ne cessent de se dissimuler, mais aussi de s'immiscer, à l'intérieur même de la fiction[29]. C'est une donnée que nous garderons à l'esprit et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

Il est en tout cas certain que Landolfi évite aussi bien le discours lyrique qui l'amènerait à déplorer ce désir d'absolu auquel il ne semble pouvoir se soustraire, que le discours rationnel par lequel il serait conduit à s'interroger sur les raisons de ce désir qui l'enferme dans le dualisme tragique de la quête d'absolu et de son échec inévitable. Mais on pourrait aussi considérer que Landolfi, loin d'être la victime d'une impossible dialectisation, n'a cessé de produire une synthèse qui ne fait qu'un avec son œuvre, dans la mesure où éviter de traiter du désir d'absolu et de l'échec de la quête de l'absolu lui a permis de toujours continuer à écrire et à publier. Ainsi le processus de l'écriture se poursuit-il, à travers la quarantaine d'années au cours desquelles s'est constitué l'œuvre

[27] Nous signalerons encore une occurrence du syntagme « patria celeste », dans *Un amore del nostro tempo*, p. 29 : « Quelle vallette montane erano la nostra regione superna, il nostro paradiso, la nostra patria celeste […] ».

[28] Landolfi n'a consacré aucun texte à l'exposition ramassée de sa propre poétique, si bien qu'on doit d'abord en trouver les éléments dans tel ou tel passage des journaux qu'il a publiés en 1953, (*LA BIERE DU PECHEUR*), 1963 (*Rien va*) et 1967 (*Des mois*), et dont il n'a commencé à rédiger le premier qu'en 1951, soit une quinzaine d'années environ après la publication de ses premières fictions. Pour cerner la poétique de Landolfi, à l'exception des journaux, on se référera en priorité aux poèmes que Landolfi n'a cependant écrits qu'à la fin de sa vie, ou encore aux articles critiques qu'il a dédiés dès le début de sa carrière aux livres des autres – et qui ont été particulièrement nombreux entre 1953 et 1958, en raison d'un contrat liant l'auteur au journal « Il mondo ». Enfin, les préfaces aux œuvres que Landolfi a lui-même traduites sont riches d'éléments précieux à cet égard : nous pensons aux introductions que Landolfi a écrites pour les *Racconti di Pietroburgo* de Nicolas Gogol (Milano, Rizzoli, 1941) et pour l'anthologie des *Narratori russi* éditée par ses soins (Milano, Bompiani, 1948, p. VIII-XVIII).

[29] Cf. Cristina Terrile, « Flautisti e assiuoli : Tommaso Landolfi tra i Russi e i Francesi », in *Gli 'altrove' di Tommaso landolfi*, cit., p. 99 : « Perché il lettore sa bene che, nella letteratura come nel pensiero landolfiani, la dichiarazione di principio o il breve manifesto di estetica convivono con più segrete concordanze, con quel perpetuo ammiccare che rifiuta, non senza un certo compiacimento, di farsi chiudere in una formula buona per gli esegeti ».

de Landolfi, sans mener à l'aphasie (voire au suicide) dont été victimes d'autres auteurs. Cependant, ce processus est fatalement tourné vers la même issue tragique, qui se trouve finalement différée en quelque sorte d'un texte à l'autre : de plus en plus, au fil du temps, ses fictions comme ses textes autobiographiques accordent une place de premier plan aux idées ou aux sentiments de mort, d'impuissance ou d'échec, auxquelles se heurte le désir que l'auteur investit avec fréquence et intensité dans l'écriture.

Notre lecture de Landolfi nous amène donc à mettre en avant une donnée essentielle : la place centrale qu'a toujours occupée l'écriture dans la vie de l'auteur, sans que jamais Landolfi n'ait assigné à l'écriture comme tâche de représenter la réalité. « Del resto, la letteratura, lo scrivere in Landolfi godevano dello stesso privilegio e, se guardiamo bene, alla sua vocazione ha sacrificato la stessa vita », a écrit Carlo Bo dans sa préface à l'édition Rizzoli des œuvres landolfiennes[30]. Au fur et à mesure, l'écriture, comme processus qui sans cesse recommence, actualise avec de plus en plus de netteté un drame dont l'issue est fatale : le drame existentiel d'un écrivain investissant dans l'écriture le désir d'un absolu inaccessible. L'humour et la relative satisfaction apportée par l'écriture atténuent le pathétique, plus ou moins voilé mais toujours intense, de cet échec continuellement renouvelé. Pour ces raisons, le processus dynamique qui a poussé Landolfi à faire de l'écriture le moyen privilégié de dépenser son énergie, créant ainsi une véritable œuvre littéraire malgré toute la frustration et la douleur engendrée par ce désir irrésistible de création, constitue bien un dualisme tragique.

Notre méthode

Pour développer notre thèse, nous nous appuierons sur une connaissance approfondie de l'ensemble de l'œuvre qui nous permettra de pouvoir recourir pour chaque analyse à des rapprochements avec d'autres textes de l'auteur. Nous nous fonderons sur une analyse narratologique et sémiotique des textes, tout en étant attentif à leur inscription dans l'histoire littéraire, ainsi qu'à la manière dont Landolfi définit lui-même, explicitement ou implicitement, sa propre poétique[31].

[30] Carlo Bo, *La scommessa di Landolfi*, p. X.

[31] Gérard Genette (surtout *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 67-273) et Umberto Eco (surtout *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985) sont les principaux modèles de cette lecture narratologique et sémiotique des textes. Mais l'attention que nous porterons à ce qu'écrit Landolfi sur sa poétique se distingue de l'idée d'un mouvement de défiance à l'égard de ce que disent les écrivains de leur propre œuvre. Or, cette défiance est inscrite dans la démarche sémiotique de Eco, dans les livres duquel (notamment dans *L'Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962)

Mais avec Landolfi, la méthode sémiotique préconisée par Eco, dans *Lector in fabula* notamment, trouve cependant sa limite lorsqu'on se trouve confronté à des textes qui produisent, non pas vraiment une pluralité de significations accessibles au lecteur selon son degré de compétence encyclopédique, mais plutôt un effet d'étrangeté ou une impression de mystère, selon une esthétique du « mode symbolique » héritée du symbolisme[32]. Certes, on peut alors essayer d'analyser le rapport que l'auteur établit entre lui et ses lecteurs à travers ses récits de fiction en termes de maîtrise ou d'emprise : cette attention aux rapports de force entre auteur et lecteur rejoint d'ailleurs ce qu'écrit Eco à propos de la « stratégie » de l'« auteur-modèle ». Mais l'analyse des textes de Landolfi nous semble trouver son prolongement dans une méthode qui intègre d'autres approches ou d'autres références : nous pensons à la critique thématique telle que l'ont pratiquée des auteurs comme Jean-Pierre Richard[33], à l'anthropologie de l'imaginaire proposée par Gilbert Durand[34] ou à des concepts empruntés à la théorie psychanalytique.

En ce qui concerne nos références au livre de Gilbert Durand, nous pourrons ainsi confronter les grandes images archaïques que l'on trouve de façon récurrente dans les fictions de Landolfi à leur interprétation par Gilbert Durand, mais sans jamais oublier la nature de l'objet que nous étudions, c'est-à-dire celle de textes littéraires inscrits dans l'histoire littéraire et l'histoire des idées. Ainsi, en étudiant l'imaginaire de Landolfi tel qu'il est actualisé dans ses fictions, nous serons attentif aux associations de mots plus encore qu'aux associations d'images et nous nous intéresserons à un lexique, à une syntaxe, à des procédés rhétoriques, à des dispositifs narratifs et fictionnels, ou encore à de grandes notions de littérature ou d'histoire littéraire comme le romantique, le fantastique, le grotesque, entre autres.

Cette volonté d'étudier l'imaginaire de Landolfi, ainsi que notre idée même d'un dualisme tragique à l'œuvre dans son écriture, clef interprétative qui restera au centre de notre propos, nous amènent non seulement à considérer les œuvres dans une perspective sémiotique où les textes sont des produits détachés de leur auteur et ouverts à l'interprétation de leurs significations, mais aussi à étudier l'homme Landolfi à travers son écriture en tant qu'activité ou processus. Notre objet d'étude correspond donc aux textes de Landolfi, mais aussi à l'homme Landolfi entendu en un sens proche de ce

---

l'on trouve cette idée de la « mort de l'auteur », exprimée également par Roland Barthes (La mort de l'auteur [1968], in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984).

[32] Cf. Umberto Eco, « Sul simbolo », in *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 152-171.

[33] Nous pensons surtout à *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.

[34] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris Bordas, 1969 et maintenant Paris, Dunod, 1992.

qu'en dit Marcel Proust dans le *Contre Sainte-Beuve*, c'est-à-dire non pas l'homme comme personne sociale, mais en tant qu'écrivain investissant son énergie ou son désir dans l'écriture[35]. Ainsi, c'est parce que nous choisissons de nous intéresser au désir de l'auteur que nous choisissons également de recourir à la théorie psychanalytique.

Mais l'application de la psychanalyse à la littérature soulève une problématique immédiatement polémique : d'une part, dans quelle mesure l'auteur est-il conscient ou inconscient des significations de ses livres qui peuvent être mises au jour par la psychanalyse ? D'autre part, quel est le sujet du désir analysé par une approche psychanalytique du texte littéraire et plus particulièrement du texte de fiction : tel ou tel personnage, comme simulacre imaginaire inventé par l'auteur, ou l'auteur lui-même qui a imaginé ces simulacres et s'est éventuellement dissimulé derrière eux ? Ces deux questions se posent à la lecture des études de psychanalyse appliquée menées par Freud, notamment l'analyse de *L'homme au sable* de Hoffmann[36], et continuent de se poser aujourd'hui sans qu'on puisse leur apporter une réponse véritablement définitive.

En outre, il nous faut également préciser comment Landolfi se situe lui-même par rapport à ces questions. En effet, Landolfi nourrit assez manifestement ses fictions de ses fantasmes, de ses obsessions ou de ses phobies plus ou moins inconscients, mais aussi de ses propres connaissances se rapportant à la psychologie, à la psychiatrie ou à la psychanalyse. Il le fait toutefois d'une manière qui tend à mettre toute cette matière intime ou cognitive au service non pas d'une connaissance plus claire de l'homme ou de lui-même, mais de la construction d'une « autre réalité » esthétique et mystérieuse. Ainsi le souci critique d'analyser ce qui relève du désir dans les fictions de Landolfi à la lumière de la psychanalyse se heurte-t-il à l'obscurité dans laquelle l'auteur a laissé volontairement cette matière.

En général – et dans notre propre travail – il nous semble possible de laisser en suspens les deux grandes questions problématiques que nous avons formulées : on peut estimer en effet que les fictions illustrent les concepts freudiens et que les concepts freudiens expliquent les fictions, et considérer que le recours à la psychanalyse éclaire

[35] Marcel Proust, *La méthode de Sainte-Beuve*, in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 220 : « […] un livre est le produit d'une autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans nos sociétés, dans nos vices » et p. 224 : « Ce qu'on donne à l'intimité, c'est-à-dire à la conversation […], c'est l'œuvre d'un soi bien plus extérieur, non pas du moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres, le moi qui a attendu pendant qu'on était avec les autres, qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seul les artistes finissent par vivre, comme un dieu qu'ils quittent de moins en moins et à qui ils ont sacrifié une vie qui ne sert qu'à l'honorer ». Proust a écrit ces réflexions devenues célèbres entre 1908 et 1910.

[36] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* [1919], in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, 213-263.

les fictions sans qu'il soit nécessaire de préciser exactement les limites de ce qui est conscient ou inconscient pour l'auteur ou de déterminer le sujet du désir conscient ou inconscient qu'on identifie à travers l'étude de textes.

Toutefois, par rapport à notre volonté de recourir à la psychanalyse pour prolonger les conclusions auxquelles nous permet de parvenir une analyse sémiotique dans le cadre de la lecture générale que nous proposons de l'œuvre landolfienne, nous choisirons tout de même d'articuler l'étude des textes de Landolfi interprétés à la lumière de concepts psychanalytiques et l'étude du désir qu'on peut prêter à l'homme Landolfi[37], afin de montrer comment l'opposition qui lui est propre entre son désir d'absolu et sa certitude de l'échec se traduit dans ses textes. Ainsi, en partie grâce à des concepts psychanalytiques comme par exemple le Ça, le phallus, l'œdipe, la castration, la projection, la sublimation, le fétichisme, le voyeurisme ou encore les stades de la sexualité (oral, anal, phallique, génital), nos observations formelles sur les mots et les phrases de Landolfi pourront aboutir à une certaine forme d'anthropologie de l'activité littéraire, portant sur des thèmes tels que la culpabilité, la transgression et le sacrifice ou sur des problématiques comme l'articulation entre le moi, l'Autre et la création.

Notre plan

Notre premier chapitre peut être qualifié de propédeutique dans la mesure où nous y traitons trois grandes questions qu'il nous semble préférable d'aborder d'emblée, dans un souci avant tout pragmatique.

La première question abordée dans ce chapitre est celle des influences ou des sources, par laquelle il nous paraît opportun de commencer puisque cet aspect concerne en grande partie non pas directement la production de Landolfi mais plutôt la formation intellectuelle et littéraire qui la précède, sur laquelle d'ailleurs nous semblent riches d'informations divers textes de Landolfi que nous ne manquerons donc pas de solliciter à ce sujet. La deuxième question est celle de la dimension autobiographique des fictions de Landolfi. Cet examen s'appuiera, davantage que le précédent, sur une analyse des textes : nous essaierons de cerner les limites de l'autobiographie à l'intérieur de l'œuvre landolfienne et de définir les différentes réalités que peut recouvrir le

[37] Nous redirons cependant que l'homme Landolfi nous intéresse surtout en tant qu'écrivain investissant son désir dans les textes qu'il écrit. En centrant notre analyse sur l'homme Landolfi écrivant ses textes, nous espérons éviter les deux dérives opposées qui consistent pour l'une à accorder trop d'attention à la personne sociale de l'écrivain et pour l'autre à se désintéresser des liens entre les textes et les hommes qui les ont écrits.

terme *autobiographique* lorsque nous l'utilisons nous-même ou lorsque l'utilise la critique quand elle s'intéresse à cet aspect essentiel. La dimension autobiographique de ces fictions, comme nous tenterons de l'expliquer, s'inscrit dans un rapport au lecteur qui oscille entre confession et dissimulation. La troisième question concernera la nature du fantastique de Landolfi et le rapport de l'écrivain à ce qu'il nomme la « réalité ». En nous appuyant de nouveau sur les textes, nous essayerons de montrer d'abord quelles sont la position et la situation de Landolfi par rapport aux diverses formes d'écriture étrange ou fantastique aux XIX^e^ et XX^e^ siècles. De manière plus particulière, nous nous intéresserons au parallèle qu'on peut établir entre Landolfi et le surréalisme français né dans les années vingt, mais nous serons amené à dépasser cette perspective afin de cerner la poétique de Landolfi et ses enjeux par rapport à sa propre définition de la « réalité » et au système de valeurs qui se construit autour de son rejet de la « réalité » en littérature.

Dans le deuxième chapitre, nous concentrerons notre analyse sur les premiers livres de Landolfi, c'est-à-dire sur ceux qui sont publiés pour la première fois de 1937 à 1942 (*Dialogo dei massimi sistemi*, *Il mar delle blatte ed altre storie*, *La pietra lunare*, *La spada*) afin de proposer une analyse des grandes structures de l'imaginaire landolfien mais aussi de la pensée landolfienne, tels qu'ils apparaissent dans ces fictions. L'examen des structures intellectuelles qui sous-tendent les fictions s'accompagnera d'une présentation des valeurs morales et des conceptions métaphysiques qu'on y trouve aussi. Ainsi dégagerons-nous un univers, ainsi qu'une vision du monde ou de l'existence propres à Landolfi, tels qu'ils se mettent en place au début de sa production littéraire. Au cours de ce chapitre, où nous organiserons nos remarques à partir de ce qui nous apparaît comme des thèmes essentiels chez Landolfi, l'analyse textuelle nous permettra de dégager les effets esthétiques ou sémantiques de l'écriture landolfienne et d'en mesurer la portée en situant cette écriture dans l'histoire littéraire, en ce qui concerne par exemple la représentation du corps féminin ou le récit de visions oniriques.

Dans le troisième chapitre, nous poursuivrons cette analyse, mais en prenant en compte cette fois la dimension diachronique, puisque le chapitre sera consacré à l'affirmation du tragique. Nous montrerons que Landolfi tend à mettre en avant de façon assez systématique des éléments *a priori* négatifs dans notre tradition culturelle, tels que l'association récurrente d'images inquiétantes ou l'expression fréquente du dégoût, et que son œuvre finit par acquérir une dimension proprement tragique (au sens d'un malheur et d'une souffrance inévitables, s'apparentant à une condamnation), qui prend

le pas sur le relatif enthousiasme perceptible jusque dans les années 36-37. Cette dimension continue par la suite à s'affirmer de fiction en fiction jusqu'à la BDP (*LA BIERE DU PECHEUR*), livre autobiographique dont nous aurons montré dès le chapitre premier, dans l'examen des influences de Landolfi, la part qu'il accorde aux idées d'échec, d'impuissance ou de malheur fatal.

Le quatrième chapitre sera consacré aux rapports de Landolfi avec la réalité sensible. Il nous a semblé opportun de consacrer un chapitre entier à cet examen, dans la mesure où cette approche des textes de Landolfi est encore inédite, alors que cette dimension participe pleinement du romantisme exacerbé de l'écrivain et du dualisme tragique qui anime ou informe son œuvre. Ainsi, en nous appuyant cette fois sur l'ensemble des livres de Landolfi, nous approfondirons notre étude de l'imaginaire landolfien entreprise dans les deuxième et troisième chapitres, afin de montrer que le rejet de la « réalité » est aussi vécu par l'écrivain sur le mode d'un rejet de la réalité sensible, lié à une tendance mystique qui associe la quête d'une pureté absolue à un certain dégoût de la chair, perçue comme source de faute et de culpabilité. Dans ce chapitre comme dans les précédents, nous serons attentif à l'expression littéraire de cette quête d'absolu et de ce dégoût de la chair qui informent les textes de Landolfi jusque dans leurs moindres détails, et nous essaierons d'articuler nos remarques sur la représentation des perceptions sensibles et le recours aux concepts empruntés à la théorie psychanalytique, dans une approche méthodique et critique qui n'est pas toutefois nécessairement celle des représentants de la critique thématique.

Enfin, dans le cinquième et dernier chapitre (que la nécessité d'éviter des redites rendra relativement plus court que les précédents), nous nous intéresserons aux évolutions qui accompagnent le choix de nouveaux thèmes et de nouveaux registres à partir de la BDP et du recueil OMB (*OMBRE*). En mettant au jour la continuité qui relie la production des années cinquante et soixante (soixante-dix dans une moindre mesure) à celle qui la précède, nous montrerons comment se développent alors des éléments liés notamment à la vision tragique qui s'est affirmée chez Landolfi. Nous montrerons aussi la modernité de la réflexion métalittéraire des textes autobiographiques ou fictionnels de l'écrivain, en revenant également sur ses textes écrits dans les années trente et quarante et en montrant que cette réflexion dans son ensemble n'échappe pas au cadre du processus dualiste et tragique qui détermine jusqu'au bout l'écriture de Landolfi.

Ainsi, comme le laisse entendre l'énoncé de notre plan, nous serons attentif au cours de notre thèse à la question d'une évolution dans l'ensemble de l'œuvre de Landolfi,

mais nous n'adopterons pas une approche strictement diachronique qui consisterait à identifier précisément différentes périodes, et à entreprendre une analyse dont les chapitres successifs correspondraient à chacune des périodes identifiées. Sans vouloir gommer l'idée d'une périodisation à l'intérieur de l'œuvre landolfienne, liée pour partie à la pratique successive ou parallèle de formes d'écriture différentes, notre thèse ne s'organise pas autour de cette question. Nous avons voulu avant tout proposer un regard d'ensemble et une clé interprétative propres à éclairer toute la production de Landolfi (à l'exception des poèmes, écrits dans les années soixante-dix).

Pour résumer notre plan sous cet angle, nos premier et deuxième chapitres sont ainsi consacrés aux grandes données qui définissent l'univers littéraire de Landolfi, à partir des fondements culturels de l'écrivain (ch. I) et de leur mise en application dans les premières fictions qu'il publie (ch. II). Nos troisième et quatrième chapitres proposent l'approfondissement de notre thèse du dualisme tragique selon deux directions différentes, d'abord en adoptant une perspective diachronique qui nous permet de montrer que la principale évolution de l'œuvre landolfienne touche à l'affirmation d'une dimension tragique de plus en plus forte au cours des années quarante et cinquante (ch. III) ; puis en liant la présence du tragique et son impossible dépassement à un aspect diffus dans toute l'œuvre, mais à notre sens peu remarqué encore par la critique : le rapport tout à fait spécifique de Landolfi à la réalité sensible (ch. IV). Après avoir examiné cette question, nous retrouverons une perspective diachronique dans notre cinquième et dernier chapitre, qui sera consacré aux conséquences, sur la poétique de Landolfi, de la direction autobiographique que prend son œuvre dans les années cinquante.

Chapitre premier. Synthèses préliminaires

Introduction

Devant le très grand nombre des rapprochements entre les différents textes de Landolfi que nous pouvons effectuer en étudiant l'ensemble de son œuvre en prose – et par conséquent face à la difficulté de traiter l'un après l'autre des aspects qui coexistent souvent tous en même temps dans les textes landolfiens, quelle que soit la période à laquelle ceux-ci appartiennent –, il nous a paru nécessaire de commencer par dégager, regrouper et décrire de façon préliminaire certaines données de l'œuvre landolfienne, que nous présentons donc dans ce premier chapitre.

Le premier aspect de la production landolfienne que nous traiterons de manière autonome, avant même d'aborder toute autre question, est celui de sa dimension intertextuelle. Qu'est-ce que Landolfi valorise et qu'est-ce qu'il rejette en littérature, quel est son héritage et de quelle manière cet héritage nourrit-il son œuvre ? Telles sont les questions primordiales d'où nous avons voulu partir. Nous verrons notamment que l'ensemble des influences littéraires qui ont guidé Landolfi dès le début de sa production évolue très peu : passé le moment où Landolfi commence sa carrière d'écrivain, sa poétique n'est pas modifiée en profondeur par de nouvelles lectures. Cette donnée fondamentale nous a amené à traiter synthétiquement la question des influences. Certes, dans la suite de notre travail, nous ne manquerons pas de revenir plusieurs fois sur la question des influences, mais de manière ponctuelle cependant.

Après ce premier développement, dans lequel nous aurons essayé de reconstituer la bibliothèque du lecteur Landolfi[38], nous pénétrerons davantage dans l'œuvre landolfienne proprement dite et nous nous pencherons sur la dimension autobiographique des fictions de Landolfi. Comme pour ce qui concerne les influences, il nous semblait difficile d'étudier cet aspect au fil de notre travail, sans nous y être arrêté une première fois de manière synthétique. Certes, il aurait été possible de

[38] Il n'existe pas d'étude à notre connaissance où serait réportiée ne serait-ce qu'une partie de la bibliothèque de Landolfi.

procéder dans un autre ordre, mais il nous est apparu que cette question était non seulement primordiale mais aussi prioritaire, au point qu'on puisse la traiter juste après celle des influences littéraires de Landolfi. En effet, la dimension autobiographique des fictions de Landolfi concerne le niveau le plus global de l'analyse, car sa prise en compte nous amène à poser des questions aussi fondamentales que : « comment peut fonctionner l'interprétation des fictions de Landolfi ? » ; voire : « comment lire Landolfi ? ». Nous montrerons donc dans cette partie les liens qui unissent chez Landolfi la fiction et la confession, l'auteur et ses personnages, l'auteur et ses narrateurs, pour constater que sans doute, aucune notion extérieure au discours landolfien et empruntée à la théorie narratologique ne pourrait recouvrir cette dimension autobiographique si spéciale comme le fait l'image ou l'idée du *masque*, que l'on trouve, comme nous le préciserons, sous la plume de Landolfi lui-même.

Enfin, le troisième aspect qu'il nous semblait nécessaire d'aborder au début de notre travail est celui de la problématique constituée à la fois par la place du fantastique dans les fictions de Landolfi et par celle de la « réalité » dans sa poétique. Il convient en effet de mesurer ce qui rapproche Landolfi de la littérature fantastique en général, ainsi que du courant surréaliste à un niveau plus particulier, tout en essayant de cerner ce qui fait la spécificité du fantastique landolfien, grâce aux exemples offerts par certains récits fictionnels, que nous prendrons surtout dans les premiers livres publiés par l'auteur. Mais afin d'expliquer pourquoi Landolfi ne se reconnaissait pas dans l'étiquette d'« auteur de récits fantastiques » qu'on est tenté de lui appliquer, il est nécessaire de s'éloigner d'une approche *textualiste* et de définir ce qu'était pour Landolfi la « réalité », à la lumière de ce qu'il écrit dans ses journaux, ainsi que dans ses articles littéraires parus dans « Il mondo » entre novembre 1953 et mars 1958 et réunis dans le livre *Gogol A Roma*. Ainsi, au terme de cette partie préliminaire, nous nous serons employé à éclairer la question du fantastique, mais nous aurons aussi mis au jour des éléments fondamentaux de la poétique de Landolfi.

I. Les principales influences littéraires de Tommaso Landolfi

Introduction

Dans cette partie qui inaugure notre premier chapitre, nous essayerons de synthétiser les nombreuses sources de l'œuvre landolfienne, en essayant de montrer comment Landolfi valorise son héritage littéraire et rejette toute littérature n'entrant pas dans le cadre de cet héritage valorisé. La finalité de cette étude vise à comprendre au mieux comment l'écriture landolfienne se situe dans l'actualité où elle se produit, et comment Landolfi se situe par rapport aux questions liées à la modernité de l'œuvre littéraire. Pour ce faire, nous commencerons par proposer un panorama général des principales influences de l'auteur, en montrant la prédominance du XIX^e^ siècle européen dans l'héritage littéraire de Landolfi. Nous examinerons ensuite la question du romantisme et notamment du premier romantisme allemand, qu'illustrera tout particulièrement l'exemple de la PL (*La pietra lunare*). Nous concentrerons ensuite notre attention sur la BDP, un livre dont le statut particulier – il s'agit de la première œuvre autobiographique au sens strict publiée par l'écrivain – permet de cerner la vaste synthèse du post-romantisme décadent opérée par Landolfi. Au fur et à mesure de cet examen des principales influences littéraires de Landolfi, nous relierons cette question à celle du dualisme tragique qui anime toute l'œuvre de l'écrivain.

A) Le rejet du XX^e^ siècle et la prédilection pour le XIX^e^ siècle européen

Landolfi est un auteur particulièrement cultivé. C'est pourquoi plusieurs critiques, dont Giacomo Debenedetti, n'ont pas manqué de remarquer que la recherche exhaustive de ses influences était une entreprise assez vaine[39]. En effet, l'œuvre de Landolfi puisant à des sources innombrables, le fait d'avancer plusieurs noms, même nombreux, comme influences principales de tel ou tel texte, comporte toujours le risque de privilégier subjectivement certaines de ces influences au détriment de celles que le critique ou le chercheur n'est pas parvenu à identifier. Cependant, cette nécessaire prudence ne doit pas nous dispenser de situer Landolfi par rapport à l'histoire littéraire et de voir ce qu'il

[39] Cf. Giacomo Debenedetti, *Il " rouge et noir" di Landolfi*, in *Intermezzo*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 216, maintenant in G. Debenedetti, *Saggi*, Progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 1218 : « Ma per carità, non cominciamo, con Landolfi, a cercare le genealogie letterarie. C'è chi l'ha fatto, e ne usciva l'almanacco di Gotha della poesia e del romanzo ».

emprunte aux auteurs du passé et à ses contemporains pour alimenter sa propre écriture[40]. Sans chercher à privilégier tel ou tel auteur, il faut d'abord essayer d'établir une synthèse des grands courants littéraires qui ont influencé Landolfi, en tenant compte aussi de la littérature qu'il rejette.

Pour commencer, nous ne pouvons que renvoyer à ce qu'ont écrit sur le sujet Idolina Landolfi et Oreste Macrì, auxquels nous nous référerons en priorité. Idolina Landolfi indique en effet dans sa « cronologia[41] » diverses lectures qu'il est certain que son père a faites durant sa jeunesse, ce qui constitue une somme d'informations très précieuses, surtout dans la mesure où il est extrêmement difficile d'avoir aujourd'hui accès aux livres qui constituaient la bibliothèque de l'auteur. Oreste Macrì, qui fut l'ami de Landolfi et partagea avec lui l'ambiance culturelle de ses années florentines, tente quant à lui d'établir une synthèse assez complète de la formation culturelle de l'écrivain[42].

Mais nous pouvons d'ores et déjà avancer une idée importante au sujet de ces influences : Landolfi se situe en dehors de tout courant littéraire appartenant au XX^e^ siècle. « È stato il vero solitario della letterattura di questo secolo, un solitario cosciente, un volontario dell'isolamento assoluto[43] », dit de lui Carlo Bo. C'est surtout à la lumière de ses articles sur la littérature française du vingtième siècle qu'on peut parler de véritable rejet à l'égard des diverses tendances réalistes et expérimentales qui sont contemporaines à sa propre écriture : Beckett, Sagan et Robbe-Grillet sont vivement attaqués ou méprisés, tandis que Simone de Beauvoir est pour sa part assez critiquée. Quant aux surréalistes, auxquels on est pourtant tenté de rapprocher Landolfi, pour certaines œuvres de sa première production narrative, ils sont pareillement rejetés[44].

En ce qui concerne l'Italie, des contacts certains avec d'autres écrivains (parfois célèbres, comme Bassani, Morante ou Moravia), amèneraient peut-être à tempérer

[40] Le terme « alimenter » n'est que peu imagé par rapport aux expressions que peut employer Landolfi lui-même, qui définit le phénomène intertextuel en des termes très physiques (*La farfallina di Baudelaire*, GO, p. 254) : « Gli è, in parole più semplici, che a mangiar carta tutti son buoni : a digerirla, a farne sangue epperò a dimenticare d'averla mangiata, pochi ». Nous verrons à quel point est importante chez Landolfi l'idée d'un rapport physique à la littérature.

[41] I. Landolfi, *Cronologia*, p. XXI-LVI.

[42] Oreste Macrì et Tommaso Landolfi faisaient partie des jeunes Lettrés fréquentant le café des *Giubbe Rosse* et gravitant autour de la revue « Letterattura ». Landolfi y signe des textes de critique et de fiction entre 1937 et 1941 ; au cours de cette période, il publie aussi quelques textes dans d'autres revues, « Campo di Marte » notamment. Jusqu'au début des années 50, Landolfi vit encore principalement à Florence (Cf. I. Landolfi, *Cronologia*, p. XLIV). Pour ce qui est des informations fournies par Oreste Macrì, cf. Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta artefice della lingua*, Firenze, Le Lettere, 1996. p. 22-25.

[43] Carlo Bo, *Introduzione*, in Tommaso Landolfi, *Tre racconti*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 6.

[44] Cf. *infra*, p. 28, p. 102 et p. 111.

l'affirmation de Carlo Bo sur la « solitude » de Landolfi. Il n'en reste pas moins très difficile de trouver chez Landolfi, que ce soit dans son œuvre narrative ou dans son travail critique, quelque piste que ce soit qui puisse le rattacher clairement aux grands courants littéraires qui dominent la littérature italienne du XXe siècle, surtout après la deuxième guerre mondiale. Aucun critique ou chercheur n'a d'ailleurs encore tenté de comparer les textes de Landolfi à ceux d'un autre auteur qui lui serait contemporain, pour essayer de montrer que l'écriture du premier aurait été plus ou moins fortement modifiée ou influencée par l'apport du second[45].

Ainsi, la première donnée de l'intertextualité landolfienne est bien le rejet du vingtième siècle (exception faite des deux ou trois premières décennies), qui se fait au profit du XIXe siècle principalement. En effet, la culture littéraire de Landolfi repose avant tout sur une profonde connaissance des grandes œuvres de la littérature italienne et de la littérature européenne du XIXe siècle.

B) La veine irrationaliste

À l'intérieur de ce très vaste ensemble de modèles littéraires, il faut accorder une part prépondérante à l'influence certaine des Russes (parmi lesquels il faut au moins citer Tourgueniev, Pouchkine, Tchékhov, Tolstoï, Tioutchev mais surtout Gogol et Dostoïevski[46]) et des différents auteurs romantiques européens, notamment des romantiques allemands. Plus largement, Landolfi admira les littératures européennes (et américaines) libertines, préfantastiques, fantastiques, symbolistes et décadentes : comme l'a fait remarquer Giacomo Debenedetti, le corpus ainsi constitué est trop étendu pour qu'on puisse en dresser le relevé exhaustif, mais nous pouvons proposer une liste d'écrivains parmi les plus emblématiques de cette veine irrationaliste, en nous limitant cependant aux auteurs de fictions : Cazotte, Sade, Laclos, Rétif de la Bretonne, Novalis, Tieck, Kleist, Lenau, Jean Paul, Hoffmann, Poe, Hofmannsthal, Nodier, Gautier, Supervielle, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurévilly, Mérimée, Maupassant, Nerval, Lautréamont[47]. C'est dans cette direction que Landolfi approfondit sa culture littéraire, au cours de ses années florentines où il va peu à l'université (dans laquelle il s'est inscrit en 1928), mais lit avidement et discute passionnément de littérature avec des amis, très stimulés eux aussi par la littérature étrangère, et qui partagent le même goût pour la

[45] La seule exception concernerait Eugenio Montale (cf. *infra*, p. 358 n.).

littérature romantique et symboliste (Renato Poggioli, Carlo Bo, Leone Traverso et Mario Luzi, notamment[48]).

D'un point de vue intertextuel, on ne peut que souligner l'originalité de cette démarche, par rapport au contexte littéraire italien et à son évolution pendant les cinq décennies où écrit Landolfi (des années 30 aux années 70). Oreste Macrì a essayé de retracer la genèse de cette originalité, en montrant les sources étrangères mais aussi italiennes du « demonismo » de Landolfi : il souligne notamment l'importance de l'environnement romain des années vingt, dont Landolfi fut imprégné avant de vivre ensuite à Florence. Macrì relève ainsi trois textes fondamentaux du « demonismo » romain : *L'assassinio come una delle belle arti* de Thomas De Quincey, traduit en 1926 par Corrado Pavolini[49] ; les *Racconti straordinari* d'Edgar Poe, traduits en 1929 par Emilio Servadio[50] ; enfin la seconde édition[51] de *L'umorismo* de Pirandello, en 1920[52].

---

[46] Il est notoire que Landolfi était un des plus grands connaisseurs de littérature russe parmi les Italiens de sa génération. Nous rappellerons qu'il a soutenu en 1932 à l'université de Florence une thèse sur la poétesse Anna Akhmatova alors qu'aucune chaire de littérature russe n'existait pas encore. Cette thèse a été publiée en quatre fois dans la revue romaine « L'Europa Orientale » en 1934, où Landolfi a par ailleurs publié divers articles sur la littérature russe, ainsi que dans « Occidente » et « L'Italia letteraria », autres revues romaines, en 1934 et 1935. Landolfi a également entrepris dès ces années de traduire divers auteurs russes ; ainsi publie-t-il dès 1941 les *Racconti di Pietroburgo* de Gogol chez l'éditeur Longanesi de Milan. En cette même année 1941, il conclut avec Bompiani un accord pour publier une anthologie de *Narratori russi* qui sortira finalement en 1948 : outre une introduction de Landolfi, ce volume contient des traductions de Pouchkine, Tourgueniev, Tolstoï, Dostoïevski, Tchekhov, Bounine, Gogol. Sur cette question des influences russes de Landolfi, cf. Beatrice Stasi, « Sotto il mantello di Gogol : l'antirealismo di Tommaso Landolfi », in *La "liquida vertigine"*, cit., p. 67-89 ; Cristina Terrile, « Flautisti ed assiuoli: Tommaso landolfi tra i Russi e i Francesi », cit., p. 99-116 et *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007; Catherine de Wrangel, Viola di morte *e Fiodor Ivanovitch Tioutchev : une poésie cosmique*, in « Chroniques italiennes », cit., p. 185-208.

[47] S'agissant des influences possibles subies par Landolfi, Lautréamont est d'autant plus intéressant qu'il représente une sorte de trait d'union entre le fantastique et le symbolisme et apparaît en outre comme un précurseur du surréalisme : ainsi se trouve-t-il à la croisée de plusieurs tendances que l'on retrouve chez Landolfi, comme l'écrit Giorgio Andreozzi (« Il ragno, l'animale-totem », in *La "liquida vertigine"*, cit., p. 212) : « L'influenza di Isidore Ducasse sulla narrativa di Landolfi si può certamente misurare su diverse frequenze : il gusto per l'allucinazione macabra, per il magico frammisto all'orrido, una certa tanatofilia allo stato larvale, la mescolanza tra invenzioni realistiche e grottescamente astratte; ma di certo il tratto che avvicina maggiormente i due autori è proprio l'ossessiva accentuazione dell'*animalization* (che non a caso poi, in entrambi, è simboleggiata in larga misura da insetti e simili, animali comunque, secondo il senso comune, ripugnanti) ». Dans la même veine d'un fantastique où les sentiments du dégoût ou de l'horreur prennent une place particulièrement grande, il faut aussi signaler l'influence de Kafka. Landolfi fut sans doute l'un des premiers auteurs italiens à bien connaître ses textes et il lui consacra même une nouvelle publiée dans le recueil SPA : *Il babbo di Kafka*.

[48] Cf. I. Landolfi, *Cronologia*, p. XXXV-XXXVI et Cristina Terrile, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 53 : « Landolfi partecipò attivamente a quella generale riflessione sul simbolismo che impegnò, con lui, buona parte dei suoi compagni degli anni fiorentini, in seno a quel singolare cenacolo intellettuale formato, oltre che da Carlo Bo, Mario Luzi, Sergio Baldi e Oreste Macrì, anche da due autentici specialisti dell'argomento, Renato Poggioli e Leone Traverso, nelle cui opere Landolfi poteva leggere le più dotte elaborazioni dei suoi interessi intellettuali dell'epoca ».

[49] Roma, A.F. Formiggini, 1926

[50] Roma, A.F. Formiggini, 1929.

[51] Firenze, Luigi Battistelli, 1920 (première édition : Lanciano, R. Carabba, 1908).

[52] Cf. Oreste Macrì, *op. cit.*, p. 22-25.

Non seulement Landolfi aurait été marqué par ces textes, mais en outre on peut considérer comme Macrì qu'il s'est inséré dans un courant fantastique lancé en Italie par Papini, Bontempelli, Palazzeschi et Nicola Lisi. Nous pouvons ajouter que ce courant, qui correspond plus ou moins au « réalisme magique » défini par Gianfranco Contini (qui, par sa démarche critique et son style, a sans doute aussi influencé Landolfi), se rattache à la « scapigliatura » tout en étant généré par un contexte culturel marqué par une crise irrationaliste plus éclatée et protéiforme. Landolfi, qui est lui aussi l'héritier de cette vaste crise irrationaliste, est donc influencé à la fois par les maîtres du fantastique européen, et par les différents écrivains italiens qui avant lui ont été influencés par les mêmes auteurs, à partir des « scapigliati » et donc à partir de 1860 environ[53].

Même s'il est difficile de dire dans quelle mesure sa lecture des grands auteurs fantastiques étrangers est filtrée voire modifiée par ses lectures italiennes, il est certain en tout cas que Landolfi était intéressé par les auteurs étrangers au point de les lire dans leur langue et que son intérêt pour les Russes donne une originalité indéniable au corpus des œuvres qui ont influencé le fantastique landolfien. Il serait donc très réducteur de ramener toute la veine fantastique de Landolfi à une pure filiation italienne, qui mènerait à lui en partant de la « scapigliatura », puis en passant par Pirandello et les divers auteurs du réalisme magique, influencés comme lui par certains textes étrangers fondamentaux où l'on retrouve l'idée de relativité, une tension irrationaliste et une fascination pour le mal : la reconnaissance de cette veine fantastique italienne ne doit pas éclipser l'image d'un Landolfi réalisant une synthèse de la littérature fantastique européenne en puisant directement à ses sources étrangères. Ainsi, à partir des amitiés, des contacts et des lectures qu'il pouvait avoir en Italie, Landolfi s'est totalement engagé dans la voie culturelle du fantastique européen, où il acquiert son originalité par une connaissance accrue de ce vaste courant, par une maîtrise des langues étrangères et par la présence, assez insolite dans l'Italie de l'époque, des Russes dans ce corpus.

Au niveau thématique, Landolfi hérite donc de toute une tradition qui est restée très marginale dans son pays. Par ailleurs, au niveau formel, le genre fantastique allant essentiellement de pair avec la forme de la nouvelle, on peut aussi considérer que Landolfi s'est aussi servi de ses sources pour opérer une véritable synthèse formelle de

[53] Cela représente, jusqu'aux premiers récits de Landolfi, sept ou huit décennies de littérature fantastique en Italie ; mais durant cette longue période, le fantastique reste un courant très minoritaire. Cf. Gilberto Finzi, *Introduzione*, in *Racconti neri della scapigliatura*, Milano, Mondadori, p. 9 : « I maestri e i modelli sono scrittori di livello mondiale, irrimediabilmente segnati dalla letterattura : Hoffmann, Poe, Baudelaire (senza dimenticare l'ormai "classico" Hugo e il corrosivo Heine), nei quali l'atteggiamento psichico e la poetica si fondono indissolubilmente ».

la nouvelle fantastique : ainsi Macrì parle-t-il d'une « triade Pirandello-Maupassant-Cechov »[54], que nous pouvons considérer non pas comme exhaustive, mais comme emblématique d'une maîtrise technique dont a pu hériter Landolfi dans sa production de textes narratifs brefs, de même qu'il a hérité des thèmes de la littérature fantastique.

Pour résumer ces différents éléments, nous dirons que Landolfi trouve dans une certaine ambiance littéraire romaine des années vingt un premier prolongement de ses goûts pour ce qui relève de l'imaginaire et du fantastique, mais que le courant italien auquel il se rattache alors se confond chez lui avec sa passion pour les auteurs fantastiques d'autres pays, qu'il connaît d'autant mieux qu'il les lit dans la langue. Enfin, il ne faut pas oublier que la synthèse irrationaliste qui en découle va de pair avec l'apprentissage d'une forme narrative qui s'est façonnée au cours du XIX^e^ siècle et jusqu'au début du XX^e^ : la nouvelle fantastique. D'un point de vue général et synthétique, il est donc aisé de conclure d'abord à une dynamisation chez Landolfi de son héritage littéraire, qui va dans le sens d'une opposition entre la littérature qui valorise le rationnel (ainsi que l'ordre ou la justice) et celle qui valorise l'irrationnel (ainsi que les sentiments, le désordre, la beauté du mal ou la fascination du mal), étant entendu que c'est cette dernière catégorie qui nourrit l'écriture de Landolfi, laquelle s'affirme en revanche contre la première.

Nous ajouterons enfin que cette attirance pour l'irrationnel, nourrie par toute une tradition littéraire du XVIII^e^ et surtout du XIX^e^ siècle, trouve son prolongement dans l'intérêt porté à des pratiques parallèles à la science, dans le contexte de l'obsession d'un autre savoir ou d'un savoir total, au tournant entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle. Landolfi s'est intéressé à l'occultisme, à la théosophie, à l'anthroposophie[55]. Dans plusieurs fictions de ses premiers livres, il a fait se rejoindre les sciences occultes, comme le spiritisme ou autre magnétisme, et le positivisme le plus exalté : *Da : L'astronomia esposta al popolo* (DIA), *La tempesta* et *Asfu* (*Teatrino*, in DIA), *Da : La melotecnica esposta al popolo* et *Nuove rivelazioni della psiche umana. L'uomo di Manheim* (SPA). Néanmoins, il est sans doute plus juste d'englober cette attirance pour l'irrationnel dans l'héritage romantique de Landolfi que dans son héritage fantastique.

[54] Oreste Macrì, *op. cit.*, p. 24.

[55] Cf. I. Landolfi, *Cronologia*, p. XXX-XXXI. Cf. *Le blatte del mistero* (*Del meno*), p. 121 : « Ero un giovinetto ardente, già sul volgere dell'età : i tormentosi sedici anni. […] Gli è che, in quel torno, io mi andavo dedicando a studi non proprio ortodossi : tutto quanto forma oggetto delle discipline chiamate (se ben ricordo) metapsichiche, come sarebbe misteriose manifestazioni della psiche appunto, poteri soprannormali dell'uomo, eventuale presenza di enti invisibili eppur vivi ed operanti tra noi, e rimanenti bazzecole, tutto ciò mi attraeva irresistibilmente. Finiti appena i miei compiti scolastici, e vergate le opportune poesiole romantiche, mi mettevo a compulsare irti testi, che Dio sa in qual modo mi procuravo ».

C) Landolfi et le romantisme

Nous avons pu voir que l'influence de la littérature fantastique du XIX^e^ siècle, notamment des nouvelles fantastiques de cette période, apparaît de manière évidente dès les premiers livres de Landolfi. Cependant, l'influence du romantisme sur Landolfi est sans doute tout aussi forte que celle du fantastique. Or, si l'influence du romantisme tel qu'il s'est développé au cours du XX^e^ siècle en Europe apparaît de manière plutôt éparse dans la prose de Landolfi, il existe deux thèmes qui illustrent bien cette influence, que l'on observe tout particulièrement à travers le regard que porte Landolfi sur les autres écrivains dans ces recensions aujourd'hui réunies dans le livre GO : la poésie et l'abandon.

Par ailleurs, l'influence du premier romantisme allemand étant très nette dans la PL, le deuxième livre publié par Landolfi[56], nous nous intéresserons ensuite aux traces dans cette œuvre du premier romantisme allemand, dont Novalis serait le parangon, tout en montrant que cette influence prégnante se mêle à des problématiques littéraires modernes qui se sont développées à partir de la fin du XX^e^ siècle.

C.1) La veine romantique illustrée par les thématiques de la poésie et de l'abandon

Comme nous l'avions écrit dès l'introduction de la thèse, Landolfi est animé par un désir d'absolu qu'il ne commence à exprimer de façon directe ou lyrique que dans ses journaux puis dans des poèmes, écrits bien plus tardivement que ses premières fictions. Or, les dispositions authentiquement romantiques de Landolfi apparaissent à travers deux enjeux fondamentaux de sa réflexion littéraire : la « poésie » et l' « abandon », deux thématiques que nous allons étudier dans les articles de GO.

C.1.a) La poésie

Tommaso Landolfi tend naturellement vers l'écriture poétique. Idolina Landolfi nous apprend d'ailleurs que l'écriture de poèmes, comme la vocation littéraire, remonte

[56] L'influence du romantisme allemand constitue l'objet de l'article de Monique Baccelli, « Landolfi e il romanticismo tedesco », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 205-232

chez son père, de façon extrêmement précoce, à l'âge de quatre ans[57]. Plus tard, à dix ans environ, Landolfi se met à écrire de très nombreux poèmes, ce qu'il continuera à faire, adolescent puis jeune homme ; ainsi, à quinze ans, alors qu'il vit à Trieste chez un oncle jeune militaire, il en compose une centaine[58]. En 1928, Landolfi envoie un poème à une revue romaine qui ne le publiera pas : nous voyons donc qu'à vingt ans, il ne cesse de s'intéresser à la poésie sans doute plus qu'à la prose, comme le prouveraient certains choix. Ainsi, c'est sur une poétesse (la poétesse russe Anna Akhmatova, comme on l'a vu) qu'il entreprend une *tesi di laurea*. Par ailleurs, les premières œuvres étrangères que traduit Landolfi, à l'été 1930, sont des poèmes de Baudelaire et de Jammes. Au cours de cette même année, il écrit lui-même des poèmes en français, puis dans les années trente il traduit des poèmes de Pouchkine. Par la suite, dans la prose critique ou autobiographique de Landolfi, la notion de « poésie » se substitue souvent à celle de littérature : pour lui, un véritable écrivain est un poète – nous aurons l'occasion d'y revenir[59].

En outre, il ne faudrait pas croire que Landolfi admire une veine ludique, libertine, ou encore noire ou décadente qui s'opposerait à une veine lyrique plus traditionnelle. Tout d'abord, les deux modèles qu'il revendique le plus ouvertement sont Leopardi et d'Annunzio et ses références à ces deux poètes sont dictées en partie par son admiration pour leur recherche linguistique. Comme le remarque Geneviève Granger-Mathieu, deux textes présentent un rapport intertextuel si fort avec Leopardi que Landolfi y recopie même certains passages ou certains vers : la citation du *Zibaldone* dans la PL, sur laquelle nous allons très bientôt nous arrêter, et la fiction *La dea cieca o veggente* (IS), où le poète Ernesto recopie involontairement *L'infinito* en croyant d'abord inventer un poème dont il tire au sort les mots et les rimes[60]. Geneviève Granger-Mathieu ajoute que le protagoniste de *Maria Giuseppa* (DIA), le premier récit de Landolfi, se nomme Giacomo. On peut aussi noter que dans *La pietra lunare*, le nom de Leopardi apparaît à l'intérieur de la fiction, dès le début, quand un oncle du protagoniste Giovancarlo lui demande : « Ma Leopardi, è buono, buono ?[61] ». Aussi n'était-il pas étonnant que

[57] I. Landolfi, *Cronologia*, p. XXV : « A questo periodo [1912] risalgono i primi componimenti infantili, firmati talvolta « Tommasino poeta » ; e in una letterina augurale al padre afferma categoricamente: "voglio diventare scrittore di libri" ».
[58] *Ibid*., p. XXVI et p. XXX.
[59] Cf. *infra*, p. 107-108.
[60] Geneviève Granger-Mathieu, *Les 'operette morali' de Tommaso Landolfi*, in « Italies », Université de Provence, n° 7, novembre 2003, p. 145-160.
[61] PL, p. 120.

Calvino souhaitât qu'on se penche à l'avenir sur le lien qui relie Landolfi à Leopardi[62].

Dans les journaux, on trouve en outre une phrase entre parenthèses où Landolfi se compare explicitement à Leopardi[63]. Certes, dans cette phrase, Landolfi récuse l'influence de Leopardi presque aussitôt qu'il la suggère, de façon provocatrice et apparemment ironique envers soi-même. Mais ce rapprochement très direct (« Leopardi e io ») n'en reste pas moins intéressant, surtout quand on le compare à un autre rapprochement tout aussi direct, avec d'Annunzio cette fois-ci : « […] d'Annunzio e io non inventiamo parole : ci basta e ci è più comodo prenderle dal nostro bell'idioma[64] ». D'Annunzio, dont Landolfi admire la richesse linguistique, est par ailleurs le dédicataire du recueil poétique *Viola di morte* ; cependant, il est certain que d'Annunzio ne se réduit pas pour Landolfi à sa virtuosité stylistique, pas plus que la poésie en général ne s'y réduit. Leopardi et d'Annunzio représentent sans doute pour Landolfi la capacité, de la part de ces deux écrivains par rapport auxquels il se place dans une situation d'infériorité[65], de s'abandonner à une langue très littéraire pour ne parler que de sujets qui touchent à l'absolu et dont l'amour fait partie.

Leopardi et d'Annunzio sont donc pour Landolfi deux références majeures et imposantes, voire intimidantes. Plus largement, Landolfi semble nourri tout autant par la poésie romantique du XIX^e^ siècle dans son ensemble que par les récits fantastiques d'Hoffmann, Gautier ou Gogol : dans son premier livre édité, le recueil DIA, Landolfi cite en exergue de ses fictions les vers de grands poètes romantiques comme Wordsworth, Hoelty ou Lenau. Il dévoile alors la nature profondément romantique de la littérature qui l'inspire, tout en choisissant de s'affirmer plus comme un Gogol italien que comme un nouveau Leopardi ou un nouveau d'Annunzio, et en essayant par ailleurs d'opérer une synthèse entre deux veines qu'il tend à réunir : d'un côté, une veine poétique et lyrique, qui correspond à la poésie romantique du XIX^e^ siècle ; de l'autre, une veine fictionnelle et fantastique, qui correspond aux récits fantastiques de cette même période[66].

---

[62] Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., p. 421.

[63] RV, p. 258: « (È strano anche che Leopardi e io finiamo coll'essere partigiani dello spirito, quando siamo convinti che esso sia solo un ripiego. E par quasi io conosca Leopardi e la sua opera, come deve aver affermato un recensore buontempone.) ».

[64] C'est dans une petite nouvelle qu'on peut qualifier d'autofiction – sur les problèmes soulevés par cette appellation, cf. *infra*, p. 55-58 – que l'on trouve cette phrase : *Conferenzapersonalfilologicodrammatica con implicazioni* (LL), p. 152.

[65] Cf. *infra*, p. 43.

[66] Dans *Dialogo dei massimi sistemi*, la nouvelle qui donne son titre au recueil, Landolfi semble conjurer par l'humour l'échec d'une quête romantique du poème parfait. On pourrait penser que d'emblée, il se détourne sagement d'une telle quête, en préférant écrire des fictions étranges voire, dans une certaine mesure, comiques.

Nous ajouterons, en ce qui concerne la veine lyrique à laquelle Landolfi ne serait plus capable de s'abandonner comme ont pu le faire des grands écrivains italiens comme Leopardi et d'Annunzio, que celle-ci semble présente pour l'auteur, certes, dans la grande poésie italienne ou européenne, mais aussi dans l'opéra ou dans l'opérette, dont il était un grand amateur[67]. Bien que cela n'apparaisse pas comme l'influence la plus évidente de son œuvre, Landolfi semble touché au plus haut point par la façon dont l'amour ou la passion s'expriment sans retenue dans l'opéra ou dans l'opérette, dans une langue qui tend vers le sublime sans la moindre ironie, afin d'être aussi belle que les sentiments purs censés l'inspirer. A ce sujet, il nous semble très important d'accorder une certaine attention aux articles de GO concernant les correspondances amoureuses, dont celle entre Musset et George Sand : Landolfi s'y montre très sensible à l'échange épistolaire passionné entre les deux amants. Or, nous pouvons relier cette émotion à sa prédilection pour l'art lyrique, mais aussi à son goût pour la poésie en général, envisagée comme le lieu d'une expression pure et noble de sentiments eux-mêmes purs et nobles[68]. D'après lui, il est nécessaire de s'abandonner à un tel langage poétique ; pourtant, de manière problématique, lui-même ne semble pas le faire.

Aussi le jugement positif d'un ami à qui l'auteur avait lu *Mani* prend-il des airs d'autorisation à poursuivre dans cette voie, alors que Landolfi confie qu'il craignait d'abord que son ami pensât : « "Da noi i Gogol crescono come funghi" ». Cet ami, en effet, aurait même ajouté : « È bello ; tu potrai andare lontano » (*Una londra personale*, *Del meno*, p. 32). Toutefois, Landolfi reste à n'en point douter animé par le désir d'être un grand poète et plus précisément d'être un poète italien à la hauteur de Leopardi et d'Annunzio. Cela se traduit dans son œuvre narrative par la récurrence du thème de la poésie, voire par le topos narratif mais surtout métalittéraire de l'écriture d'un poème, ainsi que par les références ponctuelles, que nous avons commentées, à d'Annunzio et Leopardi : or, ce topos et ces références sont toujours associés à l'idée d'insuffisance. Ainsi, la nouvelle *La dea cieca o veggente* (IS) montre que l'écriture d'un poème d'une qualité comparable à celle de *L'infinito* de Leopardi est tout aussi impossible que ne l'était le fait d'écrire un poème parfait dans une langue inconnue, comme le personnage de *Dialogo dei massimi sistemi*.

[67] Cf. I. Landolfi, *Cronologia*, p. XXXI. Nous renverrons à un article de Mario Marchi, qui montre comment les réminiscences de livrets comme ceux de Francesco Maria Piave se mêlent aux échos de Leopardi, d'Annunzio ou Montale dans les poèmes que Landolfi a écrits dans les années soixante-dix (« "Per tutto è rima". Landolfi poeta », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, cit., p. 121-134). Nous remarquerons également que le théâtre de Giuseppe Giacosa fait partie des lectures de jeunesse (1921) répertoriées par Idolina Landolfi dans sa *Cronologia* (p. XXVIII) ; un dialogue tiré d'une pièce de Giacosa est d'ailleurs placé en épigraphe de la BDP.

[68] Cf. *Gli amanti di Venezia* (GO), p. 331 : « Poiché con quale coraggio, nonché condannare, giudicare, osar di giudicare una tale eloquenza trionfante ? Noi arriviamo perfino ad ammettere l'aggettivo di *vide* usato da codesto signore qui sopra [Pons, secrétaire de Sainte-Beuve], per chi legga alla sua maniera ; ma l'altro di *déclamatoire* non ci pare in nessun caso leggittimo ». Il n'y a pas d'excès coupables de l'éloquence, quand elle au service de sentiments nobles tels que ceux inspirés par la passion amoureuse, semble penser Landolfi. D'après nous, ce jugement porté par Landolfi sur la correspondance entre Musset et George Sand pourrait s'appliquer aussi bien aux opéras.

C.1.b) L'abandon

C.1.b.1) L'éclairage apporté par les articles de GO (*Gogol a Roma*)

Idolina Landolfi souligne la récurrence de la notion d'abandon dans les articles de *Gogol a Roma* consacrés aux auteurs français, en remarquant que c'est l'absence d'abandon que l'écrivain reproche à Sagan comme à Stendhal :

> In sostanza, allo Stendhal il nostro autore rimprovera la mancanza di abbandono ("il divino abbandono" scrive per l'esattezza Landolfi), il che impedisce ai personaggi di vivere una loro autonoma vita, e al lettore di abbandonarsi a sua volta[69]

Dans le cas d'une fiction, pour que le lecteur s'abandonne, il faut donc que les personnages s'abandonnent. Or, pour cela, il faut que l'auteur lui-même s'abandonne. Cette idée apparaît très clairement dans l'article sur *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir :

> Per dirla in breve, non vogliamo, noi, fare alla Beauvoir il torto di credere che ella abbia voluto scrivere un romanzo politico : la sua innegabile forza è altrove, ossia nel continuo riscatto di tali termini frusti o intellettuali attraverso la rappresentazione e l'espressione ; e naturalmente è proprio nei momenti di abbandono che il lettore dovrà sorprendere la scrittrice. Abbandono suo, o almeno dei suoi personaggi[70]

Le mot « abbandono » et le verbe « abbandonarsi » reviennent ainsi avec une fréquence remarquable dans *Gogol a Roma* : à propos des lettres de Tat'jana, la fille aînée de Tolstoï[71], de Van Gogh[72], de Sagan[73], d'Andersen[74] , de Mallarmé[75], des lettres de Gorki à Tchekhov[76], des rares moments où Stendhal s'abandonne[77] ; à propos du lecteur enfin, qu'il s'agisse du lecteur d'un poème épique russe[78], ou du lecteur des lettres de Sand et Musset[79]. En lisant ces articles, nous remarquons donc que la notion d'abandon est toujours centrale dans le discours critique de Landolfi, quelle que soit la

[69] Cf. Idolina Landolfi, « Tommaso Landolfi e il mondo francese », in *Gli 'Altrove' di Tommaso Landolfi*, cit., p. 96. Dans un des articles de *Gogol a Roma*, *Stendhal in diligenza*, Landolfi écrit aussi : « […] quell'abbandono che a noi sembra condizione prima della grande letterattura » (p. 320).
[70] *Un'orgia di realtà*, (GO), p. 170-171.
[71] *Journal di Tat'jana* (GO), p. 19 : « È proprio attraverso un tale abbandono e una tale assenza di appigli cronachistici, che l'Autrice giunge a trasmetterci una rappresentazione comunque valida del suo grande padre ».
[72] Cf. *infra*, p. 32.
[73] *Perfezione e viltà* (GO), p. 156 : « […] Il suo abbandono è abile […] ».
[74] *Le fiabe di Andesen* p. 175 : « […] un tale abbandono contemplativo e fiducioso […] ».
[75] *Il nulla di Mallarmé* (GO), p. 375 : « dove poi, abbandonandosi alquanto, riuscì ai suoi testi migliori ».
[76] *Novantatré lettere* (GO), p. 231 : « […] si potrebbe anzi affermare che la sua penna ci guadagni un tanto ad abbandonarsi ».
[77] *Stendhal in diligenza* (GO), p. 320.
[78] *Un antico canto epico* (GO), p. 63 : « Cosicché nulla ormai si oppone a che ci abbandoniamo senza sospetto a questa lettura ».
[79] *Gli amanti di Venezia* (GO) p. 334 : « Il lettore dunque, se è in grado di prestarci fede e cioè se ha cuore, si abbandoni alla lettura senza preoccupazioni critiche e senza tema di sentirsi ridicolo […] ».

nationalité des auteurs qu'il considère. Mais en lisant les journaux de l'auteur, on peut surtout comprendre que si l'abandon intéresse autant Landolfi c'est parce qu'il y a là un enjeu littéraire capital pour lui-même. Cela apparaît nettement dès la première page de RV : « E io invece vorrei che questo fosse il libro (il registro) del mio abbandono, il quale (registro) non riguardasse altri che me[80] ». Toujours dans RV, cette déclaration de poétique, dont la portée se présente comme générale et non personnelle, pourrait d'ailleurs tout à fait prendre sa place dans un des articles de *Gogol a Roma* :

> L'opera, intendo, non parla (si può suporre non parli) attraverso ciò che positivamente dice e neppure attraverso il modo (letterario) in cui dice, ma attraverso una qualche misteriosa qualità fisica della pagina […] Più chiaramente : basta far passare in un'opera una certa somma di energia (e di abbandono), perché essa riesca inevitabilmente a una qualche consistenza e validità, senza pregiudizio e come a dispetto dei suoi contenuti specifici[81]

Mais cette autre phrase du journal montre cependant que l'abandon est un idéal problématique : « Basta, ché invero un soverchio abbandono è per me pericoloso e mi spaventa oltre ogni dire : ragioni addirittura di integrità fisica mi consigliano a controllarmi sia pure un poco[82] ». Aussi garderons-nous à l'esprit que l'abandon est pour Landolfi un idéal sans doute aussi valorisé qu'inaccessible, et qu'il lui semble, en outre, nécessaire de se défendre contre un abandon excessif vers lequel porte l'écriture[83]. C'est là une idée capitale et sur laquelle nous reviendrons.

C.1.b.2) L'éclairage apporté par l'appendice à la PL (*La pietra lunare*)

A ce stade, il est opportun de se référer à un texte qui peut nous éclairer sur l'idée d'abandon chez Landolfi : l'appendice de la PL, intitulé « Dal giudizio del signor Giacomo Leopardi sulla presente opera ». Comme cela a été plusieurs fois dit et commenté, il s'agit d'une sorte de collage, réalisé avec des passages du *Zibaldone*, que Landolfi cite dans un ordre remanié pour reconstituer un discours linéaire qu'il présente comme un commentaire de son livre.

Il convient ici d'analyser synthétiquement le discours léopardien remanié par Landolfi, en rapport avec la vision de la littérature que ce dernier exprimera plus tard dans les journaux et les articles de GO. Nous soulignerons d'ailleurs, à ce propos, à quel

[80] RV, p. 245.
[81] RV, p. 303.
[82] RV, p. 281.
[83] C'est là une idée capitale, sur laquelle nous reviendrons.

point Landolfi, dans ses articles critiques consacrés à d'autres écrivains, avance des éléments qui permettent de cerner indirectement sa propre poétique[84]. Le raisonnement de Leopardi, comme celui de Landolfi, repose sur certaines antithèses fondamentales, notamment entre l'« art » et la « nature », entre la « raison » et la « nature ». Quand l'art reste fidèle à la nature, il est « spontané » ; quand il n'y parvient pas, il est « artificiel ». Dans la perspective d'une poétique, il en découle que l'artiste doit, pour se rapprocher de la nature et de l'enfance de l'art (« quella puerizia »), tendre vers la spontanéité grâce à un effacement de sa raison, c'est-à-dire avant tout un effacement de son raisonnement critique : « ma noi timidissimi, non solamente sapendo che si può errare, ma avendo sempre avanti gli occhi l'esempio ci chi ha errato e di chi erra, e però pensando sempre al pericolo […][85] ».

C'est là une conception très proche de l'abandon landolfien, nécessaire en littérature ; aussi n'est-il pas étonnant de trouver plusieurs fois, avec le verbe « errare », la notion d'erreur (au sens où l'écrivain doit se débarrasser de la peur de l'erreur), qui sera capitale dans l'article consacré à Sagan, dont le titre même renvoie à cette nécessité de ne pas avoir peur de l'erreur, sous peine de n'arriver qu'à une artificielle perfection : *Perfezione e viltà* (GO). Dans la nécessité de s'affranchir du sens critique et de l'expérience, il en va même de la sauvegarde de la poésie, comme le montre la phrase finale de cet « appendice » : « Ma [si ripete in conclusione] questo senno e questa esperienza sono la morte della poesia[86] ».

Landolfi a donc remarquablement mis en évidence la spécificité de la vision léopardienne de la littérature, notamment par rapport aux romantiques. Certes, la nostalgie d'un passé glorieux, associé aux écrivains antiques, auxquels il se réfère fréquemment, rattache incontestablement Leopardi au classicisme, d'autant plus que les attaques au romantisme sont elles aussi présentes et évidentes dans cet « appendice ». Cependant, on sait que le caractère illimité de la nostalgie léopardienne (auquel était aussi très sensible, notamment, Ungaretti), car il s'agit d'une nostalgie d'un état primitif

[84] Cela a fréquemment été relevé par la critique : par exemple, Sergio Romagnoli (« Per Tommaso Landolfi », in *Una giornata*, cit., p. 11-12) estime que Landolfi « si dilettava di scoprire negli autori eletti la configurazione di se stesso scrittore ».

[85] *Appendice. Dal giudizio del signor Giacomo Leopardi sulla presente opera* (PL), p. 199 (dans cette citation de Leopardi que nous rapportons, les crochets sont de Landolfi). A propos de la valeur positive attribuée à l'erreur, cf. aussi *L'impaziente Rimbaud* (GO), p. 218 : « […] i suoi devoti [della poesia], che definitivamente si dividerebbero in due schiere : chi di poesia capisce qualcosa e chi ne discute […] Con buona pace di questi ultimi, guai davvero se la poesia non serbasse una generosa misura di impurità e di improvvisazione ».

[86] *Ibid*., p. 201. Dans ce pseudo-commentaire de *La pietra lunare* par Leopardi, les incises entre crochets sont de Landolfi.

et enfantin de la nature, permet de trouver chez Leopardi une profonde sensibilité romantique, si l'on ne perçoit plus le romantisme comme un mouvement de l'histoire littéraire aux préceptes duquel obéissent les auteurs qui s'en réclament, mais comme la profonde aspiration existentielle d'un écrivain[87].

L'antithèse entre raison et nature, par exemple, peut être qualifiée de rousseauiste et d'anti-voltairienne, bien que Leopardi se détache nettement de Rousseau au sujet des sentiments et de la connaissance de soi-même. Ainsi, Landolfi, comme d'autres auteurs du XX^e^ siècle, réunit en une même synthèse Leopardi et ses propres modèles romantiques. D'ailleurs, on aura remarqué qu'une citation de Novalis est mise en exergue, au début de ce même livre (PL[88]) auquel Landolfi ajoute son appendice léopardien : ainsi le récit est-il encadré à la fois par Novalis et Leopardi.

Mais il nous faut revenir sur le rejet du romantisme par Leopardi, car c'est là encore une conception que l'on retrouve chez Landolfi sous une autre forme : c'est bien son rejet de la poésie involontaire, de la littérature de l'informe, de l'abandon à l'inconscient, qui lui fait condamner tant Beckett que les surréalistes. En effet, pour ce qui est de Beckett, voici ce qu'à son propos écrit Landolfi, à l'instar de Leopardi donnant le nom de « mostri » aux romantiques[89] : « Il caso del Beckett, abbiamo detto, è unico più che raro, anche se alcune tendenze della letterattura contemporanea avevano già di lunga mano preparato la generazione di un tal *mostricciattolo* […][90] ». Cette réminiscence de la citation léopardienne nous semble indiquer une continuité certaine dans l'élaboration d'une vision landolfienne de la littérature, qui se construit aussi contre certaines tendances, afin de fixer les limites de ce qu'est vraiment la littérature[91]. Le rejet léopardien de l'abandon monstrueux aux sentiments devient chez Landolfi un rejet de l'abandon monstrueux à l'inconscient, comme on le voit très clairement dans un

[87] C'est là une distinction – entre un mouvement défini théoriquement et une profonde aspiration créatrice – que Landolfi fait en défaveur des surréalistes (*La poesia involontaria*, GO, p. 103) : « Il surrealismo, che cosa è tutti lo sanno : non si potrebbe se mai dire altrettanto della sua estetica, che, o per mancanza di vero rigore teorico o a causa di certe contraddizioni implicite, resta tuttavia affidata a un contenuto e a una tecnica più che a una sostanza viva o a un inimitabile atteggiamento dello spirito ».

[88] La citation de Thomas d'Aquin (« 'bene dixisti de me, Thoma' (La luna all'autore) ») présente à l'évidence un caractère plus ludique et donc plus anecdotique quant à l'influence de celui-ci sur Landolfi.

[89] *Appendice…* (PL), p. 199.

[90] *Il caso Beckett* (GO), p. 15.

[91] Cf. Beatrice Stasi, « Sotto il mantello di Gogol : l'antirealismo di Tommaso Landolfi », cit., p. 70 : « Altro che squilibrio a favore del fantastico e dell'irrazionale : come in altri casi, al centro della poetica dell'imprevidibile Landolfi troviamo un solido nocciolo classicista, che sembra addirittura fare propri alcuni argomenti della polemica antiromantica del giovane Leopardi contro i 'mostri' partoriti da una immaginazione sfrenata, sottrattasi al controllo della ragione ».

article élogieux consacré aux lettres de Van Gogh à son frère Théo[92].

L'art est nécessaire, l'effort est nécessaire[93] : voilà pourquoi la littérature et *a fortiori* la poésie ne peuvent être « involontaires ». L'idée d'une littérature qui échappe à la maîtrise de l'écrivain et se dépersonnalise fait donc horreur à Landolfi, qui dissocie cette tendance de son idéal de l'abandon en littérature. Landolfi reste aussi attaché à la grandeur de l'art que Leopardi, dont les références ne peuvent être que des noms illustres, comme ceux d'Horace, de Virgile ou d'Homère. Le culte de la grandeur, ainsi qu'une vision élitiste de la littérature, sont donc les corollaires de cette conception selon laquelle on ne peut renoncer à l'art, c'est-à-dire au style et au travail esthétique sur la forme. C'est donc bien à une quête de grandeur libérée de la crainte de faillir que doit s'abandonner l'écrivain ; non aux sentiments ni à son moi, pour Leopardi ; non à un flux inconscient, pour Landolfi. D'un écrivain à l'autre, l'écueil à éviter, ou la tendance à rejeter ont évolué, mais pas l'idéal littéraire vers lequel il faut tendre et la conception de la littérature que détermine cet idéal : une conception où l'écrivain doit rechercher la perfection, sans se laisser arrêter par la crainte de l'échec.

C.2) Entre romantisme et modernité

C.2.a) Le romantisme exacerbé de la PL (*La pietra lunare*)

Pour comprendre comment se situe Landolfi par rapport à l'actualité et à la modernité en littérature au tout début de sa carrière d'écrivain, nous sommes maintenant amené à considérer la PL dans son ensemble. Comme nous l'avons remarqué, cette fiction est placée sous le signe de Novalis, dont une citation est mise en exergue du livre. Or, tout le livre est bien nourri d'une matière appartenant au tout premier romantisme allemand, où les protagonistes des fictions littéraires ne sont pas seulement des héros, mais aussi des élus accédant à une réalité magique ou surnaturelle, à une communion entre eux et la nature, à un pouvoir illimité, ou encore à l'absolu[94].

Aussi les topoi du romantisme allemand sont-ils nombreux dans la PL, qu'imprègne la présence diffuse d'un folklore païen essentiellement germanique ou nordique. Ainsi

[92] *La dolcezza di Van Gogh* (GO), p. 67 : « Abbandono non vuol dire incoscienza, e va da sé che un'opera letteraria non saprebbe fare a meno di una ferma mente ordinatrice, e di una certa dose di premeditazione ».
[93] *Appendice…* (PL), p. 200 : « […] c'è bisogno dell'arte, e di grandissimo studio dell'arte, in questo nostro tempo massimamente […] ». Les premiers crochets sont de nous, les seconds de Landolfi.
[94] Cette plongée dans les entrailles de la terre, qui abrite des créatures parfois démoniaques, raisonne aussi d'échos dantesques qui se feront entendre également dans CAN (*Cancroregina*).

Gurù est-elle une « capra mannara » : cela renvoie aussi bien à l'image païenne du bouc qu'à la légende du loup-garou, (et son nom même, Gurù, évoque le mot français *garou*, avec des sonorités qui par ailleurs semblent propres aux racines de la langue germanique). En outre, au personnage de Gurù est d'emblée associé un lieu typique d'un romantisme fasciné par l'époque médiévale et le côté obscur et inquiétant qu'on lui prête: il s'agit du château des terribles ancêtres de la jeune fille[95]. La présence importante d'éléments empruntés au romantisme noir dans la PL se confirme ensuite avec l'événement principal du récit, c'est-à-dire la promenade nocturne où Gurù emmène Giovancarlo, en compagnie des fantômes de la région, à une sorte de sabbat démoniaque où apparaîtront finalement, au milieu des fantastiques créatures qualifiées de « lunaires », trois terribles divinités, les Mères[96]. La nuit, la tempête, la métamorphose de Gurù s'unissant à une chèvre pour devenir chèvre-garou, ou encore l'image inquiétante de la lune à laquelle Gurù adresse son chant comme un hymne (rappelant les hymnes à la nuit de Novalis) : de manière évidente, tous ces éléments ressortissent à un romantisme auquel Landolfi donne ici une coloration inquiétante[97].

Mais afin de bien mesurer l'influence du romantisme et surtout du premier romantisme allemand dans la PL, il nous faut maintenant considérer la structure

[95] Dans *Nippies*, la première partie de *La piccola apocalisse* (DIA), on trouvait déjà l'association de divers éléments ressortissant à un imaginaire romantique et gothique. Quand l'un des personnages d'un groupe d'amis entrés dans un café entreprend de décrire en vers la procession nocturne de rois, de servantes et de cavaliers, sortant la nuit d'un étang éclairé par la lune, on peut notamment remarquer le goût de Landolfi pour les vêtements d'autrefois : « Le loro vesti sono leggeri ermellini, rasi e zendadi in ampi panneggiamenti, cinture dallo spesso ricamo, borse pendenti sbalzate di filo d'argento » (p. 66). Idolina Landolfi nous apprend d'ailleurs que Landolfi remplissait ses cahiers de personnages vêtus de cette manière, dès l'âge de onze ans, sans perdre ensuite tout à fait cette habitude (*Cronologia*, p. XXVI) : « Accanto alla poesia, si fa evidente la forte inclinazione per il disegno : di disegni, particolarmente figure umane, spesso in abiti di foggia antica (talvolta personaggi storici o romanzeschi), sono alla lettera ricoperti i quaderni di scuola, così come, in maniera minore ma diffusa tuttavia, lo saranno gli autografi dello scrittore ». Nous ajouterons que ces vêtements attirent Landolfi par leur appartenance à un passé lointain, tout comme les habits d'un paysan dont Landolfi se souvient dans *Sangue del mondo* (PC, p. 814: « Motivo non ultimo del mio rapimento, egli andava acconciato come ai tempi di Berta, ossia in abito di velluto con fusciacca (rossa salvo errore) e in cioce arricciolate colle candide pezze sostenute dalle stringhe ; recava inoltre anelli d'oro agli orecchi »). Dans la PL (p. 152), les habits pittoresques des paysans sont aussi décrits : « Del resto non era difficile vedere fra questa gente più o meno progredita, qualche vecchia nell'antica acconciatura, col grembiule di panno tosato avvolto tutt'attorno alla gambe, il busto esterno di velluto e la tovaglia in capo, in luogo del fazzoletto di più recente adozione. Soprattutto facevano un certo senso a Giovancarlo alcuni uomini della montagna nei loro lunghi cosciali di pelo di capra, classico abbigliamento d'una volta destinato a proteggere dai rovi ; grigi fauni parevano costoro da lontano ».

[96] Ces Mères sont inspirées par le second Faust de Goethe et nous allons commenter cette influence, mais il nous semble qu'elles font également écho à l'enfance de Landolfi, élevé par ses tantes à la mort de sa mère, quand il n'avait qu'un an et demi.

[97] Nous ferons remarquer qu'un romantisme solaire, qui correspond notamment aux promenades enthousiastes de Gurù et de Giovancarlo dans la campagne sauvage, fait pendant au romantisme noir, nocturne ou lunaire de la PL. Nous signalerons également que le folklore d'inspiration germanique et la réalité locale d'un village appelé P. et dont le modèle évident est Pico Farnese se mêlent en un syncrétisme qui ne pouvait qu'intéresser au plus haut point Pavese et qui a également forcé l'admiration enthousiaste de Zanzotto (cf. *infra*, p. 162).

initiatique de la PL et la référence au Faust de Goethe. En effet, Giovancarlo, le protagoniste, est un jeune adulte dont le séjour dans le village désigné par l'initiale P. apparaît au fil du récit comme un parcours initiatique finalisé par sa rencontre avec les Mères, rencontre qui le fait accéder à une forme d'absolu. Seul être à assister au sabbat démoniaque bien qu'il ne soit pas « lunaire », pour reprendre l'adjectif utilisé par Gurù, Giovancaro est bien un élu.

Or, il convient de situer ce schéma narratif par rapport à l'histoire littéraire du XIX^e^ siècle. En effet, si nous considérons, dans une perspective très large, toute la structure initiatique qui sous-tend le très vaste corpus des fictions narratives du XIX^e^ siècle, il est sans doute possible d'identifier une sorte d'évolution générale de cette structure. Dans les romans, à mesure que s'affirme le réalisme, l'initiation apparaît de moins en moins comme une préparation de l'élu à la rencontre avec l'absolu. Au contraire, l'initiation sert à faire entrer dans le monde adulte un jeune homme qui doit renoncer à toute quête chimérique afin de devenir raisonnable et responsable. Goethe, en œuvrant à la constitution du *bildungsromann*, donne une impulsion fondamentale à cette tendance générale qui accompagne l'affirmation du roman réaliste dans le XIX^e^ siècle européen ; pourtant, c'est en Allemagne, dans la patrie de Goethe, que certains écrivains du premier romantisme expriment le fantasme d'une quête de l'absolu à travers des romans fondés sur une quête initiatique. Avec, notamment, son roman inachevé *Heinrich Von Ofterdingen* (1798-1901), Novalis, écrivain phare du préromantisme allemand et de la revue *Athenäum* fondée en 1798, est un auteur emblématique de cette dernière tendance.

Or, il semble que Landolfi – dans l'œuvre duquel on trouve une référence explicite à Faust à l'intérieur de *La piccola apocalisse*, puis cette référence implicite mais assez évidente que constitue la présence des Mères dans la PL –, ait infléchi l'héritage de Goethe dans un sens plus conforme à la tension vers l'absolu propre à Novalis et plus généralement au romantisme allemand dans sa forme la plus exaltée et la moins raisonnable[98]. En effet, dans la seconde version du *Faust* de Goethe, les Mères sont les gardiennes toutes-puissantes du monde originel des formes primordiales, à l'accès duquel il est illusoire et dangereux de vouloir parvenir. Placé au début de l'histoire, l'épisode des Mères constitue donc un écueil dans le parcours initiatique du protagoniste, alors qu'il en devient précisément le terme dans la PL : la rencontre avec les Mères est le moment final de l'histoire, lorsque le protagoniste accède à l'absolu en

[98] Nous signalerons encore que Landolfi intitule précisément *Faust 67* la pièce de théâtre dont il publie le texte en 1967.

se laissant transpercer par le regard d'une des Mères[99]. Landolfi prend ainsi l'exact contre-pied de l'aventure faustienne telle qu'elle apparaît dans la seconde version écrite par Goethe, tandis que c'est bien Novalis et non Goethe, qui, telle une autorité, est cité en exergue au début du roman.

Voilà d'après nous une première raison nous amenant à parler d'un romantisme exacerbé au sujet de Landolfi, puisque l'auteur, s'inspirant de toute la veine irrationnaliste du XIX^e^ siècle, revient, par la façon dont il se réfère notamment à Novalis et à Goethe, aux sources d'un romantisme qui s'éloigne des leçons de Goethe. Ainsi, non seulement Landolfi s'inscrit dans une veine post-romantique ou post-symboliste, mais il pourrait être même qualifié d'hyper-romantique. Afin d'illustrer ce jugement, nous allons maintenant nous référer à une époque plus tardive de l'histoire littéraire et à cet avatar du roman structuré par un processus initiatique qu'est le roman symboliste de la quête de l'écrivain. En effet, Sébastien Hubier désigne par « roman de la quête de l'écrivain » des livres écrits entre 1890 et 1925, comme *Il piacere* de d'Annunzio, *Les cahiers et poésies d'André Walter* d'André Gide, le *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce, *Tonio Kröger* de Thomas Mann ou *Les cahiers de Malte Lauren Bridge* de Rainer Maria Rilke[100]. Dans chacune de ces fictions, un jeune homme voulant devenir écrivain occupe la place du protagoniste, en qui il est impossible de ne pas voir une l'image de l'auteur lui-même, fût-ce sous une forme plus ou moins idéalisée ou au contraire caricaturale. Mais si la soif romantique de l'absolu occupe dans ces livres une place de premier plan, un désir de cette nature y est aussi souvent désigné comme la source d'une quête chimérique et stérile à laquelle doit renoncer le jeune adulte en composant avec le monde réel, et cela d'une manière qui ne contredit pas l'héritage de Goethe. Or, la PL, tout en se rapprochant de ce type de fictions, s'en distingue radicalement : Giovancarlo est bien un jeune poète et son aventure s'apparente certes à une quête d'absolu, mais cette quête n'est pas vécue à travers l'écriture, comme elle l'est au contraire, au moins en partie, dans les différents livres que nous citions – où, par ailleurs, les protagonistes, forcés de composer avec le monde réel, ne sont pas entraînés dans un monde fantastique.

Dans la PL, la quête de l'absolu comme épiphanie – ou comme apocalypse, au sens premier du terme, que Landolfi a en tête lorsqu'il donne son titre à *La piccola*

[99] Cf. Camille Dumoulié, *Faust chez les Mères ou le désir fou. Goethe, Lenau, Nerval, Artaud, Freud*, in Jean-Yves Masson, *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris, Desjonquères, 2003, p. 95.

[100] Sébastien Hubier, *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925*), Dijon, Editions de l'Université de Dijon, 2004.

apocalisse (DIA) – n'est pas vécue par le truchement de l'écriture. Certes, le lecteur sait que Giovancarlo écrit des poèmes et on peut interpréter l'évocation de la figure de Leopardi dès le premier chapitre comme celle d'un éventuel modèle par rapport auquel se situerait le personnage, mais à aucun moment de l'histoire Giovancarlo n'écrit et, s'il y a une quête poétique dans ce livre, ce n'est par conséquent pas à l'intérieur de la diégèse, mais bien au niveau de l'écriture du livre par l'auteur[101]. Or, le fait que Leopardi, après avoir été mentionné dans la diégèse, soit hypostasié dans une sorte de paratexte final qui fait suite à la notation *« Exit imago 1937 »* et où Landolfi lui prête un jugement sur l'œuvre que lui-même a écrite, revient finalement à nier que la quête de l'absolu par l'écriture soit possible comme l'est dans la fiction (dans l'« *imago* ») la quête de l'absolu par l'initiation à une vision épiphanique.

Landolfi est donc hyper-romantique non seulement au sens où une soif d'absolu typique des premières fictions du romantisme allemand et des poèmes du romantisme européen nourrit sa première fiction narrative de relativement grande ampleur jusqu'à son final paroxystique, mais aussi parce qu'il relègue hors des limites de la fiction (*exit imago*) le conflit entre la quête poétique de l'absolu par l'écriture et les forces poussant l'écrivain à reconnaître l'aspect chimérique de cette quête. Cela permet à l'auteur d'avancer relativement masqué dans sa quête, vécue à travers l'écriture, d'un absolu impossible, dans la mesure où il faut attendre la fin du livre pour trouver, sur un mode ludique, une sorte de condamnation de cette quête d'absolu par l'écriture, qui est bien une auto-condamnation, prêtée à Leopardi par Landolfi lui-même, lequel fustige indirectement son propre idéalisme, sans que celui-ci soit vaincu, à l'intérieur de la diégèse, par les pressions de la société ou la force de la « réalité ».

C.2.b) L'impossibilité de l'abandon et l'omniprésence du doute moderne sur les capacités de l'écriture

C.2.b.1) La modernité sous le signe du doute et de l'impasse

Il nous faut observer que tout en évitant l'expression directe du conflit entre la quête

[101] Le nom de famille de Giovancarlo est Scarabozzo (« Gribouillage ») : il est évident que ce nom se réfère de manière ironique aux aspirations littéraires du protagoniste. Or, on pourra remarquer que le rival de Giovancarlo, qui contrairement à lui sait se montrer actif, violent, et ose même séduire Gurù par des compliments de poète, se nomme Bernardo da Spenna. Il est possible de voir plusieurs significations dans ce nom, où l'idée de « déplumer » peut renvoyer à la plume de l'écriture : Bernardo serait ainsi celui qui agit au lieu d'écrire des « scarabozzi ».

d'absolu et le sentiment que cette quête est impossible, et tout en rejetant quelque compromis que ce soit avec la « réalité », Landolfi exprime à travers ses fictions le sentiment mélancolique d'un échec qu'il ne cesse de vivre ou de revivre. Nous n'oublierons pas, en effet, que Landolfi, alors qu'il est au tout début de sa carrière d'écrivain, incite son lecteur, par l'insertion du commentaire de « Monsieur Leopardi » à la fin de la PL, à penser que lui-même est justement incapable de s' « abandonner » dans l'écriture comme il le désirerait[102]. Cette citation du *Zibaldone* aide à comprendre toute la difficulté que représente la nécessité de s'abandonner à la poursuite de la poésie, qui constitue pourtant l'idéal landolfien par excellence. Mais le pessimisme de Landolfi, quant aux possibilités de la littérature, va au-delà du pessimisme de Leopardi. Ce dernier évoque surtout une certaine retenue, qui empêche l'écrivain d'atteindre le niveau des glorieux auteurs classiques, parce qu'il a peur d'imiter le mauvais exemple de ceux qui se fourvoient dans une modernité en se détournant de l'idéal impérissable de la beauté. Au-delà de ce complexe de l'épigone, Landolfi ressent plutôt un véritable blocage, car il appartient à une génération d'écrivains confrontés à une sensation étouffante de vanité, dès qu'il s'agit non seulement d'écrire, mais aussi de penser et de nommer[103]. Pour cette génération, le poids des influences est bien plus écrasant et l'impression de vanité attachée à toute tentative littéraire est bien plus forte que pour Leopardi[104].

Landolfi commence à publier dans les années trente : qu'est-ce qu'implique le fait d'être un « ottocentista in ritardo », comme l'a défini Gianfranco Contini[105] ? Dans quelle mesure cette appellation peut-elle ne pas être dévalorisante ? Il est évident que cette définition apporte du grain à moudre à ceux qui rangent Landolfi parmi les

[102] Cf. Paolo Zublena, « Approssimazioni alla lingua 'altra' di Tommaso Landolfi », in *Gli 'Altrove' di Tommaso Landolfi*, cit., p. 162 : « Insomma : non ha mai saputo Landolfi fare quello che per altro aveva spesso auspicato : abbandonarsi, liberare l'animale (come avrebbe detto – e forse in parte ha fatto – Paolo Volponi) : ma in questo, appunto, è la straordinaria grandezza del suo manierismo : nella sua instancabile continuità, nella ossessiva inesorabilità dell'esorcismo, ma soprattutto nella fitta presenza di ferite del testo da cui il richiamo di una informe voce senza volto alita la disperata speranza del nostro esserci ».

[103] Cf. Giangiacomo Amoretti, *op. cit.*, p. 502 : « Risulta impossibile a Landolfi, come del resto alla maggior parte dei narratori post-decadenti, dare una spiegazione critica e obiettiva della realtà e della storia, appunto perché viene a mancare il collegamento del particolare con la totalità concreta che potrebbe illuminarlo e giustificarlo dialetticamente » ; Marcello Carlino, « L'apologo della muta », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 26 : « Talché allora, stabilito che il dire richiede fiato e il fiato chiama fiato ed esita in uno stato di sufficienza e di supponenza, il dire significa in letteratura asseverare, che è proprio ciò che non si può, dalla letteratura, in questa nostra epoca ».

[104] Cf. Beatrice Stasi, « Sotto il mantello di Gogol : l'antirealismo di Tommaso Landolfi », cit., p. 73 : « […] potremmo a questo punto scambiare l'ottocentismo dell'eccentrico Landolfi con il ritardo di un epigono della grande tradizione narrativa del realismo europeo. Nulla di più assurdo, naturalmente. […] La poetica landolfiana nasce e muore nel dramma – già leopardiano – di questo scacco: la letteratura moderna, riflessa e consapevole, non potendo evadere dalla strutturazione razionale non solo del suo approccio conoscitivo, ma anche del suo strumento linguistico, è costretta a vivere e raccontare la propria impossibilità ».

[105] Gianfranco Contini, *Tommaso Landolfi*, in *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 931.

écrivains mineurs : être en retard, c'est ne pas être moderne, alors qu'un grand écrivain est à la fois dans l'air du temps et en avance sur son temps, en ce sens qu'il capte les doutes et les aspirations de sa génération ou de sa société en les rendant plus visibles ou explicites. Or, d'après nous, il ne servirait à rien de nier que Landolfi est un « ottocentista in ritardo », mais il convient de mettre en lumière ce que peut impliquer cette définition. En effet, non seulement Landolfi opère une synthèse du romantisme jusqu'à en faire une forme exacerbée de romantisme qui lui est propre, mais de plus il écrit toujours avec la conscience la plus aiguë des problèmes littéraires que peut se poser un écrivain du XX^e^ siècle : d'emblée, pour lui, la littérature ne saurait offrir une vision unitaire du monde et du sujet humain. Le côté maudit et tragique de son écriture s'en trouve accentué : Landolfi amène le malaise existentiel de l'écrivain romantique à un état nouveau et sans doute ultime, sans que cette opération réponde à un programme poétique ou esthétique, expliqué synthétiquement par l'auteur[106].

Héritant de la crise idéologique et littéraire qui affecte le tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, Landolfi s'inscrit dans la veine des écrivains, presque exclusivement des poètes, qui sont autant de figures orphiques aux prises avec les limites de l'écriture[107]. Nous pensons d'ailleurs aussi bien à de véritables écrivains comme Rimbaud, Mallarmé ou Campana, qu'à des écrivains fictifs comme ceux inventés par Hofmannsthal ou Rilke[108]. Ces personnages fictifs, comme Lord Chandos ou un peu plus tard Malte Lauren Bridges, représentent bien une sorte d'impasse romantique, au-delà même du dandy

[106] Ainsi Landolfi est-il à la fois inactuel et moderne dans son rapport aux XIX^e^ et XX^e^ siècles. C'est ce qu'explique Maria Antonietta Grignani (*op. cit.*, p. 57), lorsqu'elle présente Landolfi comme un écrivain « [...] ben novecentesco, ossessionato fino alla nevrosi dalla insufficienza e opacità del mezzo linguistico rispetto a un'inattingibilità del reale, turbato dalla marginalità della parola letteraria e dal disordine in cui la caduta dei generi ha piombato la sfera dell'estetica e quella della ricezione, mentre le domande sul raccordo di sangue e di fiducia che dovrebbe intercorrere tra il vivere e lo scrivere restano sempre più inevase, producendo un senso di inanità ? ».

[107] Cf. Pascal Gabellone, *Tommaso L'obscur*, cit., p. 96 : « Il faut souligner la modernité inactuelle (faudrait-il l'appeler postmoderne ?) d'une telle écriture de l'*obscuritas* » ; p. 98 : « Ce n'est pas un hasard si le regard et l'intérêt de Tommaso Landolfi se portent surtout sur des textes et des écrivains qui, depuis Leopardi et Hölderlin, Novalis, Hoffmann, Mallarmé et Baudelaire, Dostoïevski, Gogol et Pouchkine, jusqu'à Kafka, ont donné voix à un fonds obscur de l'expérience de l'homme moderne, touchant à l'ambivalence essentielle, plus forte que toute ambiguïté, qui caractérise l'œuvre, entre pouvoir et impouvoir, réussite et échec, activité et passivité, désir d'absolu et passion de la perte, en dehors de tout optimisme, de toute bienséance de la pensée ». Nous signalons que l'article consacré à Landolfi par Pascal Gabellone est placé sous le signe de Maurice Blanchot (et de son roman : *Thomas l'obscur*).

[108] En qui concerne Rimbaud et Mallarmé, nous renvoyons aux articles qui leur sont consacrés dans GO : *L'impaziente Rimbaud*, p. 214-218, *Mallarmé sotterraneo*, p. 76-80 et *Il nulla di mallarmé*, p. 375-379. Pour Campana, il est à noter que ce dernier fait partie des rares auteurs auxquels Landolfi se réfère dans RV, fût-ce incidemment (p. 332) : « Al tutto si aggiunge una specie di spregio, spregio del mio lavoro e spregio del mio lavoro quale necessità impostami, che può talvolta menarmi a buttar via di proposito il meglio come non conveniente o troppo superiore ai datori di lavoro (Campana che strappava le pagine dagli esemplari venduti) ; ma sospetto che questa sorta di spregio (o, nel loro caso, forse di impazienza : Tolstoj…) sia anche dei grandi scrittori e dei grandi amatori dell'umanità ».

dont des Esseintes serait le parangon[109].

C.2.b.2) La lettre de Lord Chandos comme source emblématique

Nous accorderons une attention particulière à la *Lettre de Lord Chandos*, publiée par Hofmannsthal en 1902. L'importance de l'influence qu'a pu exercer ce texte sur Landolfi comme sur toute la littérature post-romantique et post-symboliste du début du XX^e^ siècle est soulignée, notamment, par Oreste Macrì[110]. En effet, la comparaison du discours de Lord Chandos et des diverses images symboliques qui le structurent avec certaines idées et certaines images récurrentes que l'on trouve chez Landolfi nous permet de comprendre ce que l'écriture landolfienne a de moderne et d'inactuel à la fois.

Dans sa lettre, le personnage fictif de Lord Chandos explique les raisons de son renoncement à devenir écrivain : son aphasie littéraire sera totale. Les rêves de grandeur du jeune écrivain qu'est Chandos s'appliquent à tous les aspects de la littérature qu'il désirait écrire : le volume de ses œuvres, leurs sujets, la langue. Ces rêves s'étiolent, tout comme l'amour-propre de l'écrivain lui-même, à cause de la conscience aiguë de la distance qui sépare l'écrivain de ce qu'il désire écrire. Premièrement, Chandos est conscient que l'écriture et la pensée elle-même sont impuissantes, tout d'abord parce

[109] Parmi les différents textes ou les différents auteurs que nous avons mentionnés pour illustrer la crise de la littérature moderne, nous préciserons que Landolfi se montre peu admiratif envers Mallarmé et Rimbaud et semble leur préférer des figures de dandys romantiques ou maudits comme Baudelaire ou d'Annunzio. Au XX^e^ siècle, parmi les auteurs français assez récents qui pourraient illustrer la crise de la modernité, seul peut-être Gide reçoit de sa part un jugement globalement favorable et pourrait l'avoir influencé. Dans RV (p. 346), Landolfi se rappelle avec émotion le texte d'une carte postale que Gide lui avait envoyé, en réponse à une lettre qu'il lui avait écrite : « Sotto l'andito del portone mi son rammentato del giorno che ci trovai una tal cartolina, gettata dal postino traverso la rosta. La cartolina, ora perduta, era di Gide ! Era di Harrar ma veniva da Parigi ; studiatissima. La so ancora a memoria : "*Affectueux messages en assurance de mon attentive sympathie*" (rispondeva naturalmente a qualche mia epistola). Oh mia esultanza, oh bei tempi felici. E l'amico romeno : "È un passaporto per tutto il mondo" ». Au sujet des ressemblances entre Gide et Landolfi, nous renvoyons à ce qu'écrit Filippo Secchieri (*L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 96-99) et notamment à cette phrase (p. 99) : « Ma, ben oltre queste pur interessanti menzioni esplicite [in RV et GO], sarà proprio l'attività diaristica e, con essa, la contrastata aspirazione ad una scrittura esclusivamente abbandonata alle leggi del caso a fornire il più autorevole avallo all'ipotesi di un generico 'gidisme' di Landolfi ». D'ailleurs, dans son article « Caetera Desiderantur : l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani » (in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 95-96), Andrea Cortellessa avait déjà souligné l'importance de Gide dans l'héritage littéraire de Landolfi.

[110] Oreste Macrì, *op. cit.*, p. 24-25. Macrì signale aussi, comme oeuvres voisines du texte d'Hoffmannsthal ayant selon lui exercé une grande influence sur Landolfi, les *Cahiers de Malte Lauren Bridge* (paru en 1910, traduit en 1930 en italien) et le *Dedalus* de Joyce (paru en 1916, traduit en 1933). Cristina Terrile (*L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, cit., p. 58-59) montre aussi l'influence véritablement générationnelle qu'a exercé le livre d'Hofmannsthal sur le cercle des amis florentins de Landolfi passionnés comme lui par le symbolisme européen. Par ailleurs, pour conclure sur les références à *La lettre de Lord Chandos*, Alessandro Saponaro et Cristiano M. Gaston (*Tommaso Landolfi : la presenza cavillosa e la magia della scrittura*, cit., p. 52) établissent un lien entre les formes autobiographiques particulières de l'écriture landolfienne et ce qu'ils appellent l'« *impasse* hoffmannsthaliana del *Lord Chandos* ».

que mots et choses sont irrémédiablement distincts (d'où une matérialisation imagée des mots, semblables à des choses autonomes, qui sont différentes des autres choses et ne peuvent servir de relais entre la pensée et le réel), et, ensuite, parce que sur tout énoncé plane l'ombre du doute. Mais ce doute ne remet pas en cause que la parole, car Chandos a le sentiment qu'il est impossible d'établir une quelconque hiérarchie dans le réel : tout est relatif, rien n'est plus important qu'autre chose. Il en découle une situation d'impuissance où le personnage, seul et lucide, oscille entre la peur des choses et des mots, et la sensation d'infini qu'il éprouve à travers la pitié ressentie pour les choses les plus minimes. Chandos est donc condamné à vivre, à la fois lucide et impuissant, dans un monde solitaire que sublime parfois une sensation d'infini, notamment lorsque le personnage éprouve une sensation poignante de pitié à l'égard de certains animaux. Or, nous rencontrons très souvent, dans les fictions de Landolfi, cette posture du personnage impuissant et ce thème récurrent de l'épiphanie provoquée par un animal pris en pitié. La nouvelle intitulée *Mani* (DIA), l'une des premières que Landolfi ait publiées, nous paraît même directement inspirée par l'épisode des rats que Chandos doit faire tuer[111].

Ainsi, Landolfi semble avoir été marqué par la *Lettre de Lord Chandos*, un texte qui constitue, pour bref qu'il soit, le manifeste d'une certaine modernité. Pour Chandos, en effet, l'écriture est minée par ce qui mine en réalité toute la pensée humaine à l'heure du relativisme caractérisant le tournant entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècles : c'est-à-dire l'impuissance des mots et l'infinie relativité de toute chose. Il suffit de douter, de changer de point de vue pour ne plus accorder aucune consistance au progrès historique et à la connaissance, ou à toute connaissance autre que la révélation épiphanique qui s'écarte radicalement de la méthode phénoménologique. En outre, l'écrivain qui prend conscience, à la manière de Chandos, de l'impuissance des mots et de l'extrême relativité de toute chose, lorsqu'il essaie de rendre compte par ses mots du monde et du sujet humain, voit s'ouvrir devant lui un abîme vertigineux : la voie qu'empruntent des personnages comme Lord Chandos ou Malte Lauren Bridge ne mène nulle part ailleurs qu'au silence.

Or, Landolfi affronte d'emblée, mais de manière indirecte, les difficultés

[111] On note par ailleurs la présence de nombreuses autres images ou idées, dans le texte d'Hofmannsthal, qu'on retrouve en divers endroits de l'œuvre de Landolfi : par exemple, le fantasme d'une nouvelle langue renvoie directement à *Dialogo dei massimi sistemi*. Dans UANT, le personnage de Sigismondo désire écrire une sorte de roman romantique où il décrirait les mêmes corps nus et « resplendissants » que ceux imaginés par Chandos pour son propre roman. Enfin, les mots-choses (comme dans *Parole in agitazione*, PC), les mots-couleurs (comme dans *La melotecnica esposta al popolo*, SPA et *Commiato*, OMB), les statues sans yeux (comme dans *Favola*, MDB), ou encore l'image du flux ou du tourbillon sont également divers motifs que nous trouvons dans le texte d'Hofmannsthal et que nous analyserons chez Landolfi.

insurmontables dont prend conscience Lord Chandos. En effet, parce qu'il emprunte d'abord la voie du récit fictionnel, l'idée de la vanité de tout projet littéraire est sensible partout dans son œuvre tout comme son influence romantique, mais elle ne fait pas l'objet d'une réflexion que l'auteur exposerait dans un discours argumentatif ou lyrique, avant que Landolfi ne se tourne tardivement, vers l'écriture autobiographique en 1951 avec l'écriture de la BDP, et vers la poésie ensuite dans les années soixante-dix avec VM puis TRA[112]. Ainsi Landolfi ressent-il profondément les difficultés rencontrées par Chandos tout en les esquivant. C'est pourquoi sa recherche, en termes de modernité littéraire, connaît des rythmes qui lui sont entièrement personnels et ne correspond presque jamais à l'actualité littéraire, alors qu'elle part sans doute du plus haut degré d'incertitude auquel se retrouve confronté, à un moment où à l'autre, un grand auteur du vingtième siècle, avant de trouver sa propre manière d'échapper à l'impasse d'un relativisme sans borne. Landolfi, lui, revient toujours à cette impasse.

Ainsi s'explique, d'après nous, non seulement la non appartenance de Landolfi aux mouvements littéraires italiens du XX^e^ siècle, mais aussi le décalage entre un livre comme UANT, par exemple, et l'actualité littéraire des années soixante, ou encore l'écriture à la fin des années cinquante d'une tragédie en vers (LDB), puis, à la fin des années soixante, d'une pièce pirandellienne (*Faust 67*). Ce n'est donc pas seulement la bizarrerie de ses histoires ou de ses images récurrentes qui fait l'étrangeté de l'œuvre de Landolfi, mais aussi sa manière unique de se situer par rapport à la modernité et à l'actualité, en rejetant la littérature contemporaine, alors même qu'il en partage en réalité les doutes les plus essentiels. Notre propos trouve d'ailleurs une synthèse efficace dans les lignes introductives d'un article de Giovanni Maccari :

> Nella figura di Landolfi si può vedere esemplata una condizione limite dello scrittore ; in particolare, nonostante o forse a causa della sua solida patente d'inattualità, dello scrittore alle prese col moderno[113]

[112] On peut remarquer que Landolfi n'explore pas cette voie qui consisterait à établir avec son lecteur un « pacte lyrique » grâce auquel le discours lyrique de l'écrivain s'affranchirait du lyrisme propre au romantisme, qu'il s'agit de redéfinir à l'heure du post-symbolisme, après cette crise idéologique qu'on a l'habitude de situer au tournant des deux siècles et d'identifier à la « modernité ». C'est là une tentative qu'entreprennent certains poètes, d'après Antonio Rodriguez, qui analyse à cette lumière les œuvres de Max Jacob et de Francis Ponge, in *Modernité et paradoxe lyrique. Max Jacob, Francis Ponge*, Paris, éditions Jean-Michel Place, 2006.

[113] Giovanni Maccari, *Per non scrivere un romanzo : La scelta autobiografica di Tommaso Landolfi*, cit., p. 177.

D) L'influence post-romantique et décadente dans la BDP (*LA BIERE DU PECHEUR*)

Nous avons vu que la *Lettre de lord Chandos*, qui nous semble avoir profondément marqué Landolfi, est emblématique des nouvelles problématiques littéraires qui se posent aux écrivains à l'orée du XX^e^ siècle. C'est pour cette raison que ce texte a marqué le milieu des jeunes Lettrés florentins des années 30, dont Landolfi faisait partie. Mais la *Lettre de lord Chandos* est également emblématique d'une posture qui était tout à fait en vogue au XX^e^ siècle, mais qui apparaît de plus en plus désuète au cours du XX^e^ siècle : celle du jeune dandy ou de l'esthète maudit. C'est pourquoi nos remarques sur les correspondances entre ce texte d'Hofmannsthal et l'œuvre de Landolfi peuvent nous amener à considérer maintenant l'influence de ce post-romantisme qui donne à l'écrivain des airs d'« ottocentista in ritardo ».

Comme nous l'avions annoncé, c'est dans la BDP que cette influence est particulièrement visible. En effet, dans ce livre écrit entre l'automne 1951 et l'automne 1952, avant d'être publié en 1953, l'auteur parle pour la première fois de lui directement. Or, en raison de cette posture confessionnelle, Landolfi apparaît alors, en tant qu'homme et en tant qu'écrivain, comme un dandy post-romantique et décadent, dont la vie, la pensée et l'écriture sont empreintes de thèmes propres à un vaste courant pessimiste. Oreste Macrì parle ainsi d'un syncrétisme des trois grands « nihilismes » de Leopardi, Tourgueniev et Stirner[114]. Mais, plus généralement, on peut dire que Landolfi opère une synthèse de tous les écrivains qui ont exprimé le « vague des passions », le « mal du siècle » ou le « mal de vivre », des poètes maudits, de Leopardi, de penseurs comme Schopenhauer ou Nietzsche (qui l'ont sans doute influencé de façon indirecte surtout, par le biais d'autres auteurs), de Dostoïevski et du pessimisme russe en général.

D.1) La maladie

Les thématiques de la maladie, de la malédiction, de la condamnation sont très évidentes dans la BDP. Celle de la maladie y est présente d'emblée et revient comme un

[114] Oreste Macrì, *op. cit.*, p. 22-23 : « Quel che mi sembra certo della prima educazione di Landolfi è il sincretismo dei tre nichilismi di Leopardi, Turgeniev e Stirner : coi residui ed eccezioni interne vitali della vergine natura e umana illusione di Leopardi, del sacrificio personale alla vita di Bazarov e dell'attesa d'un'etica nuova in Stirner al limite della negazione degli Istituti Ideali ».

leitmotiv ; le mal de l'écrivain apparaît comme une inaptitude au bonheur et même à l'existence. Il s'agirait même d'une maladie d'ordre nerveux ou mental, si bien qu'elle pourrait être l'objet d'étude d'un psychiatre, sauf que la médecine ne saurait lui trouver de remède. Ainsi, dès la première page du livre, on peut lire :

> La solitudine, quella turpe e vergognosa della malattia, dell'impotenza, mi attende. [...] Alcune opere dannunziane, per esempio il secondo amante di Lucrezia Banti, ci fornirebbero, se non fossero sostenute da un potente ingegno, la pittura più esatta di ciò che si chiama stato di sufficienza. Solo a rovesciarne i termini, io darei una pittura altrettanto esatta del mio proprio stato, che pertanto, con definizione quasi clinica, dovrei chiamare stato di insufficienza. Tutto si potrà trovare nelle mie passate opere e in me, fuorché… la vita[115]

L'aristocratique Landolfi apparaît donc comme un dandy décadent, dans la lignée de l'image canonique des lords anglais mélancoliques ou du fictif des Esseintes imaginé par Huysmans dans *A rebours* ; un dandy tellement dépourvu d'énergie que son livre s'écarte d'emblée du modèle de d'Annunzio, pour se placer sous le signe du Dostoïevski de *Mémoires du souterrain,* auquel renvoie des mots comme « solitude », « impuissance » ou « insuffisance »[116]. D'annunzio, comme homme et comme écrivain, représente donc un modèle de vitalité que l'auteur pense être totalement incapable d'imiter. Il en est de même pour Malaparte :

> Allorché lessi *La pelle*, molto l'ammirai, non soltanto per la sua letteraria qualità, ma per il gran senso di vita e di partecipazione che v'è diffuso. [...] L'autore, infine, sembrava avere tutto quello che a me mancava, e viceversa; sicché mi sarebbe bastato invertire le posizioni della sua opera per ottenere una pittura fedele e quasi circostanziata della mia vita, o della mia diuturna morte[117]

---

[115] BDP, p. 572.

[116] Il convient de s'arrêter sur les noms de Dostoïevski et de d'Annunzio. En ce qui concerne Dostoïevski, nous rappellerons que la traduction landolfienne des *Ricordi del sottosuolo* paraît dans l'anthologie *Narratori russi* éditée par Bompiani en 1948, mais le contrat est signé dès 1941 et Landolfi se met au travail dès 1942 (cf. I. Landolfi, *Cronologia*, p. XLVIII et p. LIII). Alessandro Ceni présente ce texte comme la référence fondamentale de l'œuvre landolfienne (cf. Alessandro Ceni, *La sopra-realtà di Tommaso Landolfi*, Firenze, Franco Cesati, 1986, p. 7-17). Pour ce qui est de d'Annunzio et de l'image du dandy, nous renverrons à Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., p. 423 : « Il suo critico e sodale più fedele e incondizionato (fin dagli anni fiorentini), Carlo Bo, ha scritto più volte che Landolfi era il primo scrittore italiano dopo d'Annunzio che potesse fare con la penna tutto quello che voleva. Dapprincipio l'accostamento dei nomi mi stupiva : anche se entrambi derivano dal modello del dandy ottocentesco (tipo il Des Esseintes di Huysmans), d'Annunzio era partito in direzione eroico-euforica, Landolfi in direzione autoironica e depressiva ; insomma i personaggi, la presenza letteraria, il rapporto col mondo erano opposti ». Nous voyons que la profonde différence entre d'Annunzio et Landolfi, pareillement élitistes et attachés à la noblesse comme valeur en elle-même, se situe justement dans l'image de soi comme surhomme, chez l'un, et comme artiste malade, chez l'autre. Nous reviendrons sur le rapport de Landolfi à d'Annunzio.

[117] BDP, p. 637. De la même façon qu'il se présente comme un d'Annunzio ou un Malaparte privé de vitalité, Landolfi établit une nette opposition entre Pouchkine et lui-même au début de *Una morte* (OMB) : « Pusckin accenna in qualche luogo al vivificante senso d'allegria che un lontano rumor di sonagli, messaggero di un visitatore, induce nell'animo del solitario gentiluomo campagnolo. Io vorrei ricordare quello d'angoscia che danno certe ripetute, martellanti bussate al portone, in cui ben si sente l'urgenza di una cattiva nuova, e a proposito di cui si potrebbe letteralmente dire che la sciagura batta alle porte. Ma si capisce che non mi metterò a

En ce qui concerne précisément le thème de la maladie, nous observerons qu'on trouve plusieurs fois dans la BDP le terme « crisi ». Celui-ci appelle, dans le passage que nous citerons à présent, une tentative de définition de la maladie qui déclencherait cette crise :

> Poniamo, la mia ultima crisi. Di dove m'è venuta ? […] Dico che sempre io mi son voltolato e rivoltolato nella vita 'come un ammalato smanioso nel suo letto' ; anche mi somiglio a quelle farfalle notturne sorprese dalla luce o dall'agonia che rimangono a sbattere disperatamente le ali sui nostri pavimenti. Donde dunque, se questo è il mio stato naturale, la particolare e totale mancanza di forze, il vigile spavento ?[118]

La peur, la fatigue, la faiblesse sont donc attribuées à cette maladie, que l'auteur tend à analyser de façon presque clinique, mais tend aussi à représenter esthétiquement, par des images littéraires. Ce regard esthétique sur la maladie amène même à la décrire comme une créature autonome :

> Dio sa di cosa parleremo o cosa faremo ; per colmo di sciagura, ella [une des femmes du livre] viene sull'ora delle mie smanie, dei miei languori, quando in me si ridesta la bestia sconosciuta, non furiosa, anzi lenta e viscida, che mi comunica il suo attonimento, la sua impartecipazione, la sua incomprensione della realtà circostante[119]

Esthétisme, idée de décadence et thématique de la maladie se rejoignent donc. Ainsi, dans un des passages les plus cités du livre, Landolfi raconte qu'il est tombé sur un manuel de Kraepelin. Cette lecture est présentée comme « fatale » :

> Era fatale che un ammalato della mia specie cascasse su qualche trattato di psichiatria, e io mi trovavo a possedere questo vecchio e ottimo del professor monacense, cui solo si potrebbe rimproverare una antiquata terminologia[120]

Landolfi cite ensuite plusieurs passages qu'il commente pour montrer que les descriptions de cas pathologiques correspondent à ses propre symptômes, si bien que la comparaison en est forcément troublante : les rêveries de grandeur, les fantasmes homicides, les séries de questions sans réponse à propos de l'objet le plus insignifiant, l'impossibilité de concrétiser de grandes aptitudes, à cause d'un manque pathologique de volonté[121]. Or, la maladie psychiatrique dont il s'agirait affecte non seulement la vie de l'homme, mais aussi la prose de l'écrivain :

> E così m'è venuta fuori dalla matita una vera e propria frase da pazzo ; anzi tutta questa pagina, che si potrebbe finanche pensare composta con arte consumata, interessa in realtà più che altri lo psichiatra. Una materia che un tempo dominavo fin troppo, mi domina ora a sua volta, e il mio menomo scritto deriva, dalla penosa aspirazione a una umanità, verso

---

competere con tanto uomo ».
[118] BDP, p. 581-582.
[119] BDP, p. 588. Nous citerons aussi : « Ahimè, la perfida bestia s'è a questo punto risvegliata in me » (p. 638).
[120] BDP, p. 601.
[121] Cf. BDP, p. 601-604.

la patologia pura e semplice[122]

D.2) De la maladie à la déréliction

Cependant, l'approche médicale n'est qu'une approche de la maladie parmi les autres, ce dont on se rend bien compte quand la terminologie scientifique laisse entièrement place à une description plus imagée. On voit donc que le savoir médical n'est là que pour confirmer la maladie et son caractère tragique : nous touchons bien au tragique, à la malédiction, à la déréliction même, car les figures paternelles ou maternelles qui traversent le livre ne peuvent rien pour l'auteur. Ainsi, pour Landolfi, Kraepelin voit juste mais il appartient à un monde trop rationnel à ses yeux et les explications qu'on peut trouver dans le livre du psychiatre ne peuvent rien pour l'écrivain. Pour Kraepelin, par exemple, les questions sans réponse n'ont pas d'intérêt, ce qui n'empêche pas les philosophes et les écrivains de se les poser sans cesse, comme le note Landolfi non sans ironie[123]. Quant au père de Landolfi, il ne s'oppose pas aux desseins héroïques de son fils, qui compte rejoindre la partie libre de l'Italie (Landolfi revient ici sur la période de la guerre), mais rien n'y fait : c'est le ciel lui-même qui envoie un signe, en faisant tomber la neige ce matin-là. Le père se borne à constater le fait météorologique, mais le fils interprète ce fait et ce constat comme la manifestation d'une incapacité fatale à agir et d'une victoire non moins fatale de la « malattia »[124]. Ni son père, ni les médecins, ni les femmes comme nous allons le voir, ne peuvent sauver celui qui est maudit ou abandonné de Dieu. « Mio Dio, mio Dio ! Da tanto tempo desideravo cominciare uno scritto con questa inutile invocazione. Ed ecco, almeno questo avrò fatto[125] » : tel est l'incipit du livre, qui se termine ainsi : « Mio Dio, mio irraggiungibile Dio ! [126] ».

Certes, par le thème de la déréliction ou de la malédiction, l'écrivain est investi d'une certaine grandeur tragique qui résiste au fait qu'il se dénigre sans cesse en se décrivant comme malade. La représentation de soi oscille donc entre une extrême valorisation de soi et un autodénigrement permanent, qui a toujours le dernier mot**.** L'idée de noblesse n'est pas étrangère à la valorisation de soi, mais cette idée est elle

[122] BDP, p. 606.
[123] *Ibid*., p. 603. Landolfi commence à émettre des réserves sur Kraepelin à propos de ce que dit ce dernier des « questions sur la création ».
[124] *Ibid.*, 639.
[125] *Ibid.*, p. 572.
[126] *Ibid.*, p. 668.

aussi comme contaminée par le thème de la maladie : ainsi noblesse et maladie se confondent-elles, car toutes deux apparaissent à la fois comme le signe d'une élection et d'une malédiction. Impuissant, malade, maudit, mais aussi supérieur, Landolfi, qui se définit dans le livre comme un « antico rampollo degenerato di un'antica famiglia[127] », semble bien, au niveau de l'histoire littéraire, à la croisée d'une veine dostoïevskienne de l'« inetto » prolongée notamment par Svevo et d'une veine décadente où ressort la figure du dandy[128].

On peut aussi penser que cette veine trouve une sorte d'inspiration directe dans la littérature russe, avec l'image du jeune noble de province qui se sent inutile. Les parangons de ce type de personnage sont les protagonistes du *Journal d'un homme de trop*, court récit fictif publié par Tourgueniev en 1850, et surtout du roman *Oblomov*, publié par Gontcharov en 1859. Landolfi se réfère explicitement à *Oblomov* dans son *Introduzione* au volume des *Narratori russi*, pour en souligner l'influence décisive sur toute la littérature russe écrite postérieurement. Seulement, c'est aussi de l'influence de ce livre sur lui-même dont semble alors parler Landolfi, tant le portrait d'Oblomov ressemble à celui de certains de ses propres personnages (comme le protagoniste de *La spada* notamment), ou à Landolfi lui-même tel qu'il apparaît dans la BDP :

> Ma c'è poi, in Oblomov, una, coerente, volontà di annullamento, di caos originario. Solo che, con sorprendente trasposizione, il caos diventa un limbo. Oblomov è un uomo eccessivo, che all'ottenibile non si rassegna; non trovando ai suoi entusiasmi un oggetto abbastanza degno e un'abbastanza degna impresa, preferisce rinunciare a tutto, e a sé riserva il più raffinato forse dei tormenti: l'ozio[129]

Nous remarquerons, à propos d'Oblomov, que le thème de la province est récurrent chez Landolfi, dès la PL dont le sous-titre est « Scene dalla vita di provincia ». Idolina

[127] I. Landolfi, *Cronologia*, p. XXII.

[128] Ernestina Pellegrini (« Gli 'Oltre' di Tommaso Landolfi », in *Gli altrove' di Tommaso Landolfi*, cit., p. 138) parle, à propos de Landolfi, d'une manière de dandysme radicalement opposée au dandysme des Futuristes, mais proche de celui de Baudelaire ou de Majakowski, par l'ironie et par le mélange d'excentricité et de flegme qui le caractérisent. L'image sociale du déclassé contribue par ailleurs à l'originalité de cette forme de dandysme.

[129] *Introduzione*, in *Narratori russi*, cit., p. XIII-XIV. Nous préciserons que le roman *Oblomov* fait suite au texte *Le songe d'Oblomov*, publié en 1849 et nous remarquerons surtout que la définition proposée par Landolfi conviendrait pour lui-même. La situation d'Oblomov, telle que Landolfi la présente, correspond d'ailleurs exactement à celle de certains de ses personnages : nous pensons notamment à Renato, le protagoniste de *La spada*. Voici par ailleurs ce qu'écrit Landolfi dans une sorte d'invective qui serait adressée à des écrivains français contemporains (comme Sagan, Camus ou Simone de Beauvoir) : « […] ma voi in quale momento del giorno o della notte procedete a quell'importante, indispensabile operazione che è il buttar via una parte di se stessi ? buttar via così, senza ritorno e senza alcuna speranza di compenso in questa o in altre vite ? Ovvero, più familiarmente quando oziate ? non alla latina, ma abbiettamente all'italiana e alla russa ? » (*Il confessionale di Julien Green*, GO, p. 193). Nous citerons à ce propos le commentaire de Cristina Terrile (« Flautisti ed assiuoli: Tommaso landolfi tra i Russi e i Francesi », in *Gli 'altrove'*, cit., p. 109-110) : « L'ozio è dunque, paradossalmente, uno stato di inappagabile tensione morale e cognitiva la quale, piuttosto che esaurirsi nella forma di un oggetto, a scapito di tutti gli altri, preferisce una nobile inappartenenza al reale, un mantenersi al di qua dell'azione ».

Landolfi voit la source de ce thème de la province dans la vie même de l'auteur, mais aussi dans la littérature, française avant tout[130]. Nous aurons l'occasion d'y revenir, mais nous pouvons déjà remarquer que la province est liée à l'ennui dans la BDP, pour l'auteur tel qu'il se représente comme pour les personnages féminins de son récit.

D.3) L'ennui, le libertinage et l'amour romantique

Comme le thème de la maladie, celui de l'ennui, baudelairien et plus largement romantique, est lui aussi bien présent[131]. Il se confond même avec celui de la maladie : l'ennui est présenté comme un phénomène physique et l'auteur emploie à un moment le mot « depressione » (associé à celui d' « indifferenza »)[132]. La lutte contre l'ennui prend surtout l'aspect d'une sorte de libertinage, ce qui place Landolfi sous le signe de la

[130] Idolina Landolfi, « Tommaso Landolfi e il mondo francese », cit., p. 82 : « Flaubert, Maupassant o 'della provincia' : nella sua opera Landolfi veste anche i panni del narratore 'francese' della provincia […] ». Idolina Landolfi rappelle par ailleurs le sous-titre de *Madame Bovary* (« Mœurs de province », p. 79), qui a sans doute inspiré celui de *La pietra lunare* (« Scene dalla vita di provincia »), et souligne que le prénom Federico, dans *Mani*, peut être considéré comme un hommage au protagoniste de *L'éducation sentimentale*. Des auteurs français comme Maupassant, ou Flaubert dans une moindre mesure, mais aussi des écrivains russes comme Gogol, sont intéressants pour l'examen des influences de Landolfi, qui les admire, dans la mesure où ces auteurs se partagent assez équitablement entre fantastique et réalisme, sans que Landolfi ait laissé entendre que la partie de leur œuvre consacrée au surnaturel valait mieux que le reste. On peut en déduire que Landolfi n'est pas hostile aux romans réalistes, dès lors que les auteurs peuvent y porter un regard pessimiste ou nihiliste non sur la nature humaine, mais sur la vulgarité de la bourgeoisie ou sur la vanité de la réalité historique et politique. Aussi ressent-on une véritable connaissance de l'œuvre flaubertienne et un véritable respect pour cet auteur, dans les références de Landolfi à Flaubert, bien que celles-ci soient toujours très allusives (cf. GO p. 200 et p. 241).

[131] Nous soulignerons la ressemblance entre cette phrase de la BDP (p. 640) : « […] un vero libro è come una malattia, e solo chi ha forza da vendere si può permettere di scriverlo, a momenti dicevo di passarlo »), et le fameux mot de Baudelaire dans ses *Journaux intimes* : « Le jour où le jeune écrivain corrige sa première épreuve, il est fier comme un écolier qui vient de gagner sa première vérole ». Plus largement, d'après ce que nous avons écrit jusqu'à présent, on aura compris que l'influence de Baudelaire est vraiment décisive chez Landolfi. Giacomo Debenedetti conclut d'ailleurs son article de 1946 consacré à Landolfi et plus particulièrement aux DZ par une référence à Baudelaire et à son « hypocrite lecteur », sur laquelle il sera opportun de revenir (*op. cit.*, p. 1216-1237 ; cf. *infra*, p. 544). A ce sujet, nous renverrons à Giovanni Maccari, *Per non scrivere un romanzo : La scelta autobiografica di Tommaso Landolfi*, cit., p. 177-178 et p. 181, ainsi qu'à Pascal Gabellone, *Tommaso l'obscur*, cit., p. 109.

[132] BDP, p. 589 : « Ginevra è venuta puntualmente, e mi ha puntualmente trovato in uno stato di profonda depressione e di perfetta indifferenza ». BDP, p. 605 : « L'affetto altrui, anche inattivo, anche lontano, perfin supposto, è forse la cosa che più mi dà noia (addirittura fisica, sempre ripeto), in questo mondo dove quasi ogni cosa mi dà noia ; ci sento soprattutto, e non so quanto insanamente, una limitazione della mia volontà ». En parlant d'un ennui « physique », dont il ne saurait dire à quel point il est « malsain », Landolfi prolonge une veine décadente post-romantique, qui elle-même prolonge la thématique, traversant l'histoire occidentale depuis la médecine hippocratique, de la mélancolie affectant l'âme et le corps. En revanche, il reste étranger à l'évolution métaphysique que trouve cet ennui physique dans la nausée sartrienne (on sait que Sartre souhaitait intituler « Melancholia » le livre que Gaston Gallimard lui conseilla d'appeler *La nausée* – cf. André Séailles, *Les névroses de Jean-Paul Sartre*, in « Le magazine littéraire », hors-série n° 8, octobre-novembre 2005, p. 77-80). Nous retiendrons cette différence entre la mélancolie landolfienne et la mélancolie sartrienne, qui illustre notre idée sur l'intertextualité landolfienne considérée dans un angle historique – à savoir que Landolfi reste étranger au XX^{e} siècle –, sans nous pencher pour l'instant sur le lien établi par Landolfi entre l'ennui et l'altérité dans la phrase que nous avons citée.

décadence (et particulièrement d'une décadence affectant la noblesse, typique du romantisme allemand, ou de la fin du XVIII[e] siècle français, avec les libertins), mais qui le reconduit encore une fois plus généralement au romantisme, car l'auteur maudit peut être sauvé par la femme qui devient une figure maternelle et angélique : c'est dans cette optique que nous pouvons nous attarder sur les personnages féminins de la BDP, pour illustrer les thématiques romantiques et post-romantiques de la maladie, de la malédiction, mais aussi de la rédemption promise par une figure féminine.

En effet, c'est bien les rapports de l'auteur avec plusieurs femmes, appelées Anna, Bianca, Ginevra et Adele, qui constituent le fil rouge de l'intrigue, dans la BDP. Or, la « maladie » de l'auteur reste centrale dans les rapports de séduction qu'il entretient avec ces femmes. En effet, cette « maladie » est d'une certaine manière mise en valeur, car elle permet d'exciter l'intérêt des personnages féminins, puis leur amour protecteur ; ainsi, le premier pas, avec Ginevra, consiste à lui faire dire qu'il est « strano »[133]. Mais la quête d'une femme aimante qui offrirait à l'auteur malade une sorte de protection maternelle se mêle à une certaine forme de libertinage. Ainsi l'expérience amoureuse offre-t-elle la possibilité d'une transgression excitante, dans une perspective libertine et décadente : l'auteur dit s'intéresser à Ginevra pour son « apparente corruzione » et compare l'ambiance de leur rencontre chez lui à l'atmosphère d'une nouvelle de Villiers de L'Isle-Adam. Toujours dans une perspective à la fois libertine et romantique, la nostalgie de l'innocence s'immisce dans cette recherche de « corruption », quand l'auteur pense à la « sublime innocenza » d'Adele : « Questa innocenza è la specie di corruzione che amo[134] ».

On voit là la nature antithétique du désir landolfien, qui aspire à la réunion des contraires. Mais c'est bien le second terme de l'antithèse – le terme négatif – qui l'emporte ensuite, quand l'auteur rejoint Adele :

> Intanto al marcio sole di quei luoghi, al calore dei nostri guasti affetti, rifioriva tutto quanto ci poteva essere nella nostra relazione di maligno e di corrotto. Cupi, l'uno all'altro sospettosi, persin nemici, noi neppure godevamo di quella meravigliosa vacanza d'ogni coscienza e dignità. L'umanità ci passava accanto come interamente fatta di creature turpi, in ogni cosa ritrovavamo come una riposta traccia di sordidezza ; niente più parlava al nostro cuore chiuso, tranne la terribile passione : non alto, subdola e implacabile[135]

Plus tard, à propos d'Adele, Landolfi parle de sa propre « desolata volontà di male,

[133] BDP, p. 580.
[134] *Ibid*., p. 599.
[135] *Ibid*., p. 631. Le thème de la corruption et de la pourriture, qui s'opposent à une pureté perdue, montre ici l'influence assez nette de Baudelaire et d'Annunzio. Nous pouvons penser notamment à *Une charogne* et *Nella belletta* comme textes emblématiques.

di annullamento[136] », comme si tous les événements de sa vie étaient dus à sa propre volonté, bien qu'il ne puisse influer pour autant sur le cours de cette volonté tendue vers le mal et le néant. L'idée de malédiction, à laquelle il est illusoire d'échapper par un nouveau départ – que ce soit le départ d'un voyage réel, autre leitmotiv de la BDP, ou le départ d'un voyage symbolique guidé par la femme aimée –, est ensuite clairement visible, dans le même passage.

Ces histoires de libertinage conduisent au récit d'une double tentative d'assassinat, dont Landolfi est la victime et dont deux de ses possibles maîtresses, Bianca et Ginevra, sont les auteurs : l'une tente de l'étouffer, en proie à une crise d'hystérie, de folie ou de nerfs (Landolfi n'emploie cependant alors aucun de ces termes) ; l'autre tire sur lui mais le manque. Landolfi cependant avoue ensuite que tout cela est faux, comme un lecteur averti peut le découvrir facilement selon lui[137], avant d'ajouter finalement que cette histoire est en un sens plus vraie que la vérité des faits[138]. Ainsi le lecteur est-il incité à penser que la vérité du fantasme esthétisé par l'écriture compte plus que la vérité des faits réels et de leur déroulement véritable : cela pose des questions fondamentales, du point de vue des rapports entre fiction et autobiographie, sur lesquels nous reviendrons[139].

Dans le cadre d'un examen synthétique des notions de maladie et de malédiction, il importe pour l'heure de constater que Bianca l'appelle justement « maledetto, maledetto ![140] » et que la situation d'un salut dont la femme aimante serait la médiatrice se retourne finalement en une situation inverse, comme si toutes les possibilités dialectiques ne pouvaient aboutir qu'à une victoire du négatif sur le positif. Néanmoins, cette victoire du négatif n'empêche pas l'exaltation de l'auteur, qui sort grandi de ces histoires où des femmes sont désespérées par lui au point de souhaiter sa mort. Il semble que Landolfi ne puisse renoncer à cette grandeur héroïque (de la créature abandonnée par Dieu, de l'écrivain maudit, de l'amant haï) bien qu'il finisse toujours par se rabaisser lui-même, ce qui le distingue de cette autre figure d'écrivain décadent à la grandeur aristocratique qu'est d'Annunzio, dont la présence intertextuelle filtre à travers ces récits amoureux.

---

[136] *Ibid*., p. 632. On peut noter que Landolfi employait ces mots pour parler d'Oblomov, dans son *Introduzione ai Narratori russi* (cf. *supra*, p. 46). Nous noterons que le terme d' « ozio » est justement récurrent dans la BDP, où il participe du thème du péché, sur lequel nous reviendrons.

[137] *Ibid*., p. 663 : « Invero queste due ultime giornate sono inventate di sana pianta. D'altronde è appena necessario avvertirlo, né c'è lettore un po' fine che non se ne avvedrebbe ».

[138] *Ibid*. : « Ma ancora : si tratta appunto di invenzioni o non di immagini fedeli, anzi più vere del vero ? ».

[139] Cf. *infra*, p. 55-87.

[140] BDP, p. 658.

D.4) La culpabilité et la honte

Encore une fois, nous voyons donc que la maladie, si elle rabaisse celui qui la confesse, l'exalte aussi car elle s'oppose à la norme, à la bourgeoisie, à la « réalité » : le malade est noble, le malade est un artiste, le malade a un pouvoir, sur les femmes et sur le hasard. Le hasard, dans la BDP, que Landolfi – en tant que personnage de son récit autobiographique – maîtrise de deux manières : au jeu, quand il gagne une somme très importante, avant de perdre finalement un autre somme très importante ; avec Ginevra, quand il lit dans sa main un destin sanglant, qui se réalise en fantasme, dans un des passages que nous avons évoqués (celui où l'auteur prétend qu'on a tiré sur lui). En effet, dire, ensuite, que ce fantasme est aussi vrai que la réalité, comme nous l'avons vu, c'est ne pas renoncer tout à fait à l'idée de posséder un pouvoir sur le déroulement des choses[141].

Etre malade, c'est donc aussi se distinguer. Mais Landolfi récuse les accusations de « dilettantismo » ou de « compiacenza »[142], dont il imagine bien que le lecteur peut le taxer, à la lecture de ce livre où on peut en effet se demander quelle est la part de pose ou d'artifice : pour lui, il n'y a aucun moyen d'échapper au négatif et c'est la passivité par rapport aux circonstances extérieures, ou l'inclination irrésistible de sa propre nature, ou encore la bête intérieure qu'il porte en lui qui a le dernier mot, sans qu'il admette la possibilité d'échapper à la dialectique impossible de ces raisonnements. Par conséquent, même s'il n'accepte pas l'idée d'être accusé de se complaire dans le mal, il finit toujours par se rabaisser, comme on peut le voir dans ce passage qui nous semble très révélateur, par rapport à ce que nous appelons le dualisme tragique :

> Veder soffrire Ginevra ? Il cielo preservi questo povero ammalato che si ha tanti riguardi dal soffrire nell'altra. Cederle, non posso con tutta la mia buona volontà. Eppure non c'è una terza via. Oh, ma non mi trovo ora press'a poco nella stessa posizione ? La terza via c'è, quella della pazienza e dell'ipocrisia. Sospetto infatti (per non esprimersi brutalmente) che qui dentro, dico qui dentro appunto, ci sia una buona dose di viltà[143]

Incapable de choisir et d'agir, Landolfi prend une voie qui ne mène qu'à l'autodénigrement, jusqu'à ce mot de « viltà ».

Ainsi, dans la BDP, la présence féminine introduit la thématique libertine des

[141] On retrouve notamment cette idée dans *La vera storia di Maria Giuseppa* (OM), où Landolfi revient sur l'histoire de la véritable Maria Giuseppa, qui travailla comme bonne au manoir de Pico, mais qui inspira son premier récit : *Maria Giuseppa* (cf. *infra*, p. 524-526).
[142] BDP, p. 606.
[143] *Ibid*., p. 606.

intrigues amoureuses et la thématique romantique de l'amour salvateur, mais elle approfondit surtout le thème de la maladie et l'idée d'une malédiction dont s'affirme de plus en plus le caractère tragique. Comme nous l'avons déjà suggéré, cette idée de malédiction doit beaucoup à Dostoïevski, plus précisément au Dostoïevski des *Mémoires du souterrain*. D'emblée, avec l'idée qu'on pourra tout trouver, dans les oeuvres de Landolfi et en lui-même, « sauf la vie », la BDP rend compte de cette condamnation dostoïevskienne au souterrain métaphorique de l'écriture, encore très présente dans les pages des autres journaux comme en témoigne ce passage tiré de RV :

> M'ero forse detto che tutto dovevo sacrificare a questa bellissima e nobilissima cosa che è la poesia, e in parte avvedendomene e gloriandomene, per lo più senza saperlo, feci tale violenza alla mia natura, che non è meraviglia non abbia mai trovato e non trovi pace: sta bene certo farsi violenza, ma *fino a un certo punto*, oltre il quale si casca in un nero peccato, e per l'uomo vero immagino a tanto si riduca l'esercizio del discernimento, a non varcare quel limite andandogli il più possibile accanto. E dico: può essere vita questa ?[144]

Seulement, comme nous l'avons vu, l'espoir de rédemption, qui s'opposerait à la condamnation, est sans cesse vaincu et ce sont toujours la maladie, la malédiction et la déréliction qui ont le dernier mot, si bien que la BDP, comme récit d'un passé proche qui ramène au présent de l'écriture, apparaît comme un livre sans issue pour son créateur, qui est aussi son protagoniste. Le désespoir des *Mémoires du souterrain*, au lieu de s'articuler avec l'espoir de rédemption, qu'on trouve surtout, pour ce qui est de Dostoïevski, dans d'autres œuvres de cet écrivain[145], devient dans la BDP de Landolfi comme le creuset où affluent tous les éléments pessimistes qui traversent la fin du XVIII^e^ et le XIX^e^ siècles.

Aussi Landolfi apparaît-il à la fois comme maudit, abandonné et coupable : quand elle ne laisse pas la place au blasphème, la prière à Dieu évolue vers une autoaccusation qui n'appelle pas de rémission. Les mots « peccato », « peccatore » ou encore « peccaminosamente », mais aussi des notions comme celles de l'« ozio » ou des adjectifs comme « turpe » ou encore « vile », dans des phrases que nous avons eu l'occasion de citer, renvoient alors à l'idée d'une culpabilité honteuse qui constitue un

[144] RV, p. 317. Cette vision de l'écriture comme condamnation est aussi très visible dans ces lignes tirées d'un article consacré à Julien Green : « quasi la letteratura fosse almeno un mestiere come un altro e non fosse invece uno stato, una condanna di disperazione, di solitudine, anche di vergogna, che desola l'esistenza e rende incerti dell'avvvenire ». La notion de honte apparaît comme indissociable de ce thème de la condamnation : la culpabilité honteuse est bien un *leitmotiv* de l'œuvre landolfienne.

[145] Landolfi perçoit bien cet espoir de rédemption propre à Dostoïevski, comme on peut s'en rendre compte au détour d'un article sur une biographie de Baudelaire. Cf. *La farfallina di Baudelaire* (GO), p. 251 : « Ciò che sopra ogni cosa gli sta a cuore [al biografo] è che l'opera di Baudelaire non abbia a figurare il trionfo del male, ma al contrario la sua *debellatio*, riducendosi esso (seppure inevitabilmente elevandosi) a strumento necessario di salvezza, il tutto in un senso press'a poco *dostoievschiano* ».

véritable leitmotiv de l'œuvre landolfienne et participe de sa dimension tragique. Ainsi, au terme du passage consacré au séjour oisif passé avec Adele, l'écrivain écrit notamment qu'il se sentait « abbietto » et ajoute :

> Ogni giorno passavamo davanti alla stazione, e malgrado tutto ci prendeva un segreto, quasi inconfessabile desiderio di partenza : verso regioni più pure della nostra anima. La partenza seguì, ma fu disperata e vergognosa come la morte del peccatore[146]

De manière encore plus forte que chez les libertins ou les romantiques, Landolfi aspire bien à une pureté absolue et l'impureté qu'il perçoit dans sa propre vie, marquée d'après lui par l'insuffisance, l'impuissance ou la maladie est associée à une faute honteuse qui occupe une place centrale dans son œuvre fictionnelle autant qu'autobiographique.

D.5) La synthèse pessimiste et mélancolique opérée par Landolfi au-delà du post-romantisme décadent

On peut donc conclure à une synthèse landolfienne de tous les écrivains maudits. Dans un livre comme la BDP, capital en raison de son statut autobiographique, convergent ainsi tous les éléments négatifs du XIX^e^ siècle qu'on peut regrouper sous l'étiquette du pessimisme : pessimisme, nihilisme, thèmes de l'ennui, de la maladie, de la malédiction, de la condamnation et de la déréliction. On pourrait également examiner l'influence indirecte de Schopenhauer sur Landolfi, forcément considérable. Il est certain que de nombreux parallèles peuvent être établis entre des passages pris chez Landolfi et chez Schopenhauer, ce qui nous autorise à parler de pessimisme voire de nihilisme chez Landolfi, et non pas, seulement, de prédilection pour la décadence et la malédiction[147].

Mais l'examen de la dimension mélancolique de l'œuvre landolfienne peut même nous amener à considérer des auteurs bien antérieurs à Dostoïevski, à Schopenhauer ou aux écrivains du « Sturm Und Drang » :

> A travers les œuvres de Cervantès et Shakespeare, celle d'un Calderon et de tous ces "éloges du rien", du vide, de l'ombre et de la parure glorieuse du baroque, tout un dispositif mélancolique se met en place,

écrit Christine Buci-Glucksmann en pensant à *Don Quichotte*, à *Hamlet* et à *La vie*

[146] BDP, p. 632. Landolfi conclut ensuite par cette phrase : « Ma la vergogna non è madre di belle opere ».
[147] Les citations de Schopenhauer sont ainsi particulièrement nombreuses dans un article de Sandra Stocchetto sur lequel nous reviendrons : *L'animalità in Landolfi come tramite per una riflessione ontologica*, in « Diario perpetuo », Anno V, n° 5, 2000, p. 5-25.

est un songe, dans un article intitulé « Le cogito mélancolique de la modernité »[148].

Or, pour ce qui est de Shakespeare et de Calderon, deux correspondances avec ces auteurs sont à relever chez Landolfi: en 1958, il publie *Ottavio di saint-Vincent*, une fiction narrative d'une cinquantaine de pages dont un des hypotextes les plus évidents est justement *La vie est un songe*[149]. En 1959, il publie *Landolfo VI di Benevento*, une tragédie historique en hendécasyllabes racontant la lutte entre le mélancolique Landolfo, aidé par son fils Pandolfo qui trouvera la mort, et le Barbare Roberto il Guiscardo, entre 1071 et 1077. Même si le principal hypotexte de l'œuvre reste l'*Adelchi* de Manzoni, la structure ou la dimension hamletienne de cette tragédie de l'action (Landolfo se dit incapable de lutter), qui se déroule dans un contexte médiéval, apparaît assez nettement[150]. Pour Oretta Guidi, au-delà d'une reprise de la prédilection romantique pour le Moyen-Age, LDB témoigne d'une conscience de la vanité qui peut même rappeler les Pères de l'Eglise[151]. Oretta Guidi fait aussi référence à Pascal, dont l'écho se fait sans doute entendre plus fort dans cette œuvre que celui de la patristique et de toute la pensée chrétienne médiévale portant sur la vanité du monde et de l'homme, et qui peut nous ramener à l'idée d'un « cogito mélancolique de la modernité ». La référence à Pascal devient particulièrement intéressante, si l'on pense aux lectures de Des Esseintes, qui dans *A rebours* n'a que mépris pour ses contemporains et lit, plein d'admiration, les moralistes du grand siècle : Bourdaloue, Bossuet, Nicole et surtout Pascal[152].

Dans une certaine continuité avec la BDP, Landolfi approfondit donc la thématique de la mélancolie dans LDB, où il déplace son spleen post-romantique associé à la malédiction dans un contexte médiéval chargé des échos de l'*acedia* chrétienne. Dans

---

[148] Christine Buci-Glucksmann, *Le cogito mélancolique de la modernité*, in « Le magazine littéraire », hors-série n°8, octobre-novembre 2005, p. 50-53.

[149] Andrea Cortellessa propose une analyse approfondie d'Ottavio di Saint-Vincent et de ses liens avec *La vida es sueño* dans «L'impostura di Ottavio », in *La "liquida vertigine"*, cit., p. 99-132. A. Cortellessa explique notamment que l'intérêt de Landolfi pour cette pièce est sans doute influencé par la prédilection pour cette œuvre de la part des romantiques allemands chers à l'auteur, parmi lesquels Hofmannsthal.

[150] En deçà même d'un renvoi à des sources antérieures au XIX^{e} siècle, l'influence d'un texte comme l'*Adelchi* aide à comprendre que l'intérêt de Landolfi pour la littérature du XIX^{e} siècle est loin de se limiter au corpus des fictions fantastiques : son écriture est bien nourrie par tout ce qui, de près ou de loin, se rattache au romantisme, c'est-à-dire, pour lui, à la tension vers quelque chose de supérieur à la réalité, qu'il s'agisse d'un idéal amoureux, héroïque ou poétique, et que la tension vers cet idéal soit exprimée dans des œuvres dramatiques, poétiques ou narratives.

[151] Oretta Guidi, *Divagazioni sul teatro di Landolfi*, in « Diario perpetuo », cit., p. 24-38.

[152] Le thème de la malédiction tragique, si apparent dans la BDP, rejoint les angoisses eschatologiques typiques du jansénisme : comme le remarque Cristina Terrile (*L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 72-73), c'est ce qu'on peut constater à la lecture de ces phrases de RV où se fait entendre l'écho des *Ecrits sur la grâce* de Pascal (p. 327 : « la grazia è data a chi ce l'ha già » ; « merita la grazia colui che già la possiede »). Par ailleurs, l'un des seuls auteurs auxquels se réfère explicitement Landolfi dans ses réflexions exposées dans RV est Joseph de Maistre : cela n'est pas sans rappeler la portée provocatrice des lectures inactuelles de Des Esseintes.

un tel contexte, l'autodénigrement du protagoniste, qui se dit abandonné par Dieu, devient une affirmation satanique (qui relève par là même d'un héroïsme maudit) condamnée par les autorités religieuses, tandis que la tradition pessimiste ou nihiliste des réflexions sur la vanité de l'homme et du monde, qui mène *grosso modo* de Pascal à Schopenhauer, est comme ramenée à une sorte de point originel[153]. Toutefois, cette relative profondeur historique, assez ponctuelle chez Landolfi au niveau thématique, ne doit cependant pas nous faire oublier que le corpus des sources landolfiennes reste fondamentalement constitué par les œuvres du XIX^e^ siècle.

Conclusion : héritage littéraire et dualisme tragique

Nous avons vu que Landolfi synthétise toute une tradition littéraire où l'on trouve la littérature pré-fantastique puis fantastique, les libertins, les romantiques, les Russes, les maudits, les décadents, ou encore les symbolistes. Mais l'auteur ressent que son inscription dans cette veine est dirigée vers une impasse, en raison de la vanité des mots et de la relativité de toute chose. Dans le même temps, Landolfi rejette le courant qu'il oppose à cette tradition revendiquée (l'idéologie héritée des Lumières, le réalisme au XIX^e^ siècle et son prolongement au XX^e^ siècle), mais aussi les expérimentations nouvelles du XX^e^ siècle, comme celles que mènent Beckett ou les surréalistes. Notre identification d'un dualisme tragique dans l'œuvre de Tommaso Landolfi commence donc dès l'examen de ses influences. Landolfi méprise, en effet, la voie littéraire d'une recherche de la vérité par la raison ou par la représentation réaliste du monde, mais il ne s'abandonne pas à la veine lyrique et romantique d'une quête du Beau ; en outre, il condamne fermement toute tentative moderne qui consisterait à laisser s'exprimer le flux des pensées involontaires ou inconscientes sans essayer de le maîtriser[154].

Mais si Landolfi choisit d'éviter le registre lyrique et d'écrire des fictions généralement brèves ou très brèves, son œuvre n'en reste pas moins profondément

[153] Nous noterons que pour Landolfi, ce point originel est bien médiéval et non classique : il nous semble que l'étude du thème de la mélancolie nous montre aussi l'absence d'un caractère déterminant de la culture classique dans l'œuvre de Landolfi.

[154] Landolfi reconnaît par ailleurs la suprématie de l' « intelligence » par rapport au « cœur ». A la fin d'un article sur Proust (*La lezione di Proust*, p. 163), la citation que choisit Landolfi est par exemple très révélatrice : « Così comincia per esempio la prefazione (dell'autore) al *Contre Sainte-Beuve* : 'Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence » ; e così finisce : 'Et cette infériorité de l'intelligence, c'est tout de même à l'intelligence qu'il faut demander de l'établir. Car si l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême, c'est elle seule qui est capable de la décerner. Et si elle n'a dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n'y a qu'elle qui soit capable de proclamer que l'instinct doit occuper la première ».

marquée par la soif d'absolu typique du romantisme et notamment du premier romantisme allemand, ainsi que par l'influence du post-romantisme décadent, qui devient pour lui le support d'une vision tragique de sa propre existence, laquelle transparaît dans les fictions avant de s'exprimer dans les journaux.

II) Des fictions autobiographiques ?

Introduction : l'œuvre landolfienne et les définitions problématiques de l'écriture de soi

Un texte fictionnel n'est pas un texte autobiographique : il n'est peut-être pas vain de rappeler cette évidence, à la manière de Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*[155], afin de ne pas analyser certains passages tirés des fictions de Landolfi comme nous analyserions des pages de ses journaux ou ses articles critiques. C'est seulement quand le « je » narratif qui raconte sa propre histoire renvoie à la même personne que le « je » auctorial qui signe le livre, que le texte peut être qualifié d'autobiographique[156].

Mais cette frontière, dont Philippe Lejeune a dessiné ou rappelé le tracé en 1975, a été brouillée depuis par certains auteurs, qui, dans le sillage de Serge Doubrovski, ont pratiqué l'autofiction[157]. Elle tend également à être relativisée par certains critiques ou théoriciens, comme Filippo Secchieri[158], ou comme Catherine Rannoux[159], qui proposent une conception étendue de la notion de fiction. Pour ces théoriciens, tout discours, en quelque sorte, est fictif, puisque tout discours feint de présenter ou de représenter, par le biais de mots (qui produisent des images, des signifiés, des concepts, etc.), des choses réelles, comme si ce discours symbolique et ces choses réelles étaient de même nature : c'est en ce sens qu'il y aurait de la « fiction » dans tout discours. Or, toujours d'après ces théoriciens, le discours autobiographique, bien qu'il se présente comme plus vrai que le discours fictionnel, n'est en réalité pas moins fictif ou pas plus

[155] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 (1996), p. 13-47.
[156] *Ibid*., p. 26 : « Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité [auteur-narrateur-personnage], renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture ».
[157] Serge Doubrovsky, en publiant son livre *Fils* (Paris, Galilée, 1977), signale que celui-ci est une « autofiction », terme qu'il a lui-même forgé.
[158] Filippo Secchieri, *Segreto e finzione nelle scritture dell'io*, in « Strumenti critici », Anno XVI (n° 95), gennaio 2001, p. 1-17.
[159] Catherine Rannoux, *Les fictions du journal littéraire. Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus*, Paris, Droz, 2004.

vrai que lui. Nous pourrions ainsi parler, en reprenant le titre d'un célèbre livre de Nathalie Sarraute, d'une sorte d'ère du soupçon, en ce qui concerne l'autobiographie : l'auteur ne dit pas forcément la vérité parce que le texte est autobiographique, et il est même impossible que l'auteur dise la vérité.

Pour notre part, il nous paraît préférable de ne pas étendre l'emploi du mot « fiction » à des textes autobiographiques ou « référentiels », où l'auteur se réfère à des faits réels[160]. En effet, de même qu'il existe un « pacte autobiographique », un pacte implicite unit également le lecteur et l'auteur d'une fiction, qui font comme si – en d'autres termes, qui feignent, qui font semblant, voire qui jouent à faire semblant – l'histoire inventée par l'auteur était une histoire vraie, alors que tous deux, auteur et lecteur, savent qu'elle est fausse. Nous préciserons d'emblée que la volonté de rendre l'histoire inventée la plus réaliste ou la plus vraisemblable possible, soit au niveau de l'histoire racontée – comme si ces choses s'étaient vraiment passées –, soit au niveau du récit lui-même – comme si quelqu'un avait vraiment relaté ce récit digne de foi (dont on dit, par exemple, que l'auteur l'a lu sur un manuscrit retrouvé) –, peut participer de ce jeu qu'est la fiction.

Néanmoins, la frontière entre fiction et autobiographie, qu'il nous semble toujours possible et judicieux de tracer en littérature, avait commencé à être brouillée, notamment, par ce que Lejeune nomme les « romans autobiographiques »[161], c'est-à-dire par les livres où le récit consiste en une confession fictionnelle, qui donne à penser au lecteur que l'auteur parle de lui-même à travers le récit d'un narrateur autodiégétique, si bien que le protagoniste tend à être confondu avec l'auteur : par exemple, les *Confessions d'un enfant du siècle* de Musset, les *Mémoires d'un fou* de Flaubert, les *Cahiers de Malte Lauren Bridge* de Rilke ou les autres « romans de la quête de l'écrivain » de l'époque symboliste[162].

Ainsi, le pacte autobiographique est bien réel et il permet de distinguer efficacement l'autobiographie de la fiction, pour laquelle on peut également proposer un pacte

[160] Philippe Lejeune parle à ce propos de « textes référentiels », pour lesquels il existe un « pacte référentiel » (*Le pacte autobiographique*, cit., p. 36).
[161] *Ibid*. p. 25.
[162] On pourra noter que le statut de la confession fictionnelle est souvent annoncé par le titre même du livre : non pas les *Confessions*, comme pour saint Augustin ou Rousseau, ou bien les *Mémoires*, ou encore le *Journal*, mais les *Confessions d'un enfant du siècle*, les *Mémoires d'un fou*, les *Cahiers de Malte Lauren Bridge*, etc. Le choix du nom du personnage éponyme, comme pour *Tonio Kröger* de Thomas Mann, est également un indice déterminant, qui se révèle toutefois ambigu quand il introduit une confusion possible entre l'auteur réel et l'auteur fictionnel ; de façon encore claire et ludique dans les *Cahiers d'André Walter* d'André Gide, mais de façon plus trouble dans *Monsieur Nicolas* de Rétif de la Bretonne.

fictionnel. Mais, d'abord, on peut retenir d'interventions comme celles de Secchieri ou Rannoux que le pacte autobiographique ne fait pas de l'autobiographie le lieu de la vérité. Ensuite, la distinction entre autobiographique et fiction n'empêche pas de s'interroger sur la dimension autobiographique des fictions et de considérer (au-delà de la frontière nette qui permet de distinguer fiction et autobiographie) que la part autobiographique d'une fiction est plus ou moins grande selon les cas. En d'autres termes, certaines fictions sont plus autobiographiques que d'autres.

Or, lorsqu'on commence à se demander dans quelle mesure une fiction est autobiographique, on s'avance dans un domaine flou, dont rend compte en italien la notion d'*autobiografismo*. En effet, presque toutes les fictions sont susceptibles d'être lues comme des autobiographies, comme le montre l'exemple bien connu de *Madame Bovary* : si ce roman est devenu le parangon du roman dont l'auteur s'identifie au protagoniste de l'histoire, c'est parce que s'est diffusée une phrase que Flaubert n'a jamais écrite et n'a peut-être jamais prononcée, « Madame Bovary, c'est moi ». Mais Landolfi, comme le savent ses lecteurs, fait partie des auteurs pour lesquels semble particulièrement légitime, ou du moins particulièrement tentante, une lecture autobiographique de leurs fictions, ou, peut-être, une lecture symboliquement autobiographique[163]. Landolfi écrit des fictions autobiographiques, non seulement au sens où ses protagonistes lui ressemblent, mais aussi au sens où il parle de lui-même, comme écrivain qui investit son désir dans des fictions à l'intérieur desquelles il se projette. Les histoires qu'il écrit renvoient symboliquement à leur propre écriture, mais cette écriture apparaît plus comme la projection d'un désir polymorphe que comme une activité intellectuelle désincarnée. Aussi pouvons-nous nous appuyer à nouveau sur l'exemple de Flaubert, mais en nous référant cette fois-ci au commentaire que l'auteur lui-même a donné de la scène d'amour entre Emma et Rodolphe, dans une lettre à Louise Colet du 23 décembre 1853 : prétendant qu'il devenait, en écrivant ce passage, « homme et femme tout ensemble, maîtresse et amant à la fois », Flaubert ajoute même :

[163] Pascal Gabellone (*Tommaso l'obscur*, cit., p. 101) parle ainsi d'un « autobiographisme déguisé » ; p. 100 : « Tout lecteur de Landolfi sait à quel point le personnage et l'œuvre peuvent être déroutants et retors, dissimulés derrière la fastueuse prose qui était la sienne et tous les faux-fuyants d'une imagination qui se nourrissait des péripéties biographiques de l'auteur comme pour mieux les maquiller ou en détourner les regards ». La lecture à laquelle nous pensons pour les fictions de Landolfi serait semblable à celle que préconise Giancarlo Bertoncini pour *Bestie* de Federigo Tozzi (« *Bestie* : la corrente della coscienza », in *Studi offerti a Luigi Blasucci*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1996, p. 101-114) : « il processo che il libro ci narra è [...] quello dell'io che diventa, e vuol diventare scrittore. Si può allora anche parlare del libro come di un racconto autobiografico, ma, diversamente da quanto solitamente si è fatto, in senso tutto traslato [...] » (p. 113).

« j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge ». Landolfi donne à voir pour sa part des protagonistes qui lui ressemblent, de façon bien plus patente que dans le cas de Flaubert avec Emma Bovary, mais il convient d'observer que le phénomène ou le processus psychologique voire métapsychologique de la projection dépasse assurément la seule identification entre auteur et protagoniste, comme le montre la phrase de Flaubert que nous avons citée.

Ainsi, pour Landolfi, comme pour d'autres auteurs, l'écriture d'une fiction s'accompagne d'une projection de soi dans le monde fictionnel, c'est-à-dire dans les éléments constituant le monde imaginaire de la fiction. Toutefois, nous sommes conscient que ce que nous avançons au sujet de la dimension autobiographique des fictions, ou de la projection du désir ou des sentiments de l'auteur dans ses fictions, relève bien d'une interprétation de notre part et doit être étayé par des recoupements avec des données biographiques ou textuelles, prises dans ce que nous savons de la vie Landolfi et dans son œuvre. C'est un souci que nous garderons à l'esprit, dans la partie qui suit comme dans le reste de notre travail.

A) L'auteur et ses personnages

Avec Tommaso Landolfi, la question de l'identité entre l'auteur et certains de ses personnages se pose spontanément. Mais ce qui fait tout l'intérêt de cette question est qu'elle en rejoint une autre : est-ce que finalement Landolfi ne parle pas toujours de lui-même ? « Si potrebbe definire [l'opera di Tommaso Landolfi] una lunga, ininterrotta autobiografia » : cette suggestion capitale d'Idolina Landolfi[164] s'explique avant tout par les nombreuses et frappantes ressemblances, fréquemment relevées par la critique, entre Tommaso Landolfi lui-même et ses personnages. On peut ainsi lire, dans la préface à *La femme de Gogol et autres récits*, écrite par André Pieyre de Mandiargues :

> Le jeune Giovancarlo, en lequel je crois que Landolfi a eu plaisir à se mettre, tout de même que dans le décor il a décrit les environs de Pico, bourg de la Ciociaria, voisin du mont Cassin, endroit de sa naissance et lieu de sa demeure actuelle dans le palais (demi-ruiné, dit-il), de ses ancêtres […] Tommaso Landolfi a un très fort penchant (et sans doute il éprouve une délectation ou une excitation pareilles à celles que lui donne le jeu) à se mettre en scène. Dans la plupart de ses récits, comme dans *La pietra lunare*, le héros masculin, s'il s'en trouve un, est plus ou moins lui-même. C'est lui, de toute évidence, qui agit et qui parle sous la forme de l'homme traqué de *Racconto d'autunno* (où le vieillard

[164] Idolina Landolfi propose cette interprétation dans sa *Cronologia*, puis la réaffirme dans l'introduction au second volume (*Nota introduttiva*, in *Opere II*, p. VIII) : « Invero l'intera sua opera – si è avuto altrove occasione di dirlo – non è che una lunghissima, ininterrotta autobiografia ».

> est encore lui, ou son père, à juger d'après certaines références héraldiques), et sous celle de l'astronaute imaginaire de *Cancroregina*, et du Gogol de *La moglie di Gogol*, et du joueur d'*Ottavio di Saint-Vincent*, et du frère incestueux d'*Un amore del nostro tempo*[165]

Ainsi, les points communs entre l'homme Tommaso Landolfi et ses personnages sont assez nombreux et Landolfi lui-même l'a indiqué, à propos de sa toute première nouvelle, écrite en 1931, *Maria Giuseppa* (DIA), sur laquelle il revient dans *La vera storia di Maria Giuseppa* (OM), un texte publié dans « Il mondo » du 19 avril 1952. Voici en effet comment Landolfi présente, non sans un certain humour qui lui est propre, le décor et les deux personnages principaux de sa nouvelle :

> I due vivono soli in una vecchia e grande casa di provincia (anche questa, come il tipo del protagonista, in cui ciascuno è libero di ravvisare l'autore, inevitabile e costante negli scritti di costui)[166]

Nous allons donc examiner les ressemblances entre l'auteur et ses personnages, afin de nous demander ensuite dans quelle mesure le fait de se représenter si souvent dans ses fictions, mais à travers des personnages qui offrent diverses images déformées ou parodiques de soi-même, peut être considéré comme une démarche autobiographique.

A.1) L'image de l'aristocrate

Le premier point commun entre l'auteur et ses personnages consiste à habiter dans une vaste demeure familiale située dans un village de province, comme cela est souligné dans *La vera storia di Maria Giuseppa*. Pour Tommaso Landolfi, il s'agit du manoir de Pico, dans le Latium[167], manoir où il habita enfant, où il séjourna souvent par la suite, adolescent puis jeune homme, où il s'établit, après son mariage en novembre 1955, avant de vivre ailleurs dans divers appartements, puis de revenir à Pico pour de nouveaux fréquents séjours, de plus en plus sans sa femme et ses enfants. Ce manoir est l'héritage d'une ancienne dynastie aristocratique, de descendance lombarde et dont les intérêts furent étroitement liés à ceux du royaume de Naples. Du recueil *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), jusqu'au court roman (ou à la longue nouvelle) *Racconto*

[165] André Pieyre de Mandiargues, *Préface* à T. L., *La femme de Gogol et autres récits*, Paris, Gallimard, 1969.
[166] *La vera storia di Maria Guseppa* (OM), p. 750.
[167] Pico fait partie de la province de Frosinone depuis le *ventennio* fasciste, ce qui fait dire à André Pieyre de Mandiargues qu'il se trouve dans la Ciociaria, quoique l'écrivain ne l'ait jamais accepté, comme il l'écrit dans *I contrafforti di Frosinone* (SR), p. 13-14 : « Senza dubbio il mio paese, che era sempre stato nella provincia di Caserta, è attualmente nella provincia di Frosinone. Ma che perciò ? Né la sua lingua, prima che il triste evento si producesse, né le sue tradizioni ebbero mai nulla a che vedere con ciò che ancora qualche vecchio chiama "lo stato romano" : di qua Longobardi, Normanni, Angioini, di là papi e loro accoliti ; di qua una lingua di tipo napoletano-abbruzzese, di là una specie di romanesco suburbano; a non tener conto di tutto il resto ». Ce passage est cité par Idolina Landolfi dès la première page de sa *Cronologia* (p. XXII).

d'autunno (1945), Michele Mari relève d'une façon presque exhaustive les apparitions d'un personnage habitant un manoir dans les fictions de Landolfi : dans *La morte del re di Francia* avec Tale et dans *Mani* avec Federico (DIA), dans *La pietra lunare* avec Gurù, dans *Il babbo di Kafka* avec le personnage de Kafka et dans *Ragazze di provincia* avec Carlino (SPA)[168].

Il est certain que cette situation sociale, d'un point de vue non plus seulement intertextuel, mais aussi strictement biographique, rapproche Landolfi de nombreux écrivains romantiques et notamment des romantiques allemands[169], pareillement décalés, pour ainsi dire, par rapport à leur époque, en ce sens que le travail n'est pas pour eux un besoin, mais que cette absence de travail ne trouve sa justification que dans une époque désormais révolue, où la fonction première des nobles dans la société était de combattre. Dans la nouvelle intitulée *La spada*, Renato di Pescogianturco-Longino, le protagoniste, est un noble. Dans le grenier du manoir familial, il découvre une épée au tranchant prodigieux, dont il se servira finalement de façon lamentable pour couper en deux la « fanciulla bianca » venue lui offrir son amour. Les deux éléments que sont le manoir et la noblesse de sang caractérisent le protagoniste, dans un monde stylisé qui évoque celui du conte de fées (traité cependant d'une manière qu'on pourrait peut-être qualifier de symboliste). Jusqu'à la catastrophe finale, c'est justement l'impossibilité de s'adapter socialement au monde moderne que peut symboliser la découverte de l'épée prodigieuse :

> Renato poi, dové confessarselo a malincuore, nemici non aveva da distruggere e disperderne la schiatta ; mostri non v'erano più da pronare ; a che dunque gli sarebbe servita la spada ?[170]

Or, Landolfi, comme nous l'avions vu, se définit dans BDP comme un « antico rampollo degenerato di un'antica famiglia[171] », ce qui fait écho à cette phrase de *La spada* : « Insomma la sua illustre prosapia pareva destinata a estinguersi in lui ; poiché l'apparire d'uno di questi cotali [le père de Renato, grand gaspilleur] danna le più antiche famiglie[172] ». L'idée du jeune aristocrate « fin de race », développée dans le cadre autobiographique de la BDP, est bien contenue dans le texte fictionnel de *La spada* (comme elle l'est aussi dans *Il matrimonio segreto*, la nouvelle dialoguée du même recueil, SPA). On retrouve, dans les personnages de ces deux courtes fictions,

[168] Michele Mari, *Tre forme della fantasia landolfiana*, in *La "liquida vertigine"*…, p. 50.
[169] Cf. Monique Baccelli, « Landolfi e il romanticismo tedesco », in *Le lunazioni* del cuore, cit., p. 205-232.
[170] *La spada*, p. 286.
[171] Cf. *supra*, p. 46.
[172] SPA, p. 283.

l'image de l'auteur lui-même, qui apparaît directement dans la BDP, ainsi que les souvenirs littéraires liés aux thèmes de la province et de la noblesse, que nous avons analysés précédemment.

La noblesse de certains protagonistes, loin d'être une qualité uniformément positive, est de nature problématique, en ce sens qu'elle fait d'eux des êtres d'exception, solitaires et inadaptés au monde qui entoure le manoir leur servant de refuge. Peut-être est-il possible de relier cela à une autre donnée biographique, c'est-à-dire au caractère asocial de Landolfi, qui semble le prédisposer à la solitude[173].

Les exemples d'une grande difficulté à vivre en société (*In società* est le titre d'un recueil publié en 1962) ne manquent pas et paraissent ainsi remonter à l'enfance de Landolfi. La noblesse de l'auteur n'est bien sûr pas la cause première de cette difficulté, mais parce qu'elle constitue une singularité, elle contribue peut-être à son exclusion volontaire ou forcée de tout groupe social extérieur à la famille et aux amis, notamment le cercle des amis florentins gravitant autour de la revue « Letterattura » ou du café des Giubbe Rosse, ou celui des amis romains que Landolfi rencontra plus tard en participant à diverses revues et journaux[174].

---

[173] Idolina Landolfi nous donne à ce sujet son point de vue dans sa *Cronologia*, p. XXV et p. XXVII : « [1911-1916 ; nous rappellerons que Landolfi est né en 1908 :] timido e schivo, difficilmente accetterà un compagno di giochi [...] [1919-1920 :] L'esperienza di collegio, seguitata a Roma nei tre anni successivi, fu senza dubbio una di quelle che segnarono tragicamente la vita di Landolfi : insofferente per carattere a qualsiasi genere di autorità e coercizione (fu uno dei motivi – ascritto alle patologie – per cui venne in seguito giudicato, dopo qualche mese di prova, non idoneo al servizio militare), solitario e pudico per natura, non è difficile immaginare cosa volesse dire per lui la vita in comune, sia pure in un collegio dalle nobili tradizioni come quello di Prato ».

[174] Landolfi dédie *Il mar delle blatte* « aux amis florentins du temps jadis » [en français], mais il est très rare qu'il ait consacré certains de ses récits autobiographiques à l'évocation de ses amis florentins ou romains des années trente, quarante ou cinquante. Son article sur Renato Poggioli fait ainsi figure d'exception et ce texte offre un exemple emblématique de la singularité des liens qui unissaient Landolfi à ses amis, dans la mesure où la notion de trahison est aussi centrale dans cet article que celle d'amitié (cf. *Morte di un amico*, PC, p. 809-812) ; Landolfi fait notamment allusion à l'épisode de la recension très critique qu'il avait faite d'une des traductions de Poggioli. Outre Poggioli, Carlo Bo et Leone Traverso apparaissent comme les premiers amis dont Landolfi était le plus intime à Florence, à partir de son inscription à l'université (cf. I. Landolfi, *Cronologia*, p. XXXV). C'est l'époque où Landolfi commence à aller et venir, au cours des années trente puis quarante, entre Florence, Rome et Pico, collaborant à plusieurs revues florentines ou romaines, fréquentant divers cafés, notamment celui des Giubbe Rosse à Florence. Plus précisément, en ce qui concerne ses amis, nous signalerons seulement certains points. Tout d'abord, sa collaboration à la revue romaine « L'Italia letteraria » permet à Landolfi de fréquenter entre autres Francesco Jovine, Mario Praz, Mario Puccini et Libero de Libero, auquel est dédié *Notte di nozze*, dans SPA (cf. Idolina Landolfi, *"In uno scuorante quartiere…" : Landolfi a Roma*, in « Capitolium », Anno IV, n° 7, gennaio 2006, p. 87-92). En 1936, à Padoue, Ettore Lo Gatto met son domicile et sa bibliothèque à la disposition de Landolfi. En 1937, Landolfi accueille Eugenio Montale à Pico et les deux hommes resteront longtemps liés. Après la guerre, à Florence, Landolfi continue ensuite à fréquenter le café des Giubbe Rosse, où il croise notamment Luzi, Bigongiari, Parronchi, Macrì, Loria, Bonsanti, Gadda, Montale, Betocchi, Gatto, Delfini, Santi ; Leone Traverso, les peintres Ottone Rosai, Onofio Martinelli et sa femme Adriana Pincherle ainsi que Beppe Bongi sont les amis dont il est le plus proche, d'après sa fille Idolina (*Cronologia*, p. LI). Nous nous limiterons à ces quelques informations : au-delà des indications données par sa fille Idolina, il est difficile de savoir avec qui Landolfi était le plus lié, parmi les divers écrivains ou artistes qui ont pu le rencontrer à Florence ou à Rome. Mais on pourra retenir ceci : « Sono i primi anni del *Mondo* [de 1951

A.2) La solitude et l'image du fou

Dans la notice biographique établie par sa fille, c'est même l'image d'un jeune Landolfi en proie à une excitation qui tourne à la dépression, dans un contexte coercitif lié à la vie scolaire cependant, qui ressort clairement[175]. Il est intéressant que l'incapacité ou le refus de faire partie d'un groupe social obéissant à des règles strictes (qu'il s'agisse du pensionnat ou plus tard d'un corps militaire), ainsi que la fatigue nerveuse ou la souffrance parfois manifestées quand Tommaso Landolfi n'avait pas d'autre choix que de faire partie d'un de ces groupes, aient été assimilés à quelque chose de pathologique par des médecins dont on imagine que sa fille rapporte indirectement les propos – à moins que les diagnostics (« terribili depressioni » par exemple), n'aient été formulés par certains membres de la famille ou par Landolfi lui-même. On pense avant tout à la BDP, où la maladie, alors assimilée à une malédiction, est revendiquée pour la première fois par l'auteur dans un récit autobiographique. Mais, soucieux d'établir un lien entre ce récit autobiographique et les premières fictions narratives, nous noterons que c'est à travers leur rapport pathologique à la raison que plusieurs protagonistes du premier recueil, DIA (ceux de *Maria Giuseppa*, de *Settimana di sole*, voire de *« Night must fall »*), peuvent s'avérer incapables de s'insérer dans une communauté. Energumènes ou « inetti », jeunes exaltés, jeunes fous, parfois nobles, parfois écrivains, parfois provinciaux, sont autant de variations plus ou moins parodiques, autour d'un même type de personnage dont le modèle est l'auteur lui-même, ainsi que certains personnages de la littérature russe, comme nous l'avions vu[176].

Par exemple, dans *Il babbo di Kafka* (SPA), le château imaginaire de l'écrivain

---

à 1955 environ] quelli che vedranno Landolfi in una qualche misura ancora "consociato": in campo Marzio, a via Veneto, al Caffè Greco. Dopo di che si assisterà al suo graduale ritiro dalla scena, sino all'isolamento degli anni estremi » (Idolina Landolfi, *"In uno scuorante quartiere…" : Landolfi a Roma*, in « Capitolium », cit., p. 92).

[175] I. Landolfi, *Cronologia*, p. XXXIII : « [1921-1923 ; Tommaso Landolfi est au collège Mamiani] Lamenta inoltre continue febbri, mentre l'insofferenza per la vita di collegio diviene ogni giorno più penosa, forzandolo in uno stato di perenne smania […] Alla svogliatezza negli studi si assommano episodi d'indisciplina ; una sorta di scandalo sorge dal fatto che gli viene trovato un fucile ad aria compressa : ed egli minaccia di gettarsi dalla finestra qualora il padre fosse stato informato dei suoi scarsi profitti (gennaio) [...]; [1926-1927, il est au lycée Torquato Tasso] È facile preda di terribili depressioni, ogni cosa gli pare a tratti inutile : per intere settimane si applica allo studio a prezzo di sforzi inenarrabili ».

[176] Idolina Landolfi indique aussi un des modèles de ce type de personnages chez Flaubert, avec le protagoniste de *L'éducation sentimentale* (Idolina Landolfi, «Tommaso Landolfi e il mondo francese », cit., p. 82) : « il solitario abitatore d'un'antica casa, con le sue ubbie, le sue ossessioni, i suoi vizi segreti ; ma soprattutto un uomo che non sa bene che fare della propria vita, che gira a vuoto, che immagina vanamente grandi imprese, anche letterarie ; 'uomo di tutte le debolezze' chiama Flaubert il suo Federico, e Landolfi può sottoscrivere, per tutti i suoi o quasi ».

tchèque fait également penser au manoir de l'écrivain de Pico. En outre, avec Kafka, Landolfi choisit un écrivain qui, d'une part avait en tant qu'homme un rapport particulièrement problématique avec la société, et qui d'autre part entraîne son lecteur dans un monde fictionnel où tend à s'effacer la limite entre raison et folie. Dans une autre fiction du recueil SPA, intitulée *Il ladro,* le voleur qui donne son titre à la nouvelle vient en revanche de l'extérieur du manoir, puisqu'il vient cambrioler celui-ci : mais il y découvre un personnage pathétique, si marqué par la solitude qu'il parle tout seul. Les mots qu'il prononce à voix haute[177] nous font penser que Landolfi s'est autant représenté dans ce personnage, à travers une image déformée bien sûr, comme dans les autres exemples que nous venons de donner, que dans un cambrioleur inexpérimenté, poussé à voler pour nourrir sa famille nombreuses. En effet, nous retrouvons dans son expression exaltée et délirante celle des autres habitants du manoir dont nous parlions juste avant (ceux du premier recueil, DIA), ainsi qu'un thème récurrent chez Landolfi : celui de la vanité du langage[178].

Même le comportement d'un autre personnage qui semble pourtant raisonnable, c'est-à-dire Carlino dans *Ragazze di provincia* (MDB), n'est pas sans rappeler celui du protagoniste de *Settimana di sole* (DIA) sous une forme certes bien plus modérée :

> La mattina, levandosi, Carlino cantava a squarciagola, e anche durante il giorno, intraversato sulla soglia di una porta, intonava – per uso soltanto del cane accucciato in un angolo – pezzi d'opera con relativa mimica (*Ragazze di provincia*)[179] ;
>
> Allora ho perduto la pazienza : "ah, voi avete tutti paura di me ?" ho gridato "ebbene crepate, schiantate dalla paura !" e, ora davanti al cane, ora davanti alla ragazzina, ora davanti alla gatta, ora davanti allo sciocco stipo, davanti a tutti tranne che alle povere seggiole – ho cominciato una ad alzarmi e ad abbassarmi mormorando "cipolla-anguilla !" (*Settimana di sole*)[180]

Quant à la suite du texte, où le personnage-narrateur de *Settimana di sole* continue à décrire son étrange comportement,

> (e ho finito coll'impadronirmi dell'attizzatoio : agitandolo sulla mia testa, senza conoscere più ostacoli, passando sui tavoli, sulle povere seggiole, sullo sporto del caminetto, ho iniziato una selvaggia ridda ; olé ! – gridavo ogniqualvolta raggiungevo una posizione elevata, per esempio il tetto d'un armadio[181]),

elle trouve un écho dans ce passage de *La spada* :

---

[177] *Il ladro* (SPA), p. 300 : « La tua casa è vuota, il tuo focolare è spento, tu t'aggiri, v'aggirate qui dentro come nel vostro sepolcro, morto nella vostra tomba, cioè vivo ancora già nella tomba… al diavolo le maledette parole ! (gridava in preda a una grande rabbia). Tacere, tacere, tacere in eterno (cantilenava scandendo le sillabe) ».

[178] Nous renvoyons à ce que nous avons signalé sur l'influence du texte d'Hofmannsthal (la *Lettre de Lord Chandos*) sur Landolfi : cf. *supra*, p. 39-41.

[179] *Ragazze di provincia* (OMB), p. 240.

[180] *Settimana di sole* (DIA), p. 100.

[181] *Ibid.*, p. 100.

> Qui Renato fu preso da grande concitazione e vibrò la spada contro la testa d'un altare, quasi disfida alle parole del suo remoto avo ; e il pomo di rame forbito, opera fina, ruzzolò all'istante tra le fiamme. Dunque la spada tagliava colla stessa agevolezza anche il ferro ! Abbandonando il camino e l'alare decapitato, Renato si levò e prese ad aggirarsi per l'antica sala roteando la spada e vibrandola contro qualunque oggetto gli venisse a tiro, e gridava, nel frattempo, parole sconnesse d'esultanza e malinconia, quali : "ohimè, ecco ogni fortuna mi s'apre ! me misero, ecco il mondo è mio, chi ormai potrà resistermi ?" [...] Attirato dallo schiamazzo comparve stupito su una soglia il vecchione che faceva ormai tutta la servitù del maniero ; Renato gli gridò qualcosa e il vecchione si ritirò subito, vedendo che il padrone non cessava di roteare la fiammeggiante spada[182]

Dans ces trois textes (*Settimana di sole*, *Ragazze di provincia*, *La spada*), le jeune habitant du manoir, perdant toute inhibition liée au regard des autres, se laisse aller, devant des êtres qui lui sont soumis, animaux ou serviteurs, à des gestes ou des chants que lui suggère son excitation. Il ne s'agit pas vraiment d'un thème, mais d'un type de comportements entre lesquels il existe une continuité certaine, et dont on peut supposer qu'ils représentent de façon plus ou moins caricaturale ceux de l'auteur lui-même.

Certes, on pourrait être tenté de réduire le thème de la folie, ou de l'espèce d'agitation qui s'empare soudain ou par intermittences de ces différents personnages, à une question purement extratextuelle, en disant qu'il s'agit avant tout de réminiscences de Maupassant par exemple (*Le horla*) et surtout de Gogol (*Le journal d'un fou*) ou de Dostoïevski (*Mémoires du souterrain*), qui seraient presque banales si la littérature russe avait davantage pénétré la culture italienne. Cependant, il y a tout de même un traitement bien personnel du personnage du fou, de la part de Landolfi, qui se plaît à représenter sous une forme parfois extrême l'excitation ou l'exaltation de ses personnages, lesquels vivent comme lui seuls dans de grandes demeures, même s'il est certain que Landolfi admire cette excitation quand elle touche certains des membres de la grande famille des écrivains romantiques (comme on peut s'en rendre compte dans les articles de GO[183]).

A.3) La prédilection pour une vie nocturne

Au-delà de cette représentation par Landolfi de la folie comme image exagérée de sa propre exaltation dans ses fictions, on pourra identifier d'autres points communs entre les personnages de Landolfi et leur auteur, que nous montrerons en nous appuyant à

[182] *La spada* (SPA), p. 285.
[183] C'est peut-être un contre-exemple (non pas la folie comme qualité, mais l'absence de folie comme défaut) qui est ici le plus révélateur : le titre même de l'article *I Goncourt senza follia*. On voit que le naturalisme est dévalorisé d'emblée par son absence regrettable de « folie », alors que les romantiques en proie à une excitation frénétique, sinon à la folie (Nerval notamment, bien sûr) méritent, eux, d'être admirés.

nouveau sur les trois premiers recueils (DIA, MDB, SPA). L'un de ces points communs est la propension à vivre la nuit, particulièrement évidente chez le personnage de *« Night must fall »*, où la distance entre l'auteur et le personnage est sans doute plus mince qu'on ne pourrait le penser en accordant trop d'importance au désordre des réflexions du protagoniste, bien différent de la clarté narrative dont Landolfi peut faire preuve, par exemple dans *Mani* ou dans *Dialogo dei massimi sistemi*, qui se trouvent dans le même recueil (DIA). Même si le personnage de *« Night must fall »* présente une exaltation qui confine à la folie, ses raisonnements sont très proches de ceux de Landolfi lui-même, comme nous aurons l'occasion d'y revenir[184].

Il n'est pas fortuit que la rencontre entre le voleur et l'habitant du manoir ait lieu la nuit, tout comme la promenade avec la « donna bionda » dans *La donna nelle pozzanghera*, second récit de *La piccola apocalisse* (DIA), ou bien la scène étrange entre le jeune exalté et le bourgeois de *La tempesta* (*Teatrino*, MDB), ou encore la scène tout aussi étrange de *La paura* (SPA). Pour les personnages de Landolfi comme pour leur auteur, les choses les plus intéressantes se passent la nuit[185]. Cette tendance se fait sentir très vivement dans les personnages des premiers recueils, comme nous l'avons vu avec *Settimana di sole*, *« Night must fall »*, *La piccola apocalisse* (DIA) ou *Il ladro* (SPA).

En outre, cette tendance n'est pas présente que chez les personnages humains et masculins, c'est-à-dire ceux où l'on est davantage tenté de voir une image de Landolfi lui-même. Nous pouvons ainsi voir une autre image déformée de l'auteur dans le loup-garou qui raconte sa propre histoire dans *Il racconto del lupo mannaro*. De même, dans *Colpo di sole*, nous pouvons penser que le véritable sujet de l'angoisse romantique ou post-romantique devant le jour qui se lève, c'est Landolfi lui-même et non une chouette dont le narrateur fictif du récit aurait pénétré les pensées. Dans cette nouvelle, les appels à une apocalypse sous forme d'enfouissement du soleil dans la mer font d'ailleurs écho à ceux du protagoniste de *Settimana di sole*, ou à ceux de la *Lettera di un romantico sul gioco*[186]. Ainsi, c'est bien évidemment d'une très profonde continuité thématique que

[184] Cf. *infra*, p. 113 et p. 184.

[185] I. Landolfi, *Cronologia*, p. XXXVIII, à propos de l'année 1929: « si accentua sempre più la tendenza a vivere le ore notturne, che sono anche quelle, le sole, dedicate però, da ora in poi, alla fatica letteraria ».

[186] *Settimana di sole* (DIA), p. 99 : « Sole che non maturi la ragazzina, che spingi i bruchi ad assalire le fosforine, sole, possa tu per sempre affondare friggendo nel mare come un tizzone spento nella lavatura dei piatti ». *Lettera di un romantico sul gioco* (SPA) , p. 292: « Perisca l'invidioso sole e s'inabissi per sempre nei gurgiti dell'etere e un'eterna notte stenda su noi le sue ali ». *Colpo di sole* (SPA), p. 350 : « Oh rombo impudico, scatenati crosci d'acqua, ridda di raggi di membra di fronde ! In quel punto voi vi credevate padrone della terra, creature dei boschi dell'aria e del mare ! Grassa e superba progenie, il vostro celeste sileno, pure, passato il suo tempo,

témoigne la ressemblance entre les deux titres, où figure le même mot « sole » : *Settimana di sole* et *Colpo di sole*. Il en est de même avec le thème de la nuit pour *« Night must fall »* (DIA), *Notte di nozze* (MDB) et *La notte provinciale* (SPA)[187].

A.4) Châli

Le fait d'habiter dans une sorte de manoir, une solitude qu'on peut interpréter comme une exclusion sociale plus ou moins volontaire et une tendance à vivre la nuit sont donc des éléments qui rapprochent les personnages landolfiens de leur créateur. Mais jusqu'à présent, les exemples que nous avons donnés montrent que devant l'œuvre de Landolfi, nous sommes d'autant plus loin d'une autobiographie à proprement parler que ses personnages, tout en étant souvent proches de lui, ne sont pas des représentations exactes mais plutôt caricaturales de leur auteur.

Si l'on veut considérer l'œuvre fictionnelle de Landolfi comme une sorte d'autobiographie, il faut donc observer que cette autobiographie est d'un genre bien particulier, car la représentation de la vie réelle y laisse place à celle d'une vie intérieure et symbolique, se déroulant dans un monde imaginaire entièrement subjectif et personnel. Dans ce monde imaginaire, le loup-garou de *Il racconto del lupo mannaro* et le Kafka de *Il babbo di Kafka* sont aussi consistants que des personnages comme Giovancarlo ou Carlino, les protagonistes de la PL et *Ragazze di provincia*, et ils peuvent nous apprendre autant de choses qu'eux sur Tommaso Landolfi, en tant qu'images de l'auteur, qui nous intéresse moins comme personne sociale que comme cet « autre moi » investissant son désir dans l'écriture[188].

L'analyse des données objectives de la vie de l'écrivain que nous retrouvons dans ses œuvres doit donc laisser place à une analyse de la matière symbolique qui constitue son « autobiographie » d'un type si particulier. Nous allons le voir en confrontant l'image de la chienne dans l'œuvre de Landolfi à ce que l'on sait de Châli, sa véritable chienne quand il était un jeune homme. Idolina Landolfi a relevé de manière presque exhaustive les apparitions du personnage Châli dans l'œuvre de Tommaso Landolfi :

> Da ottobre a dicembre [1927], è per lo più solo a Pico, dove si dà quasi esclusivamente alla caccia ; l'accompagna la « sorella Châli », presenza benigna per oltre dieci anni a

s'inabisserà nei gorghi salsi, o a picco dietro i monti, e altre ombre brune riprenderanno l'impero del mondo ».

[187] On pourra aussi noter que les scènes racontées dans *Il sogno dell'impiegato* (MDB), *La paura* et *Il fuoco* (SPA) se déroulent également le soir ou la nuit.

[188] Cf. *supra*, 10-11.

> venire : l'amata cagnetta protagonista della *Tempesta* (nel *Mar delle blatte*), la dedicataria di *Lettera di un romantico sul gioco* (La spada), la breve apparizione della *Pietra lunare*. La vita con lei è uno dei ricordi in cui lo scrittore intravede, giunto il momento di trarre le fila, una parvenza di felicità[189].

Idolina Landolfi cite ensuite un article publié dans le « Corriere della Sera » à la fin des années soixante-dix (*Diario perpetuo*), où son père décrit le bonheur des siestes en plein air après des promenades, quand sa tête reposait sur le flanc de la chienne (« alla fine, giacevamo insieme castamente […] Ecco, questa forse è stata la mia felicità, la sola della mia vita, anche se non seppi riconoscerla[190] »). Ainsi, dans les deux fictions évoquées par Idolina Landolfi – la PL et *La tempesta* – apparaît une chienne que son maître – Giovancarlo dans le premier texte, le jeune exalté anonyme dans le second – appelle Châli, qui est bien le nom de la chienne de Landolfi, dédicataire de la *Lettera di un romantico sul gioco*, écrite en 1940 et publiée en 1942. Or, on pourrait établir certaines distinctions, en ce qui concerne la différence entre référentiel et fictionnel. La véritable Châli, celle à qui est dédiée *La lettera di un romantico sul gioco* et dont Landolfi parle dans son article du « Corriere della Sera », est bel et bien différente du personnage fictionnel qu'elle a inspiré : celui-ci ne saurait être, à la manière du simulacre d'un personnage réel dans une autobiographie, sa représentation exacte : on se doute que la véritable Châli n'a jamais réussi à articuler des mots, comme son homonyme de *La tempesta*.

En fait, l'image de Châli dans l'imaginaire puis dans l'œuvre de Landolfi ne s'arrête pas à la frontière des trois récits, cités à juste titre par Idolina Landolfi, où apparaît son nom. Si l'on compare la situation de Landolfi en 1927, telle que la décrit sa fille Idolina, à celle du protagoniste de *Mani* (écrit en 1935, puis publié directement dans *Dialogo dei massimi sistemi* en 1937), on constatera une ressemblance certaine entre la personne réelle (Tommaso Landolfi) et le personnage fictionnel (Federico), de sorte qu'un lecteur de Landolfi connaissant bien sa vie et son œuvre est amené à faire le rapprochement entre la chienne de *Mani* et Châli, tout autant que dans *La pietra lunare* et *La tempesta*, les textes où figure son nom. De même, comment ne pas penser à Châli, en lisant *Favola* (MDB), dont la narratrice est une chienne sur le point de mourir, qui raconte à ses petits la grande histoire de sa vie, réalisant au passage le fantasme présent dans *La tempesta*, celui de faire parler un chien ? Comment ne pas voir non plus, derrière le processus animiste, dans l'histoire de la chienne, comme dans celle de la chouette (*Colpo di sole*,

[189] I. Landolfi, *Cronologia*, p. XXXIV.
[190] *Ibid*.

SPA), quelque chose qui relève bien évidemment du désir de Landolfi lui-même, investi dans l'écriture et dans l'invention d'une fiction ?

L'exemple de Châli nous montre bien que Landolfi crée une confusion ludique entre fiction et réalité en mélangeant divers niveaux référentiels. Toutefois, il serait dommage de réduire cette démarche à un jeu qui consisterait à retrouver l'homme Landolfi qui se serait caché derrière son œuvre, afin de reconstituer ainsi une sorte de biographie traditionnelle. En effet, dans les multiples références que nous avons présentées, nous voyons que se manifeste la volonté de confondre fiction et réalité dans une perspective ludique, mais aussi le désir plus profond d'être le créateur d'un monde surréel où les chiens peuvent parler, où le pouvoir se manifeste par la parole, où les différences s'effacent entre les hommes et les animaux. Nous voyons aussi la nature centripète d'un tel désir, au sens où le monde surréel de Landolfi se crée autour de sa propre vie, et où le resserrement du rapport au monde sur la relation avec le chien, dans la maison ou dans la campagne autour de la maison, est une image de bonheur à l'intérieur de cet univers personnel. Enfin, on pourra remarquer la nature sexuelle et œdipienne de ce désir : avec le parallèle assez net entre l'excitation sexuelle et l'excitation du jeune exalté et de sa chienne, sous l'œil de cette figure du père qu'est le personnage plus raisonnable de *La tempesta* ; avec la volonté d'annuler la différence entre les sexes, dans l'union sensuelle et innocente du jeune Landolfi et de Châli sur laquelle il pose « castamente » sa tête ; avec l'angoisse liée à la figure féminine et maternelle qu'est la chienne de *Mani*, qui met à mort la figure filiale qu'est au contraire le rat, comme nous le verrons[191].

D'après nous, ces différents éléments ressortissent tous au dualisme tragique de Landolfi, qui refuse de représenter le monde réel et préfère créer un univers où tout est possible ; mais dans cet univers centré sur une projection de soi-même, peuvent aussi s'affirmer des peurs menaçantes, ainsi qu'un sentiment d'impuissance qui s'oppose à celui de toute-puissance.

A.5) Les langues étrangères

Nous pouvons maintenant nous appuyer sur un dernier aspect des ressemblances les plus apparentes entre l'homme Landolfi et ses personnages : il s'agit du très grand intérêt pour les langues, qui pousse le protagoniste de *Dialogo dei massimi sistemi* à

[191] Cf. *infra*, 445-448.

écrire un poème dans une langue inconnue. Landolfi s'était lui-même amusé à se présenter, en 1937, dans la revue « Letteratura », comme l'inventeur d'une langue appelée le « Landolfiano I[192] ». A l'intérieur de la fiction, l'invention d'une langue (puisque le personnage écrit dans un persan qu'on ne trouve nulle part ailleurs) se mêle donc à la prédilection pour la poésie, dans la gamme des points communs entre l'homme Landolfi et son personnage dans *Dialogo dei massimi sistemi*. De surcroît, la micro-société littéraire représentée dans cette fiction n'est pas sans rappeler celle-là même où évoluait Tommaso Landolfi, à Florence, dans les années trente.

Mais, plus largement, l'invention d'une langue nouvelle est liée chez Landolfi à un intérêt plus général pour diverses langues vivantes, qui constituent pour lui une véritable passion. A dix-huit ans, il se fait envoyer des grammaires de l'arabe, du polonais, du hongrois, du japonais et du suédois, avant de se spécialiser à vingt ans, quand il commence ses études universitaires à Florence, dans la langue et la littérature russes. Landolfi s'affirme ensuite rapidement comme un grand traducteur (du français, de l'allemand et du russe notamment), entreprenant quelques voyages dans les pays où il peut parfaire sa connaissance de la langue des auteurs qu'il traduit, dès la fin de ses années universitaires[193].

Ce don et cette passion pour les langues étrangères se manifestent dans son œuvre par les épigraphes en langue étrangère qui parsèment son premier recueil, DIA. Les auteurs qu'il cite dans ce livre sont Góngora, Théodore de Banville et Mérimée[194], Rilke, Lenau et Hoelty, Blok et Akhmatova, Wordsworth et Hood. En outre, la passion de Landolfi pour les langues apparaît également à travers les rêveries du personnage appelé Tale dans *La morte del re di Francia* (DIA) : pendant qu'il est aux toilettes, celui-ci s'imagine dans la peau d'un pirate parfaitement polyglotte, qui donne des ordres à son équipage cosmopolite.

Comme avec l'exemple de Châli, nous pouvons donc distinguer plusieurs niveaux, dans le processus de projection de l'auteur dans ses personnages : de même que nous avions la vraie Châli et l'homme Landolfi, mais aussi le personnage Châli et le personnage semblable à Landolfi (dans *La pietra lunare* ou *La tempesta*), et enfin le personnage de la chienne semblable à Châli (mais qui n'a pas son nom) et le personnage

[192] Cf. I. Landolfi, *Cronologia*, p. XL.
[193] Landolfi part pour Berlin puis pour Cologne en 1933, de mai à août. En 1935, d'août à septembre, il se trouve à Londres.
[194] Le cas de Mérimée est particulier, puisque les personnages, dans le passage cité, s'expriment en espagnol : c'est pourquoi Landolfi attribue sa citation à « Gli Andalusi in collera, secondo Mérimée ».

semblable à Landolfi (dans *Mani* notamment), nous avons ici l'homme Landolfi, passionné de langues étrangères, mais aussi le personnage Landolfi, inventeur du « Landolfiano I » et enfin le personnage semblable à Landolfi (*Dialogo dei massimi sistemi*), auteur d'un poème dans une langue nouvelle. Par ailleurs, nous sommes également confronté à des fantasmes qui n'appartiennent pas seulement à certains personnages, mais aussi à l'auteur lui-même. En effet, dans *La morte del re di Francia* comme dans *Dialogo dei massimi sistemi*, Landolfi exprime bien le même type de désir : maîtriser parfaitement des langues étrangères, voire être capable de créer soi-même une nouvelle langue. Ce fantasme de nature linguistique se mêle à un fantasme d'un autre type (celui du pirate, sur lequel nous reviendrons[195]), tout comme l'amour pour la chienne se mêle au fantasme linguistique de la faire parler. Il s'agit donc, encore une fois, de distinguer deux aspects : la confusion ludique entre vie et œuvre – parfaitement orchestrée par Landolfi – et le plus vaste domaine de l'expression littéraire des désirs d'un écrivain qui se projette dans ses personnages et son univers fictionnel de diverses manières.

Or, il serait délicat de repérer là où s'arrête la volonté consciente et où commence le désir inconscient. Mais on peut en tout cas saisir la complexité des liens entre la projection de l'écrivain et la création d'un monde imaginaire, complexité qui dépasse la simple représentation ludique de soi-même à travers la fiction et touche à la définition même de ce qu'est l'écriture de soi.

B) De la distinction entre auteur, narrateurs et personnages à l'identification des masques

B.1) Les différences entre l'homme Landolfi et les narrateurs autodiégétiques[196] de ses fictions

Assez souvent, les nouvelles des Landolfi sont racontées à la troisième personne : pour ce qui est des premières fictions, c'est par exemple le cas pour la PL, pour *Mani* ou *Nippies* (*La piccola apocalisse*) dans DIA, et pour *Notte di nozze*, *Ragazze di provincia* ou encore *Il sogno dell'impiegato* dans MDB. Toutefois, comme nous le verrons, dans *La morte del re di Francia* (DIA) notamment, Landolfi se moque parfois de la façon

[195] cf. *infra*, p. 202-203
[196] Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 253.

dont la tendance objectiviste héritée de la littérature réaliste du XIX^e^ siècle se traduit dans une narration prétendument impersonnelle[197]. Bien qu'il soit parfaitement extérieur à l'histoire qu'il raconte, le narrateur apparaît alors au lecteur comme le simulacre d'une véritable personne, presque au même titre qu'un des personnages de l'histoire relatée : il ne s'agit plus, comme dans les cas où l'on parle sans hésiter de narration à la troisième personne, d'une voix qu'on dirait détachée de tout personnage. Dans un texte comme *La morte del re di Francia*, il est donc délicat de savoir si le narrateur, sur l'identité duquel le lecteur ne dispose pas d'informations, doit être considéré ou non comme un personnage. D'autres narrateurs sont assurément des personnages de l'histoire, mais leur rôle est secondaire, car ils ne sont que simples témoins : nous pensons par exemple aux narrateurs de *Dialogo dei massimi sistemi* (DIA) ou de *Il babbo di Kafka* (SPA).

Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne les liens entre autobiographie et fiction, il est tentant de s'intéresser surtout aux fictions où un narrateur raconte sa propre histoire : c'est d'abord à travers ce que les personnages disent d'eux-mêmes à la manière d'un écrivain qui raconterait un souvenir personnel, qu'il est peut-être possible de lire ce que Landolfi dit de lui-même, peut-on penser dans un premier temps. Cependant, après avoir constaté les ressemblances entre les personnages et l'auteur dans les récits présentant ces caractéristiques énonciatives, ce sont alors surtout les différences que l'on peut mettre en évidence, pour montrer qu'on est loin d'une totale identité entre le « je » de la fiction et le « je » de l'auteur. Pour prendre l'exemple de son premier récit publié, Landolfi est par exemple assez différent de l'énergumène de *Maria Giuseppa* (DIA). En revanche, il semble plus proche de Giovancarlo, le protagoniste de la PL, ou de Carlino, celui de *Ragazze di provincia* (MDB), alors que dans ces deux fictions les personnages ne sont justement pas les narrateurs de l'histoire, qui est relatée à la troisième personne. Nous serions tenté d'en conclure que Landolfi se représente d'une manière d'autant plus caricaturale dans les récits que racontent des narrateurs autodiégétiques : il semble que l'apparition au premier plan du registre confessionnel dans les fictions écrites à la première personne aille de pair avec cette tendance caricaturale, comme si Landolfi compensait par la caricature le risque de trop s'exposer en recourant à la première personne plutôt qu'à la troisième personne.

Ainsi l'œuvre de Landolfi est-elle d'emblée le lieu d'un écart entre la puissante tendance à parler de soi[198] et la tout aussi puissante réticence à parler de soi. Il est

[197] Cf. *infra*, p. 188.
[198] Denis Ferraris, dans *Le complexe de Shéhérazade : fantasmatique et écriture dans les premiers récits de*

indéniable que Landolfi parle de lui-même à travers ses fictions, comme le montrent les multiples ressemblances entre l'auteur et ses personnages (notamment les protagonistes), mais il est tout aussi indéniable que ces fictions ne sauraient être confondues avec des récits autobiographiques au sens traditionnel du terme : dès qu'un personnage ressemblant par certains côtés à Landolfi lui-même est également le narrateur du récit, un décalage important entre l'auteur et le personnage empêche l'identification entre ces deux instances, si bien que Landolfi semblerait dire plus de choses sur lui à la troisième personne qu'à la première.

Or, c'est justement cet écart et ces contradictions qui font la richesse de l'œuvre de Landolfi et l'intérêt de son analyse critique. Cette analyse, en ce qui nous concerne, doit aller au-delà des distinctions narratologiques, non pas en les négligeant, mais en montrant comment les structures thématiques, fictionnelles et énonciatives s'articulent avec le désir de l'écrivain et le dualisme qui lui est propre : de ce dualisme dépend l'écart entre dissimulation et dévoilement de soi[199]. Or, d'après nous, si Landolfi est réticent à parler directement de lui-même et qu'il choisit d'abord la seule voie de la fiction, c'est pour une question de crainte de l'abandon, sur laquelle nous reviendrons, et parce qu'il préfère, dans sa quête d'absolu menée à travers la littérature, s'avancer masqué comme écrivain autant que comme personne, et déléguer le récit à des voix ou à des personnages parodiques. Mais quelles clefs donne Landolfi lui-même pour expliquer ces rapports complexes entre fiction et autobiographie dans son œuvre ?

B.2) Landolfi et la « sincérité » des écrivains

Si nous nous intéressons à ce que dit Landolfi des autres écrivains dans les articles de GO, nous nous rendons compte qu'il n'appréhende pas du tout la littérature sous un angle narratologique. On pourrait d'ailleurs se risquer à dire que son attitude à l'égard de la critique du XX^e^ siècle, ou tout du moins de sa deuxième moitié, est parallèle à son attitude vis-à-vis de la littérature de la même période, en ce sens qu'il apparaît ou veut apparaître comme étranger aux courants modernes de la critique littéraire

Tommaso Landolfi, in « Italiques », n° 1, octobre 1981, p. 23-48, parle d'un possible « désir d'attirer l'attention davantage sur celui qui dit que sur ce qui est dit » (p. 38).

[199] Dans son article de 1946 consacré à Landolfi et plus particulirement aux DZ, Giacomo Debenedetti (*op. cit.*, p. 1216) souligne d'emblée cette tendance à se dissimuler tout en faisant signe à ses lecteurs. G. Debenedetti invite ainsi à considérer que Landolfi parle de lui-même et de sa propre poétique lorsqu'il écrit à propos du ramoneur de *Notte di nozze* (MDB, p. 238) : « Astuto o disgraziato ce fosse, si capiva bene che lasciava cadere quella cortina di parole come la seppia s'annuvola ». Nous partageons pleinement cette interprétation.

contemporaine, qui se rattachent de près ou de loin au structuralisme – lequel, certes, ne s'est pas encore véritablement affirmé en Italie, au moment où sont rédigés les articles de GO[200].

Ainsi Landolfi ne s'embarrasse-t-il pas de distinctions narratologiques, quand il fait allusion, par exemple, dans son article sur *Les mandarins* de Simone de Beauvoir, à des moments où le lecteur d'un roman peut identifier un écrivain à travers son abandon, ou à travers l'abandon de ses personnages[201]. Il ne faut donc pas s'étonner si Landolfi, tout en condamnant fermement les travers inquisiteurs d'un Léautaud ou d'un Villemin[202], est loin d'être totalement convaincu par le type de critique préconisé par Proust dans le *Contre Sainte-Beuve* et considère au contraire que la critique proustienne peut être aussi subjective que la « *méthode* » beuvienne – si bien qu'il s'intéresse plus à la nostalgie proustienne d'une suprématie du cœur sur la raison qu'au *Contre Sainte-Beuve* comme étape fondatrice d'une critique littéraire moderne[203].

Auteurs, narrateurs, personnages sont donc des catégories qu'il est possible de dépasser pour le Landolfi critique. Landolfi, qui n'hésite pas à recourir à la notion de « sincérité », du moins quand il s'agit d'essais comme avec Papini[204] ou de lettres comme avec Poe[205], semble donc être de l'avis qu'on doit pouvoir toujours deviner ce qu'un auteur pense ou ressent vraiment. La distinction précautionneuse des différents niveaux énonciatifs paraît ainsi bien moins importante pour lui que la pensée ou les sentiments véritables de l'auteur, que le texte soit de nature fictionnelle ou non. Ainsi, dans certains textes de GO, nous trouvons des éléments permettant de cerner une vision landolfienne de la littérature où se met en place entre le lecteur et l'auteur une communication directe qui dépasse les éventuelles distinctions énonciatives qu'établirait une analyse narratologique. Mais cette vision de la littérature, selon laquelle le lecteur peut aller vers l'auteur, vaut-elle pour Landolfi en tant qu'auteur, ou seulement pour

[200] On peut ainsi opposer l'attitude de Landolfi à celle de Calvino, qui, pour sa part, s'est intéressé vivement à la narratologie et à la sémiotique, si bien que cet intérêt se ressent dans certains de ses livres. Néanmoins, cette influence de la narratologie ou de la sémiotique sur Calvino est sensible surtout à partir de la fin des années soixante, c'est-à-dire bien après la période correspondant au moment où Landolfi écrit les articles de GO que nous commentons ici (nous rappellerons que ces articles furent publiés de novembre 1953 à mars 1958).
[201] *Un'orgia di realtà* (GO), p. 171.
[202] Cf. *infra*, p. 197.
[203] *La lezione di Proust* (GO), p. 159-163.
[204] Cf. *Il diavolo di Papini* (GO), p. 45 : « Col qual rilievo non si vogliono avanzare riserve sulle sue capacità dialettiche, ma piuttosto spezzare una lancia in favore della sua sincerità ».
[205] *L'altra stella di Poe* (GO), p. 279 : « Concludendo su queste lettere, possiamo ben affermare che esse siano (malgrado la irrivelanza di molti soggetti o sovente in forza della medesima) lettura indispensabile per chiunque voglia penetrare lo spirito segreto dell'opera di Poe e le sue premesse psicologiche. Per il biografo o per il curioso di biografia, non occorre quasi dirlo, esse sono senz'altro fonte prima, checché vadano raccontando i dottori dell'immaginosità o insincerità di Poe riguardo ai dati materiali della sua esistenza ».

Landolfi en tant que lecteur ?

En ce qui concerne le rapport de Landolfi à ses lecteurs, une anecdote nous semble ici assez révélatrice. Elle concerne l'échange épistolaire entre Landolfi et Piero Bigongiari à propos de *Landolfo VI di Benevento*, une tragédie en hendécasyllabes que Landolfi a envoyée à Bigongiari, et dont celui-ci publie un acte dans la revue « Paragone » en octobre 1956, avant que le livre complet soit édité par Vallecchi quelques années plus tard, en mars 1959. Ainsi, Bigongiari, après avoir été contacté par Landolfi, fait publier un acte de la pièce, dont le titre établit d'emblée une analogie assez évidente entre l'auteur (Landolfi) et le protagoniste (Landolfo), dans lequel on peut voir une image de Landolfi lui-même à travers celle de l'un de ses ancêtres. Non seulement le protagoniste fait penser à l'auteur, mais la situation de la pièce dans son ensemble fait penser à une nouvelle publiée très peu de temps auparavant dans « Tempo presente » en mai 1956 : *I due figli di Stefano* (IS). En effet, dans *Landolfo VI di Benevento*, Pandolfo, le fils de Landolfo, meurt en s'opposant au barbare Roberto, contre lequel son père n'essaie pas de lutter. Or, il est également question de paternité, d'impuissance et de mort dans *I due figli di Stefano*. Stefano est un écrivain dont l'épouse attend un enfant. Aux prises avec une œuvre pour laquelle il s'enthousiasme, il se laisse emporter par son élan créateur pendant que sa femme est en train d'accoucher avant terme : elle donne naissance à un avorton, tandis que Stefano a lui engendré une œuvre littéraire privée de vie, ce dont il se rend compte en la relisant :

> Mio Dio, dove era il vigore che egli aveva creduto infondere nella sua opera, cosa erano divenute le parole fatali di Patrizio? [...] Dallo smorto testo che Stefano aveva sott'occhio il nominato Patrizio, riconvertito in labile larva, parlava ora un linguaggio trito ed ozioso o, peggio, il freddo idioma della ragione, non quello infiammato e illuminato della follia. […] Patrizio era anch'esso un aborto […][206]

En outre, il est précisé que l'œuvre à laquelle s'est dédié Stefano est un poème dramatique qui raconte la vie d'un de ses glorieux ancêtres, Patrizio : le lien entre les deux œuvres, c'est-à-dire *Landolfo VI di Benevento* et *I due figli di Stefano*, est donc patent[207]. C'est pourquoi Bigongiari, dans « Paragone », en accompagnement du quatrième acte de *Landolfo VI di Benevento*, avait jugé opportun de citer un long passage de *I due figli di Stefano* et de suggérer : « C'è forse, vien fatto di domandarci, un po' di quel Patrizio, *si licet*, in questo incompiuto Landolfo ? ». Or, Landolfi lui écrit,

[206] *I due figli di Stefano* (IS, p. 139).
[207] Il l'est même d'autant plus si l'on compare l'impression éprouvée par Stefano relisant son œuvre et ce que dit Landolfi dans RV à propos de la rédaction de *Landolfo VI di Benevento*, qui lui procure une grande insatisfaction. Cf. *infra* (chapitre V).

dans une lettre du 21 novembre 1956, cette intéressante remarque entre parenthèses : « […] (a chi si deve l'indiscretissima nota ?) […] »[208]. Comme nous venons de l'expliquer, c'est bien à Bigongiari que l'on doit cette note que Landolfi trouve « très indiscrète », bien qu'elle ne fasse que souligner une correspondance manifeste entre *I due figli di Stefano* et *Landolfo VI di Benevento*. Tout en créant un réseau d'analogies entre sa vie et son œuvre, Landolfi refuse donc ici qu'on essaie d'expliquer un de ses textes fictionnels en faisant référence à un autre texte fictionnel, où pourtant il semble bien que le protagoniste offre une image d'écrivain en qui on peut voir aisément une image de Landolfi lui-même, à travers ce Stefano aux prises avec le récit des aventures de son aïeul Patrizio.

Est-ce à dire que la vision landolfienne du rapport entre lecteur et auteur varie si Landolfi est lui-même soit lecteur, soit auteur ? C'est du moins ce que nous sommes tenté de déduire, à la lumière des quelques exemples que nous venons de rapporter, puisque la signification profonde d'une œuvre et la nature profonde d'un auteur, qui d'ailleurs sont pour lui des choses qui se rejoignent, lui semblent accessibles à un lecteur averti, alors qu'il n'entre jamais dans un dialogue avec quelqu'un d'autre sur des correspondances significatives entre sa propre œuvre et sa propre vie. Mais une idée revient plusieurs fois chez lui pour éclairer ces rapports entre fiction et autobiographie : l'idée du masque.

B.3) Le masque

Le mot « maschera », qui revient plusieurs fois chez Landolfi et assez souvent dans la critique landolfienne, peut désigner une notion centrale pour comprendre son rapport autobiographique à la littérature[209]. Landolfi consacre notamment un poème de *Viola di morte* à l'idée que le masque est fait pour être arraché : « La maschera è una forza / Finché si dia qualcuno / Che brami di strappartela ; altrimenti / Tu ci muori dentro / Come la Maschera di Ferro »[210]. On peut noter la ressemblance entre cette image et celle

[208] Cf. Idolina Landolfi, *Nota ai testi* (*Opere I*), p. 1037-1038.
[209] Cf. Mauro del Serra (« Landolfi, il sublime al nero », in *Landolfiana. Omaggio a Tommaso Landolfi* (« Gradiva »), a cura di Luigi Fontanella con la collaborazione di Achille Serao, State university of New York, p. 44-46), qui parle de « la maschera masochista del figliol prodigo giocatore antiborghese dei primi racconti » ; Ernestina Pellegrini (« L'arte di aprire una finestra sul buio », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 27-48), qui écrit notamment qu'elle souhaite commencer son étude par « un ritratto dell'autore, o meglio del personaggio notturno che si era creato addosso come una maschera, per difesa », et qui poursuit en ajoutant : « Di autoritratti ce ne ha dati tanti lui stesso […] ».
[210] VM, p. 138.

de Sigismondo, qui s'adresse à sa sœur Anna dans *Un amore del nostro tempo* :

> Ah, daccapo ! perché non so lacerare il velo sgargiante del mio linguaggio, l'involucro inesorabile della mia sintassi da esteta (così, spregevole esteta, mi chiamasti un giorno pure scherzosamente) ![211]

Dans le poème de VM comme dans UANT, il s'agit de se battre avec soi-même, ou plutôt avec l'image extérieure que l'on a soi-même fabriquée et qu'il faut avoir le courage de détruire pour se mettre à nu. Cependant, à cause de la réticence à tomber le masque, cette exigence débouche plus sur un déchirement que sur un soulagement, comme le montre, outre les deux exemples cités (« che brami di stappartela » ; « lacerare il velo sgargiante »), un passage de DM où Landolfi confesse l'utilisation d'un masque fictionnel pour transformer en nouvelle (on pense à *L'eterna provincia*, IS) un épisode de sa propre vie, avant de reconnaître la difficulté qu'il éprouve à s'exposer trop ouvertement dans son journal en tombant le masque :

> Quando altra volta accennai alla bella zoppa, lo feci introducendo una trista immagine, contorta o meglio arbitrariamente speculare, destinata a travisare e in una a denunciare le circostanze di fatto : non sarebbe stato ora il momento per denunciarle apertamente, o che diario è questo ? per denunciare tutta la mia angoscia di quel tempo, vera e non da balletto, coi reali motivi per cui ella mi lasciò ?[212]

L' « immagine » opposée aux « circostanze di fatto », le journal comme support où écrire ce qui est « vero », « reale » : ce passage montre clairement que Landolfi ne faisait pas partie des écrivains ne croyant pas, ou feignant de ne pas croire, à la possibilité d'une écriture autobiographique où l'auteur raconte sincèrement sa vie. Cependant, même si, pour Landolfi, la sincérité est une vraie valeur, à la fois humaine et littéraire, cette valeur n'en est pas moins problématique. Pour lui, il en coûte donc d'être

[211] UANT, p. 564. « Arracher le masque » est une expression de Vigny qui semble avoir marqué Landolfi (*De Vigny poeta e zelatore* (GO), p. 288) : « […] Vigny (il quale disse di non aver mai visto una maschera su un volto senza essere tentato di strapparla) […] ».

[212] DM, p. 757. Dans *L'eterna provincia*, le narrateur autodiégétique raconte comment il a noué une relation avec une femme de province afin de la blesser, en lui montrant sa jambe de bois qui selon lui devait la dégoûter, une fois qu'elle serait tombée amoureuse de lui et qu'elle se serait abandonnée à lui. Or, ce récit est précédé d'un antefact où le narrateur raconte la déception amoureuse que lui a fait subir, quand il était tout jeune homme, une très belle jeune fille boiteuse. En réalité, le projet de ce récit est très ancien, puisque l'argument était aussi celui d'une nouvelle inédite, intitulée *La gamba di legno*, qui figure sur le même manuscrit que *Maria Giuseppa* et que deux autres nouvelles inédites : les quatre récits composent ainsi un ensemble auquel Landolfi avait donné le titre « Quattro prime persone » (cf. Idolina Landolfi, *Nota ai testi*, cit., p. 976). Landolfi évoque cette nouvelle ainsi que la possibilité de la réécrire dans RV (p. 286), le 16 novembre 1959 : « [...] ci deve essere tra le mie carte della primissima giovinezza (o meglio c'era: se ho ben veduto ne rimangono, dopo le distruzioni, forse due o tre fogli) una storia d'uomo con gamba di legno, che perciò odia le donne e vuol vendicarsi di loro. [...] Ebbene, questa storia si potrebbe anche riprendere dopo tutto, mutando un tanto le circostanze e rendendola più verosimile [...] ». Quelques mois plus tard, en mars 1960, Landolfi écrit *L'eterna provincia*. On aura donc remarqué, au-delà de la seule question du rapport entre fiction et autobiographie, que cet exemple est assez emblématique du côté obsessionnel des thèmes développés par Landolfi dans ses fictions.

sincère, au sens où la sincérité consisterait à dévoiler avec exactitude et sans retenue les vrais événements et les vraies personnes qui ont inspiré ses fictions. Parfois, cela commence pourtant à se faire presque naturellement, notamment quand Landolfi parle de la jeune fille qui lui a inspiré le personnage de Rossana dans *Gli sguardi* (TR), comme s'il n'y avait presque aucune différence entre la personne réelle et le personnage fictif, à la seule différence que Landolfi la nomme R. et non Rossana.

Mais, comme pour *L'eterna provincia*, Landolfi finit par mettre en avant l'idée que la fiction n'est pas fidèle à la vérité, tout en laissant penser que ce n'est pas tant le recours au déguisement de la fiction qui est responsable de ce manque de vérité, que le recours à la parole elle-même ou au récit lui-même :

> Perché stasera non ho detto una sola parola a R. ? Quale demone mi spinge a negarmi ogni conforto quando più ne avrei bisogno ? Un suo sorriso, una qualunque manifestazione della sua giovanile noncuranza (o forse speranza : ha 21 anni appena compiuti, non 22) mi avrebbe certo consolato in parte, avrebbe ridato l'avvio alla mia immaginazione terribilmente oppressa ; *ragione per cui* son rimasto zitto e son subito fuggito. / In *Tangente* (se si chiamerà così) R. è notevolmente diminuita ; ossia diminuita la sua, arbitraria, immagine in me[213]

Ce qu'exprime ici Landolfi est résumé par le narrateur de La muta (TR) : « niente di quello che ho detto è vero. Non perché non sia vero, ma perché l'ho detto »[214]. Nous remarquerons que cette idée touche bien au rapport entre la réalité et la parole, dépassant donc la seule question du lien entre autobiographie et fiction.

Les deux exemples que nous avons pris dans DM nous montrent ainsi qu'enlever son masque, ou plutôt l'arracher, est bien un acte difficile et douloureux. Mais ils nous montrent également que pour Landolfi, il ne suffit pas de tomber le masque pour écrire vrai. Ce sont à la fois cette difficulté à tomber le masque et ce doute quant à la vérité de l'écriture qui rendent problématique le passage de la fiction à l'autobiographie dans la BDP, le premier des journaux publiés par l'auteur. En effet, à un moment du livre, comme nous l'avons vu, Landolfi informe son lecteur que certains des événements qu'il vient de lire ne sont que pure invention : le lecteur comprend alors que les dernières pages qu'il a lues constituent, au moins en partie, une autobiographie mensongère, tandis que ce qu'il lira est une autobiographie véritable – si tant est qu'on puisse vraiment faire confiance à l'auteur, dans ces conditions. Mais Landolfi exprime également l'idée que l'autobiographie mensongère qu'il vient de présenter à son lecteur

[213] DM, p. 690 (c'est Landolfi qui souligne). On aura compris que *Tangente* est un titre que Landolfi avait pensé choisir pour *Gli sguardi*.
[214] *La muta* (TR), p. 449.

est peut-être plus vraie que la réalité des faits réellement advenus : comme pouvait le laissait présager notre examen de la « sincérité » des écrivains d'après Landolfi, et comme Landolfi le laisse entendre en certains endroits de la BDP ou de DM, la vérité de l'écriture ne correspond donc pas exactement à la transcription fidèle des circonstances réelles dont elle se nourrit. Plus encore que dans le choix d'une écriture autobiographique plutôt que fictionnelle, ce serait surtout au niveau de l'abandon de l'écrivain que se situent la sincérité de l'écrivain et la vérité de l'écriture. Cela nous semble on ne peut mieux illustré par cette réflexion du journal RV, qui fait suite au long paragraphe où Landolfi envisage de réécrire l'histoire de la « belle boiteuse » :

> Questo può dar da pensare : non è infatti che io non abbia nella partita esperienze dirette, e come. Parrebbe infine che neppure l'esperienza diretta avesse molto a che fare colla sincerità espressiva, in altri termini colla letteratura[215]

Voilà pourquoi la distinction entre fiction et autobiographie apparaît tantôt comme essentielle, particulièrement dans les moments où Landolfi traite de sa réticence à révéler certaines choses de sa vie, et tantôt comme secondaire, lorsqu'il accorde la primauté de la vérité à la « sincérité expressive ».

La difficulté précisément à tomber la masque est illustrée par plusieurs passages de la BDP qui se distinguent du reste du fait qu'ils sont imprimés en italique, et qui sont des fictions racontées à la troisième personne. C'est à la la suite d'un de ces passages en italique (le récit intitulé *Lavori forzati*) que Landolfi écrit :

> Ed ecco anche il massimo effetto che possono ormai sortire i miei conati di terza persona. Quasi la terza persona non fosse un'attitudine profonda dell'animo, ma una mera questione grammaticale[216]

Quand il se dévalorise ainsi, en tant qu'auteur des textes fictionnels qu'il choisit lui-même d'insérer dans le livre, il est clair que passer de la fiction à l'autobiographie revient à tomber le masque, ce qui apparaît à la fois comme nécessaire et déchirant. Un autre passage de la BDP, l'un des plus souvent mentionnés, nous montre qu'il n'en coûte pas seulement d'être sincère. Il en coûte aussi à Landolfi de délaisser le style haut vers lequel il tend :

> […] fatalmente la mia penna, cioè la mia matita, piega verso un magistero d'arte, intendo verso un modo di stesura e di composizione che alla fine fa ai pugni colla libera redazione propostami, e di' pur colla mia voglia di scansar la fatica. Non potrò dunque mai scrivere veramente a caso e senza disegno, sì da almeno sbirciare, traverso il subbuglio e il

[215] RV, p. 287. La nouvelle dont il s'agit s'intitulait *La gamba di legno*: cf. *infra*, p. 420.
[216] *Ibid*., p. 630.

disordine, il fondo di me ?[217]

Landolfi, ici, fait directement l'expérience de cette découverte moderne, au sens d'une modernité fondée par Schopenhauer, qu'est la dissolution du moi ou du sujet. Or, cette vanité du sujet est aussi précisément une vanité du style et les deux aspects que sont la littérature guidée par une finalité esthétique et la recherche d'une vérité sur soi à travers l'écriture semblent donc se rejoindre en une même impuissance. La réflexion philosophique de Landolfi, de même que son héritage littéraire, semblent ainsi tournés vers un échec inéluctable qui est à la fois l'échec personnel de l'auteur et l'échec de toute la confession comme tradition littéraire où s'inscrit l'auteur. Ainsi, pour Andrea Inglese, qui se place à la très grande échelle de l'histoire anthropologique de la confession littéraire, ce passage de la BDP est aussi emblématique de la difficulté à écrire une autobiographie au XX^e^ siècle, en raison de la conscience de l'impossibilité de parler sincèrement de soi, en employant un style simple et dépouillé, qui distinguerait la confession sincère d'une œuvre dont le but resterait essentiellement esthétique[218]. A ce propos, nous pouvons également nous référer à Giovanni Maccari :

> Per i diari e in generale per l'autobiografismo landolfiani si parlerà allora di 'sincerità abolita', o di 'sincerità sperimentale', che sono formule contraddittorie e che denunciano infatti una palese contraddizione, o meglio positiva impossibilità. In sostanza, ci si affida alla scrittura per denunciare la scrittura, si fa un'opera per non farla, o per dire che è impossibile farla[219]

Ainsi, enlever le masque, ce serait écrire à une première personne qui est celle de l'auteur lui-même, en choisissant d'écrire de la poésie ou un journal intime. Mais la sincérité est perçue comme impossible, car elle est incompatible avec une finalité esthétique dont la confession autobiographique ne peut se débarrasser : Landolfi rencontre la même impasse que d'autres grands auteurs dans leurs journaux, tels Jules Renard ou André Gide. Partant, l'écriture d'un journal est un échec à deux niveaux : celui de l' « intelligence » et celui du « cœur », pourrait dire Landolfi en reprenant les mots de Proust qu'il cite dans un de ses articles[220] ; c'est-à-dire au niveau de la recherche du Vrai comme de la recherche du Beau. Le Vrai est l'objectif déclaré du journal, tandis que le Beau est l'objectif auquel il est impossible de renoncer. C'est

[217] BDP, p. 575.
[218] Andrea Inglese, *L'eroe segreto. Il personaggio nella modernità dalla confessione al solipsismo*, Cassino, Università di Cassino, 2003, p. 321-322.
[219] Giovanni Maccari, *Per non scrivere un romanzo : La scelta autobiografica di Tommaso Landolfi*, cit., p. 183. Giovanni Maccari compare plus loin cette impossibilité déclarée de renoncer au style à celle que confessent également dans leurs journaux André Gide et Jules Renard, dont il cite des passages très révélateurs, car très analogues à ce qu'écrit Landolfi (p. 184-187).
[220] Cf. *La lezione di Proust* (GO), p. 163.

pourquoi « écrire mal » peut procurer une forme de jouissance (certes ambiguë), comme l'écrit Landolfi dans RV : « Tutto ciò è tanto male scritto (con mia grande gioia, da una parte) che non potrà mai servirmi[221] ».

Mais cette idée de l'incapacité à s'abandonner à une écriture dont l'auteur n'essayerait plus de maîtriser la beauté formelle nous servira maintenant à étendre notre propos. En effet, il ne faut pas oublier que chez Landolfi, la finalité esthétique de l'écriture préexiste au journal et qu'elle s'impose à l'écrivain quel que soit le registre choisi : Landolfi ne dit pas que cette finalité contraignante apparaît seulement au moment d'écrire au journal, mais bien qu'elle ne disparaît pas, hélas, au moment d'écrire le journal. En d'autres termes, l'exigence stylistique que Landolfi s'impose sans que cette exigence résulte toujours d'un choix volontaire peut être vécue comme une contrainte et susciter des inhibitions non seulement quand Landolfi écrit ses journaux, mais aussi quand il écrit ses récits de fiction. C'est donc non seulement la peur de se dévoiler en tant qu'homme, mais aussi la peur de mal écrire en tant qu'écrivain qu'il nous faut prendre en compte.

B.4) Masques de l'homme et masques de l'écrivain

Landolfi recourt à des masques qui ne sont pas tous exactement équivalents. Comme nous l'annoncions, le masque est un moyen de se dissimuler pour l'homme Landolfi, mais aussi pour l'écrivain Landolfi, qui aspirent tous deux à l'absolu : les désirs de l'homme et de l'écrivain se rejoignent dans celui d'écrire parfaitement, d'être le plus grand écrivain du monde, d'atteindre la perfection par la littérature[222]. Cette idée fait écho à un sentiment omniprésent dans l'œuvre de Landolfi et très clairement exposé dans la nouvelle *Premio letterario* (*Del meno*), dont la dimension autobiographique est très forte puisque ce qui est raconté n'est autre qu'une transposition fictionnelle de l'obtention du prix Montefeltro par Landolfi, en décembre 1962[223].

Aussi, nous pensons qu'il faut s'appuyer sur cette idée du masque, en suggérant peut-être une distinction pouvant séparer les deux niveaux que sont l'homme et l'écrivain : une distinction entre les masques de l'homme (ou masques fictionnels), où

[221] RV, p. 250.
[222] Nous citerons à ce propos la phrase d'Idolina Landolfi concluant sa préface au deuxième volume des œuvres complètes (*Nota introduttiva*, in *Opere II*, p. XVII) : « Chi ha vinto, infine ? Che posto occupano i suoi scritti in un'ipotetica gerarchia ? Qualunque esso sia, lui non ne sarebbe pago ».
[223] Cf. I. Landolfi, *Cronologia*, p. LXI.

c'est l'homme Landolfi qui se dissimule derrière un personnage fictionnel, et les masques de l'écrivain (ou masques énonciatifs), où l'écrivain Landolfi se dissimule derrière une voix fictionnelle. Dans les premières fictions, les masques strictement fictionnels sont ceux du jeune étudiant, du jeune « letterato », du jeune poète, du jeune bon à rien. Les masques énonciatifs, c'est-à-dire les voix parodiques des narrateurs de fictions, sont ceux du narrateur prétendument neutre et objectif (*La morte del re di Francia*, DIA ; *Una cronaca brigantesca*, SPA) ou du savant farfelu (*Da : l'astronomia esposta al popolo*, DIA ; *Da : la melotecnica esposta la popolo*, SPA).

Mais au-delà des narrateurs, il faut aussi considérer les personnages. En effet, quand un personnage s'exprime au discours direct, il peut servir de masque fictionnel et surtout de masque énonciatif à l'écrivain : plus le discours direct sera un mode d'expression privilégié, plus il en sera ainsi. Or, dans le premier livre de Landolfi, plusieurs fictions sont entièrement dialoguées : ce sont celles qui composent *Teatrino*. Plusieurs personnages servent alors de masques énonciatifs à l'écrivain, pour lui permettre d'exprimer des idées surprenantes auxquelles il tient sans vraiment les revendiquer ouvertement, mais aussi pour lui permettre d'exprimer ces mêmes idées dans un style exalté vers lequel il tend sans l'assumer tout à fait. Certains textes se présentent même comme des monologues ou des dialogues unilatéraux. Nous pensons notamment à *« Night must fall »* (DIA), ainsi qu'à la *Lettera di un romantico sul gioco* (SPA), où les réflexions passionnées de Landolfi sur le jeu, un thème récurrent qu'il partage avec peu d'autres auteurs (dont Dostoïevski), sont attribuées à un « romantique » : le masque du romantique sert alors à avancer des théories originales sur le jeu sans les assumer en son nom propre, dans un style que Landolfi qualifie lui-même de « romantique ». Il nous paraît manifeste que dans un texte comme celui-ci, le recours au masque permet à l'auteur de s'exprimer en s'abandonnant à un lyrisme qui ne correspond pas au registre habituel qu'il a choisi d'adopter dans ses fictions.

Dans *« Night must fall »* ou dans la *Lettera di un romantico sul gioco*, le masque est donc à la fois fictionnel et énonciatif (selon notre terminologie), mais il nous semble que c'est alors surtout l'écrivain Landolfi, plus que l'homme Landolfi, qui se cache derrière un masque. En revanche, il nous semble que les deux fonctions du masque s'équilibrent davantage dans *Maria Giuseppa* et *Settimana di sole*, qui ressemblent plus à des récits à la première personne à la forme désormais traditionnelle au XX^{e} siècle, qu'à des sortes de manifestes déguisés comme c'est le cas pour *« Night must fall »* et la *Lettera di un romantico sul gioco*.

Pour illustrer cette idée d'un masque à la fois fictionnel et énonciatif, c'est-à-dire l'idée d'une double dissimulation de Landolfi à travers ses premières fictions, nous nous arrêterons d'ailleurs sur quelques phrases se trouvant dans le premier paragraphe du premier récit de Landolfi, *Maria Giuseppa*[224]. Landolfi y fait très vite apparaître clairement la distance qui sépare son narrateur de lui-même en tant que personne :

> Eh eh, se qualcuno mi conosce di voi, Signori, non mancherà di ridere : 'una donna morta per Giacomo ? E che vuole dire ?'. Perché questo qualcuno non mancherà di ricordarsi del mio naso a peperone, della mia aria da idiota, come dicono[225]

Ainsi le lecteur est-il amené à penser que ce n'est pas de soi que Landolfi veut parler, bien que l'auteur attire indubitablement l'attention sur lui-même, puisque le protagoniste habite dans le même type de demeure que lui, et que sa servante a le même nom que la sienne, comme il l'avoue plus tard, dans *La vera storia di Maria Giuseppa*.

Seulement, Landolfi ne veut pas seulement distinguer Giacomo de lui-même en tant que personnage, mais aussi en tant que narrateur. En effet, Giacomo s'exprime de façon confuse et exaltée, et le fait qu'il s'adresse à d'obscurs « signori » donne un aspect oral à son récit. Aussi l'urgence de la confession et la médiocirté du personnage excusent-ils le relâchement du style. Voici la première phrase du récit, qui se trouve juste avant celles que nous citions : « Io, se qualche volta vado a spasso dalla parte di su, come si dice al mio paese, e se passo vicino ai cancelli del camposanto, penso sempre a Maria Giuseppa[226] ». D'une part, l'empreinte des *Notes du souterrain* de Dostoïevski est ici assez nette pour qu'on puisse parler d'une sorte d'hommage à l'auteur russe[227]. D'autre part, il ne peut être fortuit que la première nouvelle de Landolfi commence par « Io » et que ce pronom soit presque aussitôt suivi par l'expression d'une réticence à assumer le discours tenu, qui s'ajoute à la réticence à trop s'exposer en tant que personne, réticence entraînant la représentation d'un personnage trop caricatural pour être une fidèle image de l'auteur lui-même. Car l'écho de cet « Io » se fait assurément entendre dans la phrase, particulièrement peu anodine, qui inaugure le tout premier des récits autobiographiques du recueil OM :

> Io (ma quante volte ho scritto questo dannato pronome ?), io ero un bambino che a un anno e mezzo avevano portato davanti a sua madre morta, colla vana speranza che i lineamenti di lei gli rimanessero impressi nella memoria ; e che aveva detto : lasciamola

[224] Landolfi a écrit *Maria Giuseppa* en 1929 et le texte a été publié dans la revue « Vigilie letterarie » en 1930. Cf. Idolina Landolfi, *Nota ai testi*, cit., p. 975-977.
[225] *Maria Giuseppa* (DIA), p. 5.
[226] *Ibid.*, p. 5.
[227] On peut aussi relever l'influence de Pirandello : cf. *infra*, p. 540 n.

stare, dorme[228]

Nous retiendrons donc que Landolfi s'engage sur la voie de la fiction en liant d'emblée le registre fictionnel à celui de la confession et nous insisterons sur cette idée que ce n'est pas seulement l'homme Landolfi, mais aussi l'écrivain Landolfi qui se dissimule derrière son œuvre et derrière les masques de la fiction, par une posture qui ne saurait être entièrement ramenée à l'hommage à Dostoïevski auquel elle fait certes penser[229].

Le masque est donc une déformation de soi, plus ou moins poussée selon les cas. En cela, le choix du masque rencontre une démarche parodique sur laquelle nous n'avons pas insisté. Toutefois, comme l'ont écrit Giacomo Debenedetti puis Italo Calvino, Landolfi pratique plus la parodie d'un texte indéfini que la parodie d'un texte unique, clairement identifiable[230]. En effet, bien qu'on puisse souvent retrouver un hypotexte précis servant de prétexte à la parodie landolfienne comme l'a montré Edoardo Sanguineti[231], c'est bien, plus qu'un texte produit par un autre auteur, une possibilité de sa propre écriture que Landolfi parodie. Il ne faut pas oublier que la parodie, si elle peut être ludique, est aussi ironie envers soi-même, car elle est tournée vers la figure de l'auteur en général et vers Landolfi lui-même, en dernière analyse.

En effet, dans les fictions de Landolfi, ceux qui assument la responsabilité du discours sont des énergumènes, des fous ou des narrateurs grotesques (à cause de leur sérieux hors de propos), que qualifierait avec justesse un adjectif apparaissant

[228] *Prefigurazioni : Prato* (OM), p. 743.

[229] Dans le cadre d'une approche isolée de *Maria Giuseppa*, la lecture de cette nouvelle comme hommage aux *Notes du souterrain* est parfaitement justifiée. Mais si on la considère en revanche comme l'étape inaugurale de la constitution d'une œuvre où le registre confessionnel envahit la fiction en créant une dimension autobiographique complexe, on peut aussi inscrire *Maria Giuseppa* dans une histoire de la confession fictionnelle qui remonterait au moins à l'écriture de *Monsieur Nicolas* de Nicolas Rétif de la Bretonne, où l'auteur se propose de se confesser d'une manière plus sincère que ne l'a fait Rousseau, alors même que le livre dont il s'agit, une fiction à strictement parler, ne peut être défini catégoriquement comme l'autobiographie de Rétif de la Bretonne.

[230] Cf. Giacomo Debenedetti, *op. cit.*, p. 1218 : « Il proprio di Landolfi, quella che in passato si sarebbe chiamata la sua serietà, consiste nel fare il *pastiche* di un *pastiche* immaginario. Nello stabilire, tra sé e il proprio prodotto, il rapporto ironico di uno che riesce a spacciare la sua voce naturale per un falsetto » ; Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit, p. 415-416 : « Ma il gioco di Landolfi è più complesso. Attorno a un'idea – quasi sempre un'invenzione perfida, o ossessiva, o raccapricciante, – s'organizza un racconto d'elaborata esecuzione, impostato quasi sempre su una voce che pare faccia il verso a un'altra voce (ma come un grande attore che per definire un personaggio non ha bisogno di distaccarsi che appena un tantino dalla propria dizione abituale) – o diciamo, su una scrittura che solo fingendosi parodia d'una altra scrittura (non d'un autore particolare, ma come d'un autore immaginario che tutti abbiamo l'illusione d'aver letto una volta) riesca a esser diretta e spontanea e fedele a se stessa) ».

[231] Cf. Edoardo Sanguineti, « Le rivelazioni di Onisammot Iflodnal », in *Landolfiana. Omaggio a Tommaso Landolfi* (« Gradiva »), a cura di Luigi Fontanella con la collaborazione di Achille Serao, State university of New York, p. 22-26.

souvent dans son œuvre : « tronfio »[232]. Les deux adjectifs, « tronfio » et « grottesco », sont d'ailleurs employés à propos de Dumas père[233]. Comme Pouchkine, Dumas père apparaît aux yeux de Landolfi comme le parangon de l'auteur plein d'enthousiasme et de vitalité que Landolfi admire pour son « abandon », mais dont il ne peut partager l'absence apparente de sens critique à l'égard de soi-même. Cette « tronfiezza » grotesque se retrouve chez les auteurs fictifs qui racontent des choses invraisemblables ou du moins très étonnantes tout en se donnant une apparence de sérieux et de neutralité, ce qui est le cas dans *La morte del re di Francia*, *Da : L'astronomia esposta al popolo*, *Da : La melotecnica al popolo* (DIA), ou encore dans *Una cronaca brigantesca* (SPA), où Landolfi parodie le sérieux propre à un travail d'historien, comme il l'avait fait dans des textes publiés dans la revue romaine hebdomadaire « Oggi »[234]. Elle se retrouve aussi dans tout ce qu'a écrit Landolfi, dans la mesure où l'auteur répugne à se prendre au sérieux et à ne pas faire passer son texte pour une sorte de pastiche. Ainsi Oreste Macrì perçoit-il notamment, à juste titre d'après nous, une ironie que Landolfi tourne contre lui-même, dans la construction très carrée et le didactisme des articles de GO[235].

Si on ajoute que l'analogie est de plus en plus fréquente, par la suite, entre auteur et père, victimes tous deux d'une même impuissance et d'une même mutilation, tels le Gogol landolfien (*La moglie di Gogol*, OM) ou Stefano (*I due figli di Stefano*, IS), c'est bien une répétition des attaques contre la figure de l'auteur à laquelle on assiste dans l'œuvre de Landolfi ; et c'est bien à Landolfi lui-même que renvoient ces différents auteurs impuissants ou mutilés. Nous pourrons revenir sur cette question pour l'étudier

[232] Il nous semble que ce mot définit assez bien le registre particulier auquel Paolo Zublena fait référence dans son article *Parossismo e scalfitture della lingua-pelle. La scrittura diaristica in* Rien va, in « Chroniques italiennes », cit., p. 225-226 : « un sopratono che non si riesce a definire comico o grottesco, ma che simula – teatralizza – appunto l'apparenza di una voce in falsetto, contraffatta ». Cf. BDP, p. 650 : « Sono anche stanco di questa mia scrittura, giacché stile non si vuol chiamare, falsamente classicheggiante, falsamente nervosa, falsamente sostenuta, falsamente abbandonata, e giù con tutte le altre falsità ; possibile che io non sappia arrivare a una onestà umiltà e che le frasi mi nascano già *tronfie* dal cervello come Pallade armata dal… ecco che ci risisamo ? ». Dans ce passage (qui anticipe celui, que nous avons eu l'occasion de citer, de *Un amore del nostro tempo* : « Perché non so lacerare il velo sgargiante del mio linguaggio […] »), il est clair que « tronfio » désigne une tendance que Landolfi critique dans sa propre écriture. Ainsi l'auteur emploie-t-il plusieurs fois dans RV les mots « tronfio » ou « tronfiezza » pour se dénigrer lui-même. L'auteur qualifie par exemple de « tronfia » une phrase qu'il dit à sa tante avec une intention humoristique : « Ah no, non sono degno delle vostre illazioni » (RV, p. 297).

[233] *Un invito a Dumas* (GO), p. 263 : « quest'uomo grande e grottesco, tronfio e benevolo, pagliaccesco e patetico, tra i cui vari sentimenti mancava forse soltanto la umiltà ».

[234] Cf. Idolina Landolfi, *Cronologia*, p. XLVI : « Con lo pseudonimo di « L'Annalista » firma due pagine storico-narrative a proposito del *Matrimonio segreto di Caterina II di Russia* e dell'*Assassinio di Paul-Louis Courier* ».

[235] Oreste Macrì, *op. cit.*, p. 110 : « Schema ironico pedantesco […] » ; p. 113 : « Tale didattismo auto-ironico serioso nella sua pedantesca gravità […] ».

plus complètement, lorsque nous commenterons CAN[236].

B.5) Les masques du poète

Landolfi, qui écrivit des poèmes depuis l'âge de dix ou onze ans[237], n'en publia cependant qu'à la fin de sa vie, dans les années soixante-dix, avec les recueils VM (1972) et TRA (1977). Plusieurs critiques se sont à juste titre attachés à montrer que cette veine poétique constitue bien une tension permanente pour Landolfi, chez qui la tentation poétique est refoulée mais finit par s'imposer progressivement, d'une manière en tout point similaire à la veine autobiographique, pour ce qui est de la dynamique de la dissimulation et du dévoilement[238]. C'est donc aussi le poète Landolfi qui s'avance masqué à travers son œuvre narrative et fictionnelle, si l'on veut bien considérer que la poésie est le seul genre, avec le récit autobiographique et le journal, où l'écrivain doit s'exposer directement ; d'autant plus directement qu'il y recherche en permanence le Vrai et le Beau, contrairement au journal, où, comme nous l'avons vu, il essaie de se délester de la finalité esthétique de l'écriture.

Aussi, si à nouveau nous comparons les personnages de Landolfi à leur auteur, il n'est donc pas surprenant que les personnages d'écrivains se présentent tous comme des poètes, bien que Landolfi se soit d'emblée fait connaître pour ses œuvres en prose. Plusieurs personnages de Landolfi sont des poètes, comme par exemple le protagoniste de *Dialogo dei massimi sistemi* (1937) et Giovancarlo dans la PL (1939), mais nous noterons que Roberto Coracaglina, alias le « Gran Grovio » ou « Alto Variago » de *Il mar delle blatte* (1939), se laisse aller à un certain esthétisme et emploie une image qui a tout de la poésie, ce que ne goûte point l'un des membres de l'équipage : « "Tutti qui" » disse il Variago riscuotendosi. "La notte è bella, c'è vino e stelle. Vino di stelle, direi" aggiunse con compiacenza. "Che razza di espressione !" borbottò scontento Pezzo di Spago[239] ». Ces quelques lignes nous semblent emblématiques de la coexistence, dans

[236] Cf. *infra*, p. 335-363.
[237] Cf. *supra*, p. 25.
[238] Cf. Stefania Benini, « Il cuore tragico dell'ironia », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 143-156 ; Anna Dolfi, « Malinconia e nevrosi : in prosa e in versi il "differire autobiografico" di Tommaso Landolfi », in *Nevrosi e follia nella letteratura italiana*, a cura di ID. Atti di seminario, Trento, maggio 1992, Roma, Bulzoni, 1993, p. 515-525 ; Giovanni Maccari, « La poesia come oltre », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, cit., p. 135-142 ; Idolina Landolfi, *Nota introduttiva*, cit., p. VIII. Nous renvoyons aussi à la phrase très synthétique concluant l'article d'Annelisa Alleva intitulé « Tommaso Landolfi e Aleksandr Sergeevič Puškin » (*Diario perpetuo*, anno IV, n° 4, 199, p. 21) : « Nel differimento trova rifugio la poesia ».
[239] *Il mar delle blatte* (MDB), p. 210.

l'espace littéraire des fictions de Landolfi, du désir d'être poète et de la réticence à s'affirmer en tant que tel, désir qui ressortit à l'auteur, en dernière analyse. Quant à un des personnages de *Nippies* (*La piccola apocalisse*, DIA), c'est en vers qu'il semble s'adresser à son ami, lorsqu'il lui récite une sorte de poème au beau milieu du brouhaha d'un café.

Ce dernier personnage offre un bon exemple de la dissimulation du poète Landolfi sous un masque énonciatif. De même, la chanson de Gurù adressée à la lune (PL) est pour Landolfi le moyen d'introduire une composition poétique dans son récit fictif. Plus tard, dans la BDP (1953) puis dans le recueil *Ombre* (1954), les textes poétiques ainsi glissés par Landolfi dans ses œuvres ne sont pas forcément attribués à des personnages, comme c'est le cas avec Gurù. La place de ces poèmes est marginale dans le livre, mais l'auteur ne recourt plus systématiquement à un masque énonciatif, qui consiste à transférer la responsabilité de la création poétique à un personnage. Ainsi, dans la BDP, la poésie n'est présente que dans trois courts poèmes en exergue, puis sous la forme très furtive des épigraphes auxquels Landolfi dit penser pour sa tombe. Quant au recueil *Ombre*, il s'ouvre sur un poème en exergue et se conclut par un ensemble, intitulé *Commiato*, de petits textes qu'on peut considérer comme des poèmes en prose.

Ensuite, *Landolfo VI di Benevento* (1959) est une occasion d'écrire en vers, à travers une tragédie en hendécasyllabes : c'est toute la situation énonciative de l'œuvre, ce sont tous les personnages qui servent alors de masque au poète Landolfi. Plus tard, c'est dans son journal DM (1967) que Landolfi insère de nombreux poèmes : ainsi note-t-on, de la BDP à DM, une véritable progression de la place que prend l'écriture en vers dans les journaux. Enfin, la dissimulation de la poésie au sein de la fiction atteint son paroxysme lorsque le personnage principal de *Breve canzoniere* (1971), un écrivain qui lit à sa compagne ses débuts de récits et ses poèmes, sert encore de masque au poète Landolfi.

Conclusion

L'œuvre narrative et fictionnelle de Tommaso Landolfi appelle d'après nous une lecture qui tienne compte de sa dimension autobiographique particulière. D'un point de vue narratologique strict, on ne peut parler d'autobiographie que lorsque Landolfi pratique le journal intime (la BDP, RV, DM) ou le court récit autobiographique (les « articoli » de *Ombre*, les textes de *Se non la realtà*, puis certains textes des recueils suivants). Mais la dimension autobiographique de son oeuvre est un phénomène plus

vaste, qui s'étend aux fictions et qu'il faut considérer comme un processus dynamique.

En effet, quel que soit le texte, Landolfi parle toujours de lui-même, en se dévoilant mais surtout en se dissimulant derrière des masques que nous pourrions appeler « fictionnels » ou « énonciatifs », selon qu'ils servent à cacher l'homme Landolfi (pour les masques fictionnels) ou l'écrivain, voire le poète Landolfi (pour les masques énonciatifs). Ainsi, de nombreux protagonistes, parce qu'ils offrent une image plus ou moins fidèle ou plus ou moins déformée de Tommaso Landolfi, lui servent de masques fictionnels. Mais ces mêmes personnages peuvent aussi servir de masques énonciatifs à l'auteur, quand ils sont les narrateurs de leur propre histoire. En outre, d'autres personnages fictifs, ou encore certains narrateurs, voire certains auteur fictifs dans les cas où on ne peut pas vraiment parler de narration (dans *« Night must fall »* par exemple), peuvent aussi servir de masque énonciatif permettant à l'auteur de s'exprimer indirectement.

Il y a donc à la fois chez Landolfi une forte tendance à parler de soi et une forte réticence à s'exposer en tant qu'homme et en tant qu'écrivain. Cette réticence entraîne le recours au masque, pour dissimuler la quête d'absolu que l'auteur désire poursuivre dans l'écriture. C'est cet intérêt problématique de l'œuvre de Landolfi, appréhendée comme écriture de soi, que soulignait déjà Calvino : « I rapporti di Landolfi con se stesso, a seguirli attraverso gli scritti, definiscono un egotismo tra i più complessi e contraddittori [240] ».

III) Landolfi, la « réalité » et le fantastique

Introduction

Dans cette partie, nous allons nous appuyer sur certains récits fictionnels, pris essentiellement dans les premiers recueils publiés par Landolfi, afin de voir dans quelle mesure le registre fantastique que l'on est amené à identifier dans ces textes correspond aux canons de la littérature fantastique telle qu'elle s'est constituée au cours du XIX[e] siècle. Nous aborderons le fantastique comme un genre à la définition problématique, tout en mettant en avant la définition qu'en a proposé Tzvetan Todorov dans son

[240] Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., p. 420.

Introduction à la littérature fantastique[241]. Nous nous intéresserons ensuite aux similitudes ou aux écarts qui peuvent rapprocher Landolfi des écrivains surréalistes, ou au contraire l'en distinguer. Enfin, un examen de la notion de « réalité » dans la poétique de Landolfi nous permettra d'inscrire la question du fantastique landolfien dans une perspective littéraire plus large.

A) Landolfi entre fantastique et surréalisme

La définition des genres littéraires se heurte au caractère protéiforme des critères auxquels on a recours (prose ou vers, brièveté ou longueur, ton, rapport à la réalité, etc.), ainsi qu'aux particularités de toutes les œuvres pouvant contredire les paradigmes qu'on a tenté d'établir. D'ailleurs, c'est justement dans l'optique de juger dans quelle mesure un texte s'écarte d'une norme que la notion de genre reste pertinente, à condition de ne pas considérer le genre représentant la norme comme une réalité figée, qu'on peut définir de manière indiscutable.

Voilà pourquoi nous allons maintenant nous intéresser au fantastique et au surréalisme, pour situer Landolfi par rapport à une norme littéraire, en ce qui concerne les liens entre la fiction et le surnaturel dans son œuvre. En effet, le fantastique et le surréalisme sont des phénomènes littéraires pouvant être assez rigoureusement définis : le fantastique, parce que Todorov en a proposé une définition rigide qui a fait date ; le surréalisme, parce que dans un sens strict, il n'existe qu'à l'intérieur du groupe d'André Breton. D'après nous, c'est bien par rapport à ces deux cadres rigoureux (le récit fantastique d'après Todorov et le surréalisme défini par André Breton) qu'il faut d'abord se situer, afin d'appréhender l'originalité de la démarche landolfienne dans son rapport à la réalité.

[241] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

A.1) Le fantastique canonique

Le fantastique est une notion littéraire problématique, comme toutes celles qui visent à distinguer un genre à l'aide de critères objectifs, dans la mesure où ces critères ne sont pas tous de même nature. Ainsi, aujourd'hui, pour aborder le fantastique, on peut choisir une perspective surtout historique ou une perspective surtout structurale.

D'un point de vue historique, nous remarquerons que le genre fantastique se développe à partir de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, pour s'affirmer véritablement à partir des années 1830[242]. Etroitement lié au romantisme, le fantastique tend à être distingué du récit gothique : on a coutume de dire que le roman gothique précède le fantastique dans l'histoire littéraire. Mais dans une perspective beaucoup plus générale, le fantastique récupère les images du surnaturel dont les hommes, par la tendance à l'animisme, à l'analogie, à la gnose, ont peuplé l'imaginaire collectif. Il repose ainsi sur une dialectique complexe et que le cours de l'histoire rend relativement protéiforme : une dialectique qui fait s'opposer, d'un côté, le rationalisme en général et les sciences exactes en particulier, et, de l'autre, le surnaturel, l'ésotérisme, la tentation gnoséologique, les pseudosciences ou sciences nouvelles du XIX^e^ siècle (magnétisme animal, physiognomonie, hypnose, spiritisme…), les peurs, les angoisses, le refuge dans l'art, la fiction, le culte de la nature, de l'enfance, d'un passé lointain, du merveilleux. Ainsi, les grandes définitions critiques de la littérature fantastique se rattachent toujours, d'une manière ou d'une autre, à la vaste dialectique que nous résumons, mais elles tentent par ailleurs de cerner le genre par rapport à ceux qui lui sont voisins, comme la féerie, le merveilleux ou la science-fiction. Par exemple, Pierre-Georges Castex, dans *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, distingue le fantastique de la féerie et du merveilleux, parce que le fantastique implique une intrusion de l'irrationnel dans la réalité quotidienne, intrusion qui crée une déchirure[243].

---

[242] Le fantastique n'apparaît que tard dans la civilisation occidentale, quand le rationalisme s'y est suffisamment développé pour qu'une frontière nette soit établie entre réalité et surnaturel. Ainsi Roger Caillois écrit-il que le fantastique ne s'est manifesté en Occident que lorsqu'on est entré dans une « monde sans miracle » (*Préface* à l'*Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 14). En ce qui concerne les publications qui peuvent servir de repères historiques, nous citerons tout d'abord *Le diable amoureux*, publié par Cazotte en 1772, mais le fantastique s'affirme véritablement à partir des années 1830, avec notamment les récits de Hoffmann, traduit et publié en France en 1830, année où paraît aussi l'essai décisif de Nodier : *Du fantastique en littérature*. D'ailleurs, c'est le titre allemand du premier ouvrage d'Hoffmann (*Fantasiestücke in Callots manier*) qui a influencé l'usage répandu de l'appellation « fantastique », terme ayant pour étymon l'adjectif latin *fantasticum*, qui lui-même remonte au verbe grec *phantasein* (« faire voir », ou « apparaître ») et à ses dérivés.

[243] Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 5-10. Le critique suggère que cette déchirure est la projection de phénomènes intérieurs de la conscience. Il remarque

Comme on le sait, c'est par une approche structuraliste, qui certes prolonge la définition du fantastique par Louis Vax, Pierre-Georges Castex et Roger Caillois, que Tzevan Todorov a renouvelé le rapport de la critique littéraire au fantastique. Avec Todorov, le genre est défini par rapport au doute que peut ressentir le lecteur[244] et pour le critique, le fantastique est inséparable de ce qu'il appelle « l'hésitation », ou « l'ambiguïté » : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »[245]. Ainsi défini, le fantastique est donc un genre « évanescent »[246], risquant de basculer dans « l'étrange » ou « le merveilleux », au moment où l'hésitation prend fin[247].

Certes, on peut émettre des réserves sur la réduction du fantastique au seul moment de « l'hésitation », qui tend à négliger la mise en place dans le récit d'une atmosphère d'ensemble, voire la profondeur temporelle que suppose l'origine psychologique du fait qui provoque ce que Freud appelle « l'inquiétante étrangeté »[248]. Néanmoins, le cadre très rigoureux défini par Todorov, à partir de l'idée d'« hésitation » du lecteur, aboutit à une vision très claire de la place du fantastique dans l'histoire littéraire : d'après Todorov, il faut sans doute distinguer un fantastique du XIX^e^ siècle, genre assez vaste mais implicitement codifié par un cadre assez rigide, d'un plus problématique fantastique du XX^e^ siècle, aux contours plus flous, justement parce que la dialectique du rationnel et de l'irrationnel s'y manifesterait autrement que par « l'hésitation ». Pour Todorov, c'est la diffusion des écrits freudiens qui crée une profonde rupture entre ce premier fantastique (fantastique « traditionnel », ou « canonique », voire « antérieur ») et un autre fantastique qu'il est commode d'appeler « moderne »[249].

---

aussi les liens qu'entretiennent avec le fantastique la renaissance de l'irrationnel par le biais de pratiques scientifiques nouvelles ou occultes et l'angoisse émanant d'une situation politique confuse ou bouleversée. Quant à Roger Caillois, il indique les limites du fantastique, dans l'histoire littéraire, par le titre qu'il donne à son texte définitionnel : « De la féerie à la science-fiction » (*op. cit.*, p. 7-24). Le fantastique y est encore distingué du merveilleux, toujours pour cette raison que dans la littérature fantastique, le surnaturel entre en conflit avec le monde réel, qui n'existe, précise Roger Caillois, que comme pure fiction, à travers l'image nécessaire que doit en donner ce jeu avec la peur qu'est le fantastique.

[244] *Ibid*., p. 35 : « 'J'en vins presque à croire' : voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique ; La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mènerait hors du fantastique ; c'est l'hésitation qui lui donne vie ».

[245] *Ibid*., p. 29

[246] *Ibid*., p. 46.

[247] *Ibid*. : « S'il décide [le lecteur] que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux ».

[248] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », cit., p. 213-263.

[249] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 169 : « Allons plus loin : la psychanalyse a remplacé la littérature fantastique. On n'a pas besoin aujourd'hui d'avoir recours au diable pour parler d'un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l'attirance exercée par les cadavres : la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou

Il était prévisible, nous semble-t-il, que ce texte publié en 1970, parce qu'il propose une définition très rigide du fantastique, et aussi parce qu'il a fait date dans la critique littéraire, suscite ensuite diverses polémiques[250]. Toutefois, même si l'on critique la rigidité de la définition proposée par Todorov, et même si l'on considère le fantastique comme un genre fuyant aux frontières perméables, on peut arriver tout de même à l'identification d'un fantastique moderne (quoique Todorov, pour sa part, préfère ne plus employer le terme « fantastique » dans ce cas), qui se distingue du fantastique romantique ou fantastique traditionnel. Landolfi, qui commence à écrire et publier des fictions dans les années 1930, se situe justement à un moment de l'histoire littéraire où il devient problématique d'écrire des récits fantastiques à la manière d'Hoffmann, Poe, Gautier ou Maupassant. Or, au-delà du souci de ne pas être conventionnel, il semble bien que, pour Landolfi, la relative diffusion des idées freudiennes en Italie constitue la ligne de partage entre le fantastique traditionnel et le fantastique qu'on peut encore pratiquer.

Pour toutes ces raisons, il convient de mesurer l'écart entre ce qu'on est immédiatement tenté de rapprocher du fantastique dans les fictions landolfiennes et la définition rigoureuse du fantastique proposée par Todorov : chez un auteur au fait des théories psychanalytiques, qui par ailleurs publie rapidement un texte intitulé *Il babbo di Kafka* (écrivain en qui Todorov voit l'emblème d'un fantastique moderne, plus absurde, en réalité, que véritablement fantastique), quelle place trouve encore l'hésitation todorovienne ?

---

indirectement, s'en inspirent, en traitent en termes non déguisés ». Pour les notions de fantastique « moderne », « classique », ou encore « antérieur », cf. Roger Bozzetto, Arnaud Huffier, *Les frontières du fantastique*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2004, p. 36-37.

[250] Roger Bozzetto et Arnaud Huffier, notamment, soulignent que dans leur effort pour légitimer une production relativement dépréciée, Caillois et surtout Todorov ont procédé à des exclusions et à des adaptations dans le corpus des œuvres fantastiques, et ont imposé une vision strictement française du genre (pourtant venu de l'étranger) et de son évolution, vision qui ne coïncide pas toujours avec les approches théoriques menées dans d'autres pays, et qui va de pair avec une esthétique de l'ambiguïté qui dévalorise ce qui est spectaculaire et hyperbolique (comme les fictions de H. P. Lovecraft par exemple), au profit de ce qui est intérieur et indécis. Roger Bozzetto et Arnaud Huffier écrivent ainsi (*op. cit.*, p. 43-44) : « Les récits "classiques" s'agrègent alors à de nouvelles optiques, plus en rapport avec l'évolution sociétale et littéraire : loin de se conformer à la prédiction de Todorv – qui ne voit qu'un seul type d'effet avec un corpus particulièrement restreint –, les textes à effets de fantastique évoluent en même temps que la société et la littérature […] Et le danger de la critique française est de vouloir s'attacher à définir un mot propre à la sphère culturelle francophone, tout en reniant apparemment cette spécificité (on se réfère à des auteurs étrangers) mais en ne cessant d'y renvoyer (on adapte et on instrumentalise ces auteurs étrangers, et l'on ne se réfère qu'à des critiques francophones) ! ».

A.2) Landolfi et le fantastique canonique

Nous allons maintenant nous pencher sur la question de l'hésitation dans les textes de Landolfi que l'on peut être tenté de qualifier de fantastiques, afin de cerner l'écart existant entre le fantastique landolfien et le fantastique canonique. Tout d'abord, si l'on accepte l'idée que le fantastique, du moins le fantastique traditionnel, naît avec le doute qu'engendrent des situations ou des événements qui semblent impossibles dans le monde imaginaire où sont censées se dérouler les histoires racontées, alors nous pouvons qualifier de fantastiques certains passages que nous trouvons dans les premières fictions (DIA, MDB, SP) de l'œuvre de Landolfi[251].

Par exemple, *Teatrino* (MDB) est un ensemble de fictions entièrement dialoguées, qui se présentent comme des petites scènes de théâtre, auxquelles le lecteur n'a accès que par leurs dialogues[252]. Dans deux de ces fictions, *Il dente di cera* et *La tempesta*, on voit apparaître deux personnages seulement : un jeune exalté et sa logeuse, pour *Il dente di cera* ; un autre jeune exalté et un bourgeois inquiet, pour *La tempesta*. Or, dans chacune de ces fictions, l'un des deux personnages est terrifié par un événement prodigieux, ce qui semble bien correspondre au fantastique canonique. En effet, dans le premier dialogue, la logeuse du jeune homme perd une dent qu'elle dit avoir fabriquée elle-même, comme elle le fait habituellement, avec de la « cera giassa » : à l'écoute de ce mot inconnu, qui pour lui n'existe pas, le jeune homme a l'impression de devenir fou. Dans le second dialogue, le jeune exalté fait s'installer le bourgeois inquiet dans sa cuisine, pour le faire assister au prodige de sa chienne qui se met à parler, sous l'effet des caresses et de mots affectueux prodigués par le jeune homme : le bourgeois est épouvanté. Ces réactions – peur ou folie, liées à l'irruption d'une réalité inexplicable – appartiennent bien au registre du fantastique canonique[253].

Mais à bien y regarder, il est rare que les fictions de Landolfi présentent dans la durée des moments de remise en cause des lois qui sont censées régir le monde physique : c'est ce que nous pouvons voir dans *Notte di nozze* (MDB), où l'espace est plus mystérieux que

[251] Les trois recueils cités sont publiés en 1937, 1939 et 1941. A l'exception de *Maria Giuseppa*, écrit en 1929 et publié dans la revue « Vigilie letterarie » en 1930, puis de *La morte del re di Francia* (DIA) écrit en 1934, les nouvelles que nous prendrons comme exemples ont été écrites en 1935 pour les plus anciennes.

[252] Nous ne nous attardons pas pour l'instant sur l'originalité énonciative de ces textes, par rapport à la structure canonique de la nouvelle, où le lecteur est normalement guidé par un narrateur, au lieu de disposer seulement de dialogues, comme c'est le cas ici.

[253] Nous reviendrons sur le cas de *Il dente di cera* (cf. *infra*, p. 382-384), afin d'illustrer l'utilisation que fait Landolfi des symboles mystérieux qu'il place dans ses fictions. Nous verrons alors que ce texte est en réalité particulièrement moderne, par rapport à la veine du fantastique traditionnel auquel nous le rattachons ici.

véritablement fantastique. En fait, c'est la réalité symbolique de ce récit, c'est-à-dire les images employées par le narrateur – dont la perception de l'espace adhère à celle d'une jeune mariée assistant à l'ascension d'un ramoneur dans la cheminée de la cuisine, le jour de ses noces – qui appartient au domaine du merveilleux ou de l'irrationnel, tandis que la même histoire serait parfaitement banale si elle était racontée avec un point de vue réaliste.

C'est parce que tout le récit de *Notte di nozze* se construit sur la perception étrange d'un seul personnage que l'espace fictionnel y est si mystérieux, à partir de cette phrase surtout : « Alla sposina fu chiara fin dal primo momento la sua natura di lombrico »[254]. Dans quelle mesure la comparaison du ramoneur à un lombric est-elle une image ? Le lecteur, qui n'est pas exactement confronté à une irruption typique du surnaturel dans ce simulacre de réalité qu'est le monde fictionnel, comme dans un récit fantastique traditionnel, ne peut le savoir. Ainsi, une perception magique de l'espace fictionnel, celle de la jeune mariée à laquelle adhère le point de vue du narrateur, se substitue complètement à la perception d'un simulacre de la réalité : la narration fait se confondre réalité matérielle et réalité symbolique, si bien que Landolfi crée là une forme particulière de fantastique, où le conflit entre le réel et l'irrationnel, au lieu de donner naissance au doute, se résout pour ainsi dire dans l'absorption de la réalité matérielle par la réalité symbolique.

D'autres exemples montrent toute la distance entre le fantastique landolfien et le fantastique traditionnel. Par exemple, l'existence des loups-garous n'est pas une surprise dans *Il racconto del lupo mannaro* (MDB), puisque c'est un loup-garou lui-même qui raconte son histoire, à l'intérieur de laquelle le fait de capturer provisoirement la lune ne semble pas une action impossible. Ainsi, à la volonté évidente de s'écarter non sans humour du fantastique canonique par l'adoption d'un point de vue surprenant (en choisissant comme narrateur et protagoniste un monstre dont ce n'est certainement pas la place et la fonction dans ce type de littérature), s'ajoute une confusion entre fantastique et merveilleux, puisque la facilité d'une entreprise comme celle d'attraper la lune appartient bien au merveilleux et non au fantastique.

En revanche, la folie, thème qu'on trouve fréquemment dans les fictions landolfiennes, pourrait être un thème qui fait basculer dans un fantastique plus traditionnel, puisque le concept de folie dépend d'un écart inquiétant par rapport à une norme rassurante. Mais dans *Settimana di sole* par exemple (dont le modèle principal, pour ce qui est de la

[254] *Notte di nozze* (MDB), p. 238.

situation d'ensemble, est *Le journal d'un fou* de Gogol), le lecteur n'a accès au monde fictionnel où évolue le protagoniste visiblement dérangé qu'à travers son journal, si bien qu'il ne peut qu'entrer dans la logique (ou plutôt l'absence de logique) de ce personnage fou**.** Faute d'informations qui lui seraient fournies par d'autres personnages au discours direct, ou par une autre instance narrative, le lecteur ne connaît du monde fictionnel que ce qui en transparaît à travers le récit du protagoniste déséquilibré. Il ne peut y avoir de conflit entre la réalité symbolique et la réalité matérielle, car celle-là se substitue complètement à celle-ci, comme dans *Notte di nozze*. Ainsi l'examen de la distance séparant Landolfi du fantastique canonique nous amène-t-il à voir, dans la forme particulière que prend chez lui le fantastique, une illustration de la poétique propre à l'auteur : pour lui, la littérature ne doit pas représenter la « réalité », mais bien donner vie à une « autre réalité ».

A la lumière des quelques exemples considérés jusqu'à présent, nous pouvons maintenant essayer de mieux situer Landolfi – d'un point de vue à la fois historique et structural – par rapport au fantastique canonique tel qu'il s'est constitué au XIX^e^ siècle et tel qu'il a été défini par plusieurs grands critiques au premier rang desquels se trouve Todorov. Tout d'abord, Landolfi a sans doute été, parmi les écrivains de sa génération, celui qu'ont le plus influencé les auteurs fantastiques étrangers du XIX^e^ siècle mais aussi du XX^e^ (nous pensons à Kafka). Mais Landolfi s'est aussi écarté d'emblée d'une pratique du récit fantastique comme stricte imitation de ces auteurs fantastiques : le registre si particulier du surréel propre à des nouvelles comme *Il babbo di Kafka* (SP) ou *La moglie di Gogol* (GO), où l'auteur rend dès le titre un hommage étrange à ses maîtres, suffit certainement à s'en rendre compte. Pour saisir la spécificité du fantastique landolfien, il faut donc sans doute s'intéresser à ses liens avec le surréalisme autant qu'à ses liens avec le fantastique canonique[255] : c'est ce que nous allons bientôt faire, mais seulement une fois que nous aurons examiné l'apport de deux études récentes consacrées à la notion de fantastique chez Landolfi.

[255] S'appuyant sur un article d'Oreste Macrì paru dans « Letteratura » en 1940, Sergio Romagnoli propose, pour la technique narrative de Landolfi, la définition suivante (« Landolfi e il fantastico », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 20) : « una destrutturazione della forma chiusa e compatta del racconto fantastico dell'Ottocento compiuta con l'ausilio di un leggero grimaldello surrealistico e continuata con l'ironia di uno stile perfetto, di uno strumento linguistico che è sempre compiutamente teso a un italiano assoluto, lontano da ogni concessione dialettale se non per dispregio, con la permanenza e con le riprese di accezioni prime di un lessico arcaicamente prezioso ».

A.3) La spécificité du fantastique landolfien, notamment d'après Stefano Lazzarin et Ferdinando Amigoni

Nous l'avons vu, un rapide examen des premiers textes narratifs de Landolfi nous montre vite l'écart existant entre Landolfi et le fantastique canonique. Néanmoins, la notion de fantastique semble rester centrale pour appréhender Landolfi, aux yeux de certains critiques, qui essaient justement de définir la spécificité du fantastique landolfien. En effet, le nom de Landolfi et la notion même de fantastique sont présents dès le titre, dans un essai de Marcello Carlino[256] comme dans un article relativement long publié par Stefano Lazzarin[257], tandis que cette notion est également centrale dans le long chapitre de son essai sur le fantastique que Ferdinando Amigoni consacre à Landolfi[258].

Il est intéressant que Stefano Lazzarin comme Ferdinando Amigoni se réfèrent tous deux à une même déclaration assez célèbre de Landolfi, tout en affirmant ou en sous-entendant qu'il est impossible d'adhérer pleinement à son jugement :

> Su una rivista italiana, a nessun proposito, giudizio sommamente lusinghiero sulla mia "opera" ; e tra l'altro vi son definito, con lodi da fare il viso rosso, "autore di racconti fantastici". Sommamente lusinghiero, cioè inteso come tale : come mi dispiace, al contrario, è come è anacronistico. Ma se avessi voluto essere uno scrittore di racconti fantastici… Che cosa invece ho voluto essere o sono ? E chi lo sa : come sempre la mia comprensione è stata o è soltanto negativa[259]

« Come credere a queste parole di Tommaso Landolfi ? », s'interroge Ferdinando Amigoni[260]. Assurément, la réticence de Landolfi à être qualifié d'« auteur fantastique » tient en partie à sa tendance à l'autodénigrement ainsi qu'à sa tendance relativiste, au sens où toute définition limitative lui paraît impossible, surtout s'il s'agit d'une définition de lui-même. En d'autres termes, une définition lapidaire comme celle d'« auteur fantastique » ne peut convenir à Landolfi, mais cela ne remet pas en cause la nature « fantastique », au moins dans un sens large du thème, de toute une partie de sa production.

---

[256] Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998.

[257] Stefano Lazzarin, « *Dissipatio Ph. G*. Landolfi, o l'anacronismo del fantastico », in *Studi novecenteschi*, rivista di storia della letteratura italiana contemporanea, Pisa-Roma, 2002, p. 207-237. Stefano Lazzarin a depuis écrit un autre article consacré à la question du fantastique chez Landolfi : *Vipistrello, colombre, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano*, in « Italies », Université de Provence, n° 10, 2006, p. 271-291. Il y développe l'idée d'un fantastique qui repose avant tout sur les créations linguistiques.

[258] Ferdinando Amigoni, *Fantasmi del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 66-94.

[259] RV, p. 269.

[260] Ferdinando Amigoni, *op. cit*. p. 66. Cf. aussi Beatrice Stasi, « Sotto il mantello di Gogol : l'antirealismo di Tommaso Landolfi », cit., p. 69-70 : « Se il dubbio metodico conclusivo sulla natura della propria vocazione letteraria sembra come al solito travestire da vezzo il dramma autentico e profondo della scrittura landolfiana, anche il distanziamento da una letterattura fantastica può – anzi deve – essere preso sul serio, senza lasciarsi disviare dalla pronuncia indiscriminatamente ironica delle dichiarazioni di poetica di un maestro nell'arte di 'spacciare la sua voce naturale per un falsetto', come lo definiva già Giacomo Debenedetti ».

Mais qu'en est-il de la spécificité du fantastique landolfien pour Ferdinando Amigoni et Stefano Lazzarin ? De prime abord, les deux critiques semblent s'accorder sur le classicisme, plus que sur la modernité ou l'originalité, de la production fantastique de Landolfi allant jusqu'à *Cancroregina* (publié en 1950). Ainsi, le jugement de Stefano Lazzarin – « la lettura di questi tre racconti [PL, RA, CAN], da parte di un *habitué* dei testi fantastici classici, non è un'esperienza eccessivamente sconcertante[261] » –, fait écho à celui de Ferdinando Amigoni – « Le prime opere di Landolfi, dal *Dialogo dei massimi sistemi* a *Cancroregina*, rispondono ai capziosi requisiti del fantastico in alcuni casi con uno scrupolo quasi imbarazzante[262] ».

D'emblée, nous nous apercevons que Stefano Lazzarin et Ferdinando Amigoni adoptent une perspective critique qui relativise en partie l'importance du doute todorovien, au profit d'une définition du fantastique qui prenne surtout en compte la présence dans une fiction d'un ensemble de motifs traditionnels appartenant à la littérature fantastique canonique du XIX^e^ siècle. Dans cette perspective, que nous simplifions certes un peu, un récit du XX^e^ siècle où l'on retrouve des éléments comme un manoir isolé et inquiétant, un loup-garou, des fantômes ou encore des vampires est un récit fantastique, pour cette simple raison qu'il reprend des motifs constitutifs d'un imaginaire fantastique qui s'est formé au siècle précédent. Il nous semble que ce point de vue, tout à fait défendable et justifié, tend pourtant à réduire excessivement la spécificité du fantastique dans la première production de Landolfi, telle qu'on a essayé de la mettre en lumière à travers les différents exemples que nous avons donnés jusqu'à présent (*Notte di nozze*, *Il racconto del lupo mannaro*) et qui tendent à placer le fantastique landolfien dans un lieu incertain entre fantastique et surréalisme. Toutefois, tant Stefano Lazzarin que Ferdinando Amigoni fournissent d'autres pistes pour comprendre la spécificité de ce fantastique particulier.

Stefano Lazzarin, qui s'appuie en premier lieu sur l'évolution de l'œuvre landolfienne – indéniable d'un point de vue thématique et générique – met néanmoins en lumière la dimension problématique de certains textes, dont on ne sait s'il faut les classer ou non parmi les œuvres fantastiques. Conformément à la perspective historique qu'il retient, on ne trouve de tels textes qu'à partir du recueil OMB et de ce qu'il appelle le tournant des années 53-54. Si ces récits sont problématiques, c'est en raison de l'incapacité, pour le lecteur, de les rattacher à un genre bien défini : ainsi passe-t-on, dans la nouvelle *Ombre*, des « mémoires de voleur » au « fantastique », puis au « surnaturel expliqué » et enfin au

[261] Stefano Lazzarin, « *Dissipatio Ph. G*. Landolfi, o l'anacronismo del fantastico », cit., p. 210.
[262] Ferdinando Amigoni, *op. cit*., p. 67.

genre policier[263].

Pour Stefano Lazzarin, la spécificité du fantastique landolfien, ou plutôt sa modernité, dépend donc d'un processus qui va du fantastique à l' « impossible », et notamment du fantastique à l'impossibilité du fantastique : quand le fantastique landolfien se fait fantastique impossible, il accèderait ainsi à une dimension méta-littéraire qui fait toute sa modernité. Inversement, ce n'est pas à cette dimension méta-littéraire ou méta-fantastique que Ferdinando Amigoni est le plus sensible, mais à la persistance chez Landolfi, au-delà des évolutions thématiques de son œuvre, de l'ineffaçable noyau poétique que constitue justement dans ses fictions l'apparition du surnaturel dans le quotidien.

Les approches des deux critiques, par rapport à ce qui fait la nature d'un classicisme fantastique qu'ils identifient tous deux chez Landolfi, sont donc sensiblement différentes. Mais il est intéressant de constater que l'un comme l'autre terminent leur analyse en faisant référence à des fictions tardives de Landolfi où le fantastique semble réduit à son essence : *Un passo* (PC) pour Stefanno Lazzarin, *Visite antelucane* (PC) et *Il rigatore* (DMO) pour Ferdinando Amigoni. Dans ces trois récits, les apparitions surnaturelles se réduisent, en effet, à un bruit de pas dans le noir, à la vision indistincte d'une forme monstrueuse et à une rayure apparue sur une table.

Malgré les différences de leurs analyses, Stefano Lazzarin et Ferdinando Amigoni se rejoignent donc en plusieurs points, à commencer par leur semblable valorisation de la veine fantastique de Landolfi par rapport au reste de son œuvre. Mais surtout, tous deux semblent situer la spécificité du fantastique landolfien dans son rapport au langage. Ferdinando Amigoni consacre même aux créatures landolfiennes dont le nom est une invention linguistique de l'auteur (le « porrovio » par exemple) un examen qui tend à l'exhaustivité, comme du reste l'avait aussi fait Silvana Cirillo, et comme l'a fait depuis Stefano Lazzarin lui aussi[264]. Ces études nous incitent bien à voir que la spécificité du fantastique de Landolfi, par rapport à ses modèles du XIX^e^ siècle notamment, réside dans son aspect précisément « linguistique »[265]. Le fantastique de Landolfi est un fantastique

[263] Stefano Lazzarin, « *Dissipatio Ph. G*. Landolfi, o l'anacronismo del fantastico », cit., p. 225. Tout cela est très juste, mais nous semble s'appliquer aussi à *La moglie di Gogol* (écrit et publié une première fois en 1944, avant d'être intégré plus tard au recueil OM) qu'il est selon nous difficile de rattacher au fantastique traditionnel aussi nettement que le fait Stefano Lazzarin.

[264] Silvana Cirillo, « Le macchine celibi di Tommaso Landolfi », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 191-204 ; Stefano Lazzarin, *Vipistrello, colombre, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano*, cit., p. 271-291.

[265] De manière significative, Rodolfo Sacchettini intitule « Il fantastico linguistico » une partie de son livre sur Landolfi (*L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, p. 126-131).On trouvait déjà cette expression de « fantastico linguistico » dans l'article de Sergio Romagnoli publié en 1996 (« Landolfi e il fantastico », in *Le lunazioni del cuore*, cit. , p. 20).

post-freudien dont la dimension proprement linguistique s'affirme au premier plan. Mais comme le remarque Silvana Cirillo, le jeu parfois inquiétant des créations linguistiques s'inscrit dans la même veine que le surréalisme et nous devons donc nous poser la question du lien entre Landolfi et le mouvement surréaliste.

Cela nous amène à nous poser la question du lien entre Landolfi et le mouvement surréaliste, afin de voir si l'originalité du fantastique landolfien, au-delà de la réflexion méta-littéraire identifiée par Stefano Lazzarin et du fantastique post-freudien identifié par Ferdinando Amigoni, ne repose pas aussi en grande partie sur son onirisme particulier.

A.4) La veine onirique de Landolfi et son rapport au surréalisme

Pour étudier la spécificité du fantastique landolfien, il faut s'interroger sur la notion de fantastique, mais aussi sur celle de surréalisme. Outre l'écart séparant Landolfi du fantastique canonique, il faut aussi mesurer celui existant entre Landolfi et le mouvement surréaliste. Par exemple, au début de *Il mar delle blatte*, avec la cicatrice large et profonde de Roberto Coracaglina, dont la vue remplit son père d'effroi, nous trouvons certes un événement qui semble faire basculer dans le fantastique une histoire qui auparavant semblait banale, mais comme les deux premiers personnages de ce récit qui vient à peine de commencer sont aussitôt emportés dans une histoire où les situations et les événements incongrus, étranges, voire impossibles dans le monde réel, se succèdent sans logique apparente, le doute (des personnages ou du lecteur) s'efface et le fantastique laisse vite place à une sorte d'onirisme qu'on peut rattacher au surréalisme.

Parallèlement au surréalisme, l'écriture de Landolfi donne corps à la pensée, aux désirs, aux rêves, à l'inconnu ; en termes d'images, en termes de progression du récit, *Il mar delle blatte* représente parfaitement les caractéristiques d'un récit surréaliste imitant l'activité onirique. Ainsi, l'image des objets en tout genre qui sortent du bras de Roberto Coracaglina est proche de celle de la rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection, que l'on doit à Lautréamont et que Breton juge représentative du surréalisme. Comme les surréalistes, Landolfi oppose à la réalité de la vie quotidienne, jugée plus conventionnelle qu'exclusive, une surréalité faite de pensée,

---

Faisant d'ailleurs référence à un autre article, qu'Oreste Macrì avait publié dès 1940, Sergio Romagnoli avançait notamment : « Quante volte, allora, si può avvertire che il fantastico, quel particolare fantastico che è solo landolfiano, nasca dalle parole e non da altro […] » (p. 19).

de rêves et de désir : à l'intérieur de cette surréalité, le rêve est valorisé et l'onirisme caractérise par conséquent certains textes de Landolfi[266].

Toutefois, le refus, de la part de Landolfi, de faire de l'écriture une pratique inconsciente[267], nous interdit de qualifier cet auteur de surréaliste, au sens où il se rattacherait au mouvement créé officiellement en 1924, avec la publication du *Manifeste du surréalisme* écrit par André Breton[268]. Cependant, la critique italienne a tout de même tendu à identifier un surréalisme italien où figurerait notamment Landolfi. Il est en effet certain, comme nous l'avions suggéré, que Landolfi n'est pas le seul écrivain italien des années 1930 dans les récits duquel on ressent la nette influence des grands représentants européens (ou américians) des littératures gothique, romantique, fantastique, symboliste et post-symboliste tout d'abord, mais aussi des fictions d'auteurs italiens accueillant le surnaturel depuis la « scapigliatura » dans les années 1870 jusqu'aux récits de Palazzeschi dans les deux premières décennies du XX^e^ siècle ensuite, et enfin du mouvement surréaliste qui joint à ce vaste héritage irrationnaliste un attrait pour la psychanalyse appréhendée comme une discipline enthousiasmante qui explore les territoires inconnus de l'inconscient et libère l'individu des entraves du conformisme bourgeois et de la morale judéo-chrétienne.

La différence principale, pour la période allant de 1924 (date du premier *Manifeste du surréalisme*) à 1940, entre le surréalisme français de Breton et l'éventuel courant informel qu'on pourrait qualifier de « surréalisme italien » – mais qui se confondrait plus ou moins avec le « réalisme magique » dont Massimo Bontempelli serait l'auteur emblématique et qui réunirait des auteurs comme Alvaro, Zavattini, Morovich, De Libero, Bontempelli, ou encore Pirandello ou Moravia dans une certaine mesure, mais surout Savinio, Delfini et Landolfi – touche aux contextes ploitiques des deux pays : l'expression d'un mouvement semblable au surréalisme français ne pouvait se développer dans l'Italie fasciste, dans laquelle l'intérêt pour la psychanalyse se heurtait

[266] Cf. Denis Ferraris, *Le complexe de Shéhérazade : fantasmatique et écriture dans les premiers récits de Tommaso Landolfi*, in « Italiques », cit., p. 25. « Si le mot fantastique a été si souvent prononcé à propos de l'univers landolfien, c'est sans doute parce que l'individu qui toujours en est le centre s'y trouve régulièrement pris dans un mouvement de dérèglement et d'incohérence apparente qui renvoie banalement aux principes de l'activité onirique ».

[267] Cf. *supra*, p. 31. Il est à noter que la question du rejet des surréalistes par Landolfi est traitée de manière assez précise par Beatrice Stasi, « Sotto il mantello di Gogol : l'antirealismo di Tommaso Landolfi », cit., p. 71-77.

[268] Celui-ci entreprend, comme on le sait, la théorisation d'un mouvement né de la rencontre, en 1920, entre le Russe Tristan Tzara, chef de file des Dadas, et un groupe d'amis formé par lui-même, Louis Aragon et Philippe Soupault, auxquels se joindront par la suite les divers membres du surréalisme.

par ailleurs à la forte opposition de l'Eglise catholique[269]. Ainsi, pour un auteur comme Landolfi, marqué par la crise idéologique du tournant du siècle, et inspiré par des auteurs de tous pays qui se sont engagés dans la voie du fantastique pour exprimer cette crise, ainsi que par des précurseurs du surréalisme (notamment Lautréamont) reconnus par André Breton lui-même, on peut parler d'une démarche personnelle parallèle à celle du surréalisme français, mais dont on ne saurait dire dans quelle mesure exactement elle est influencée par lui. On peut aussi considérer que l'adjectif surréaliste, à propos d'un auteur comme Landolfi, pourrait être employé dans un sens moins directement lié au mouvement d'André Breton[270].

Pour résumer, les récits landolfiens ne correspondent pas exactement au fantastique canonique, tandis que Landolfi peut être rapproché du surréalisme sans s'y rattacher tout à fait. Ces catégories que nous présente l'histoire littéraire, « fantastique » et « surréalisme », permettent donc de mesurer dans quelle mesure Landolfi s'écarte, dans son traitement du surnaturel en littérature, de ses influences du XIX[e] siècle et des recherches littéraires qui sont contemporaines aux années de sa formation et au début de sa carrière d'écrivain ; mais elles ne suffisent pas à définir ce qu'Alessandro Ceni a appelé la « sopra-realtà » de Tommaso Landolfi. Voilà pourquoi il devient nécessaire de définir le fantastique landolfien en des termes landolfiens, en cherchant à définir le sens exact que l'écrivain donne à la notion de « réalité ».

---

[269] Pour tous ces éléments, nous renvoyons à l'introduction du livre de Silvana Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo*, Rome, Editori riuniti, 2006, p. 7-20. Nous signalerons aussi qu'un chapitre de la *Storia della letteratura italiana* de Giulio Ferroni (Milano, Einaudi, 1991, *vol. IV : Il Novecento*, p. 217-219), est ainsi consacré à la question : « esiste un surrealismo italiano ? ». Le critique examine le rapport entre les intellectuels italiens et le mouvement surréaliste en France, mais emploie surtout l'expression d'un « surrealismo narrativo italiano » dont feraient partie des écrivains tels que Savinio, Landolfi et Delfini.

[270] C'est dans ce sens large que Landolfi emploie « surrealistico », non sans exprimer une certaine réticence par rapport à l'adjectif en lui-même (et non par rapport à la justesse de son emploi), quand il établit un lien entre Gogol et le poète romain Belli (cf. *Gogol a Roma* – l'article éponyme –, p. 393). Beatrice Stasi (« Sotto il mantello di Gogol : l'antirealismo di Tommaso Landolfi », cit., p. 77) le remarque et cite un long passage de cet article de Landolfi. Plus largement, l'activité théorique d'André Breton, certes fondamentale pour définir la ligne générale d'un mouvement nouveau, et extrêmement ambitieux quant à ses implications dans la vie sous tous ses aspects, tend à réduire ce que peut désigner le terme « surréalisme », dont les significations échappent à une définition arrêtée, lorsqu'on l'applique à la littérature au sens le plus large du terme, et non à l'histoire littéraire d'un mouvement en particulier : cf. Alessandro Ceni, *op. cit.* Alessandro Ceni a choisi de parler de la « sopra-realtà » de Landolfi car il pense que le surréalisme en littérature ne se circonscrit pas au mouvement surréaliste qui s'est constitué en France autour d'André Breton : il considère qu'on peut parler de surréalisme pour des expériences menées ailleurs au même moment, ainsi qu'auparavant dans l'histoire, de même que le romantisme, ou encore ce qu'on désigne comme le roman réaliste, existent avant que des auteurs se réclament des écoles du réalisme ou du romantisme. Cf. aussi, à propos du surréalisme vu par Bachelard, Paul Ginestier (*La pensée de Bachelard*, Paris, Bordas, 1968, p. 132) : « Le surrationalisme donne donc à toutes les sciences une impulsion qui provoque des découvertes comme le surréalisme pousse tous les arts, à toutes les époques, sur la voie de créations originales. Bachelard accueille donc avec scepticisme l'idée propagande-gloriole que tout commença en 1924 (…) ».

B) Le « réel » et l' « autre réalité »

C'est à travers son introduction aux *Racconti di Pietroburgo* qu'il a lui-même traduits que Tommaso Landolfi s'exprime personnellement, sinon pour la première fois, du moins pour une des premières fois, au sujet de l'antithèse qu'il établit entre la « réalité » et une « autre réalité »[271]. Cette antithèse se retrouve dans plusieurs autres textes, comme l'article de *Gogol a Roma* sur Andersen :

> […] gli uomini faranno bene ad attenersi o rieducarsi all'unica vera realtà. Quale essa sia, non è dubbio : perbacco, è la sua medesima, quella di Andersen, o almeno quella di cui egli ci fornisce così larga testimonianza. Come non è dubbio che ci sia più realtà in queste fiabe che in tutti i posssibili *Assommoirs*[272]

A la base de toutes les réflexions landolfiennes autour de la notion de « réalité », se trouvent donc cette antithèse et les valeurs qui y sont liées : Landolfi dévalorise la « réalité », tandis que ce qu'il appelle une « autre réalité » est au contraire valorisé. Par ailleurs, l'auteur sous-entend que le réel ne va pas forcément de soi et qu'une autre réalité est tout aussi réelle que ce qu'on conçoit d'ordinaire comme réel, comme si la « réalité » usurpait le privilège d'exister, par rapport à l'« autre réalité », voire aux autres réalités, qui sont tout aussi « plausibles » qu'elle.

L'attitude qui en découle correspond à un rejet de la « réalité ». Ce qui fait par exemple, d'après Landolfi, la qualité du *Journal* de Julien Green, c'est d'ailleurs justement ce refus de la réalité, que Landolfi identifie et oppose à la considération d'autres réalités plus « plausibles » :

> [la mancanza di convinzione dell'autore nel riferirsi ad una realtà sensibile] è in pari tempo promessa, poco importa se mantenuta, di realtà più solide o plausibili. Invero pel Green il mondo esteriore non esiste, come (non peregrinamente) stabilisce la pagina più perspicua del presente diario : 'il faut faire semblant de croire à la réalité de ce décor'[273]

Landolfi identifie une semblable remise en cause de la réalité dans le livre de N. Berdjaev, qu'il cite dans la recension consacrée à sa traduction italienne (*Un russo in Europa*) :

> Potevo parlare di guerra, di politica, dei fatti del giorno, quasi ch'io potessi credere, come tant'altri, che tutto ciò possedesse caratteri di realtà ; ma in verità mi sentivo estraneo a tutto ciò, benché fossi in grado di discuterne con cognizione di causa. Non vi sono mai

[271] Dans son *Introduzione* a Nicola Gogol, *Racconti di San Pietroburgo* (cit., p. VIII-XVIII), Landolfi parle d'une « altra, più terribile ma egualmente plausibile realtà : quella dei morti e dei fantasmi ».
[272] *Le fiabe di Andersen* (GO), p. 177.
[273] *Il confessionale di Julien Green* (GO), p. 191. Plus loin, à la même page du même article, Landolfi cite cette autre phrase du *Journal* de Julien Green : « mais il suffit, me semble-t-il, d'un peu de réflexion pour deviner que ce qui est vrai se cache derrière la perpétuelle illusion que nous présente la vie quotidienne ».

> stati né carri armati né bombe a effetto dirompente tali da potermi persuadere nel profondo che tutto quanto accade nel mondo rivesta caratteri di originaria e assoluta realtà[274]

Landolfi est sensible à ce relativisme, qui, remettant en cause tout ce qui semble aller de soi, appelle inversement une connaissance des choses supérieure et métaphysique, réservée à ceux qui se sentent étrangers au troupeau – idée récurrente, dans les citations suivantes du livre de Berdjaev que Landolfi a choisies.

B.1) L'aversion pour la « réalité »

Le rejet d'une « réalité » qu'il dévalorise va chez Landolfi jusqu'à l'aversion. Ainsi, la tendance réaliste ou naturaliste de la littérature que Landolfi identifie chez des auteurs français contemporains (Sagan, Simone de Beauvoir ou Robbe-Grillet, dans des modalités différentes) a pour lui quelque chose de vil, voire d'obscène, ou de trivial[275]. Mais il ne s'agit pas seulement du réel en littérature, car la « réalité » est entendue pour Landolfi dans un sens on ne peut plus large :

> Ad ogni modo, come preoccupante, faticosa, minacciosa è la realtà ; come è meglio ciò che non lo è ! Somma è veramente la mia ripugnanza della, e alla, realtà ; non solo, intendo, delle piccole e meschine cose che in prevalenza la costituiscono, ma della realtà in quanto dimensione[276]

Dans RV, l'expression plus condensée de cette aversion (« Ah, io sono affondato fino al collo nella realtà trita e quotidiana, e da essa completamente soverchiato[277] ») semble exactement correspondre, au niveau du contenu comme de la forme, à ce que déclare le narrateur auto-diégétique de *La muta* (TR) : « Ma già, a risucchio, come quando il vortice attrae i galleggianti detriti, la realtà trita e volgare, il terrore, l'orrore,

---

[274] *Un russo in Europa* (GO), p. 55.

[275] Pour Sagan, cf. *Perfezione e viltà* (GO), p. 155 : « Tutto ciò che ha sempre fatto il riscatto della letterattura, una aspirazione metafisica, il confronto con altre realtà, una nuova interpretazione della presente, l'oscuro segno, il simbolo, la violenta compromissione morale, e quella specie di furore che divina e predice, gettando ogni volta la realtà nel crogiuolo della speranza e del disgusto, ogni volta nella fiducia che la restituisca diversa e migliore, tutto ciò è in questa letterattura saggiamente abolito, dove al furore è sostituita la rassegnazione ; è peraltro noto che la realtà non possa essere oggetto dell'arte, potendo e dovendo esserne lo strumento. Sicché, per tornare a noi, i romanzi di cui si parla son quanto mai ben fatti… quanto inutili ». En ce qui concerne Simone de Beauvoir, pour Landolfi, les théories politiques de son roman sont vaines, car plus généralement l'attachement à la réalité y est excessif ; cf. *Un'orgia di realtà* (GO), p. 172 : « Che dire ? Forse la scrittrice stessa è stata presa al terribile tranello della realtà, vittima da una parte di una pretesa assurda e dall'altra da una sofferta incapacità. Dove la pretesa sarebbe quella di interpretare l'epoca presente attraverso l'ammissione indiscriminata o quasi degli elementi che compongono la presente realtà (una sola delle possibili), e la incapacità quella di perdersi davvero nei propri sentimenti superando le istanze dell'accorta ragione ». Quant à Robbe-Grillet, enfin, le fait qu'il soit lu aux toilettes et qu'il provoque chez Landolfi un ennui irrésistible se passe de commentaires ; cf. RV, p. 269.

[276] BDP, p. 606-607.

[277] RV, p. 348. Nous aurons plusieurs fois l'occasion de revenir sur la récurrence et l'importance du verbe *soverchiare* ou de l'adjectif *soverchio* dans les textes de Landolfi.

la realtà dico, rientrava, si riprecipitava rombando in me »[278]. Nous voyons bien que le discours autobiographique et le discours fictionnel sont ici d'une même teneur.

Pour Landolfi, la « réalité » est donc vulgaire, obscène, triviale. On peut toutefois se demander légitimement si l'auteur définit les caractéristiques de la réalité et les raisons de son aversion. Or, avant tout, la définition du réel par Landolfi, essentiellement implicite, ne correspond pas à une définition plus habituelle qui opposerait le « réel » au « surnaturel », par le recours spontané à une distinction sur laquelle se fonde justement toute définition du fantastique ou du surréalisme. En un certain sens, ce que Landolfi appelle le « réel », c'est l'humain, ou en tout cas l'humain dans sa dimension sociale. Le réel englobe à peu près tout ce qui constitue la vie quotidienne des hommes, comme l'écrit Carlo Bo, à propos du jeu : « Ma che cosa era per lui questa capitale funzione del giuoco ? Un ennesimo rifiuto a qualsiasi tipo di organizzazione della vita : religiosa, politica o soltanto sociale »[279]. « O soltanto sociale » : Carlo Bo nous indique ici que le refus landolfien de la réalité va au-delà d'un simple rejet des institutions, comme on peut le voir d'ailleurs dans l'article sur Julien Green, où la politique n'est considérée que comme un vulgaire amusement, parmi d'autres du même genre[280] ; ou bien encore dès les premières pages de RV, dans l'invective contre la démocratie et notamment contre la constitution italienne fondée sur le travail et l'idée selon laquelle la loi est la même pour tous[281].

A l'évidence, Landolfi reçoit l'influence de la vision nietzschéenne du « surhomme » ou de l'humain « trop humain », filtrée cependant par la lecture nietzschéenne propre à d'Annunzio : en effet, il est impossible de ne pas voir la marque du *Vate* dans tous les passages où Landolfi fustige vivement, avec une ostensible répugnance, la vulgarité d'une société d'égaux fondée sur des valeurs comme le travail. A cette vulgarité, il oppose la noblesse de l'activité poétique, tournée vers une réalité supérieure et idéale[282]. Sur le plan, non plus de l'écriture, mais de l'action tangible, on ne s'étonnera donc pas que Landolfi, comme d'Annunzio avant lui, méprise le discours

[278] *La muta* (TR), p. 448.
[279] Carlo Bo, *Introduzione*, in *Tre racconti*, cit., p. 3.
[280] *Il confessionale…* (GO), p. 192: « Ad ogni modo si deve dare atto al Green della sua feconda tensione intellettuale, del suo disprezzo per ogni volgarità, del suo sovrano disinteresse per la politica e altrettali trastulli degli uomini [...] ».
[281] RV, p. 247-248. Cf. aussi *Un letterato in tribunale* (GO), p. 240-244.
[282] Par le regard qu'ils portent sur le travail, Georges Bataille et Tommaso Landolfi nous semblent accueillir de la même façon l'héritage nietzschéen filtré par la littérature post-symboliste et post-décadente. La notion de travail est ainsi centrale dans le chapitre II de *L'érotisme* (Paris, Les Editions De Minuit, 1957, p. 45-54), intitulé « L'interdit face à la mort ». On peut aussi penser, toujours pour ce qui est de Bataille, à l'opposition entre l'« homme normal » et l'« homme souverain », à propos de Sade notamment (p. 182-217).

des responsables politiques et des syndicats, tandis qu'il prend l'expédition garibaldienne comme l'exemple d'une action politique vécue comme une aventure héroïque guidée par un idéal, corrompu selon lui par la façon dont s'est réellement construite la république italienne.

Dans les pages polémiques de RV qu'il consacre à la politique, Landolfi doute aussi du système de la majorité[283], tandis que la corruption, quant à elle, a droit à un éloge provocateur[284]. De façon prévisible, les idées de progrès social et de progrès historique sont mises à mal par un tel raisonnement : ainsi Landolfi critique-t-il également la modernité et l'idée d'un progrès économique, sans toutefois s'attarder trop sur ces questions. Ce que l'auteur appelle le « réel » est donc rejeté dans le moindre de ses aspects, dès lors qu'on a affaire à la plus petite trace de « contamination » de la « vraie réalité » par quelque chose qui relève du social.

B.2) La bourgeoisie et la noblesse

Pour Landolfi lui-même, le refus du travail ou l'abandon au jeu sont symptomatiques d'une attitude où il faut rejeter la « réalité », que Landolfi, comme nous avions commencé à le voir, assimile à la bourgeoisie :

> Tra l'altro io venivo da una lettura, per quanto è possibile nel mio attuale stato, impegnativa, e mi è parso di trovar lì in agguato lo schifoso mostro detto borghesia, che volesse dolcemente persuadermi alla sua volgarità. Santo cielo, certo che si può trovare qualcosa di alto anche nelle sue infami opere ; ma insomma che si voleva da me ora ? che suggellassi definitivamente o, come qui si dice, mettessi il polverino sui miei diversi fallimenti ? che persino rinunciassi a ogni speranza di nobiltà, di vita ?[285]

Le profond dualisme de Landolfi se manifeste ici dans sa dimension sociale, que l'auteur ramène à une dimension existentielle, génératrice de malheur et de frustration, qui s'accumulent à mesure que l'auteur lui-même est obligé de se compromettre avec la « réalité » et la « bourgeoisie », particulièrement à partir du moment où il se marie et commence à déménager fréquemment, avec sa femme et ses deux enfants, dont il choisit parfois de vivre séparé[286]. La bourgeoisie, condition sociale et matérielle, apparaît

[283] RV, p. 290.
[284] RV, p. 360.
[285] BDP, p. 573.
[286] Landolfi se marie en 1955 ; sa fille naît en 1958, son fils en 1962. Après divers déménagements ou allées et venues – Landolfi choisit parfois de s'isoler dans des appartements loués à San Remo, Rapallo ou Arma di Taggia –, la famille s'installe en 1963 dans un appartement à San Remo. Oreste Macrì donne comme titre au chapitre de son étude sur Landolfi qui porte sur son œuvre narrative : « Dal "maniero" alla "Nuova casa" sul filo della "poesia" ». Cf. Oreste Macrì, *op. cit.*, p. 11-105.

comme une synthèse des éléments négatifs de la « réalité », ainsi que comme l'élément antithétique s'opposant à une noblesse de sang et de plume[287]. Il importe cependant de ne pas confondre cette noblesse avec une aristocratie dont Landolfi définirait le rôle et justifierait la place dans la société, puisqu'elle consiste justement en une exclusion volontaire et indispensable de la société. Bourgeoisie et noblesse forment donc un couple antithétique, certes assez peu nouveau (et uni par ailleurs dans une dimension provinciale fortement influencée par les auteurs français du XIX^e^ siècle)[288], mais typiquement landolfien par le romantisme exacerbé qui le caractérise.

Pour les autres écrivains, tels que Landolfi les appréhende, la noblesse ou la dignité consistent aussi à ne pas se compromettre avec la « réalité ». C'est bien l'antithèse entre une réalité, sociale voire bourgeoise, que l'on peut diviser en catégories tout aussi vaines qu'elle-même et une autre réalité plus pure, plus ineffable également, qu'on retrouve dans ces mots dédiés à Hugo :

> [...] sebbene preso quasi per intero dalle pubbliche cure e compreso della propria importanza o utilità per la nazione, dei propri doveri e delle proprie responsabilità di fronte alla storia, alla posterità, a Dio, il poeta non cessa di abbandonarsi alla sua natura contemplativa che, per essere la sua più profonda, ripullula da tutto lui, si agiti o trasogni, come da ogni suo rigo[289]

Landolfi manifeste envers Hugo une bienveillance liée à son admiration pour l'œuvre et la figure d'un de ces « cari barboni » du XIX^e^ siècle, pour reprendre le titre d'un récit de *Se non la realtà*. Il est en revanche plus critique au sujet des démarches entreprises par Proust pour faire connaître ce qu'il écrivait[290]. Mais c'est pour Léautaud que Landolfi réserve ses mots les plus durs, dans un article dont le titre établit une analogie avec Dostoïevski – *Memorie del sottosuolo* –, qui *a priori* pourrait faire croire à une sympathie de Landolfi : *Il sottosuolo di Léautaud* (GO). Il n'en est rien, car l'ambition de Léautaud et son immersion à l'intérieur des cercles littéraires sont pour Landolfi l'image même de la compromission d'un homme de lettres avec la réalité. Ici, pour Landolfi, il n'y a pas de noblesse du souterrain.

---

[287] Landolfi relève chez Dostoïevski un semblable glissement vers une vie « bourgeoise » ; cf. *Le donne di Dostoïevski* (GO), p. 246-247 : « […] certa aspirazione non poi tanto segreta di Dostoievskij, mai dichiarata se non in modo equivoco nell'opera e tuttavia sempre ivi supposta, intendiamo l'aspirazione verso una felicità possibile, minuta e borghese, verso un ordine esteriore e quotidiano ».

[288] Cf. Idolina Landolfi, « Tommaso Landolfi e il mondo francese », cit., p. 82-83; Giangiacomo Amoretti, *op. cit.*, p. 501 : « È insomma l'altra faccia dell'immaginazione surreale di Landolfi il circolo chiuso e soffocante di una realtà provinciale, concretissima seppure storicamente indeterminata, che fa scattare, come sua antitesi, o piuttosto come suo necessario compimento, la fuga repentina verso l'assoluto della fantasia ».

[289] T. L., *Il segreto del grand'uomo* (GO), p. 74.

[290] *Strategia di Proust* (GO), p. 184-188.

B.3) L'intime et le social

Il peut être étonnant de constater à quel point le jugement de Landolfi sur les écrivains est conditionné, avec une parfaite cohérence cependant, par l'antithèse entre la « réalité » et les « autres réalités »[291]. Il en résulte par ailleurs qu'il est selon lui inutile de situer les écrivains par rapport à des données qui appartiennent à la réalité, comme on peut le voir à propos d'une biographie des frères Goncourt :

> Ma ciò che soprattutto ci dispiace in questo genere di produzioni, lo ripetiamo, è il continuo ricorso a una società, a un costume, a consimili strazianti realtà (o astrazioni), quasi esse fossero davvero necessarie per il situamento e l'intelligenza degli scrittori[292]

Comme lorsqu'il s'agit de Balzac, nous pouvons noter que Landolfi exprime cette idée même à propos d'auteurs réalistes, qui eux-mêmes accordaient pourtant tant d'importance aux déterminismes sociaux[293].

L'idée qu'un écrivain doit s'abstraire de la « réalité » et l'idée qu'on ne doit pas rechercher les détails trop matériels de sa vie pour le comprendre sont donc convergentes. Mais cela ne veut pas dire qu'il ne faut rien savoir sur la vie d'un auteur qu'on aime, comme le montre l'article consacré à la biographie de Victor Hugo[294], ou celui concernant les « donne di Dostoïevski »[295]. En effet, pour Landolfi, la question de la vie amoureuse, voire de la vie sexuelle, ne fait pas partie de la « réalité » : les sentiments ou les désirs intimes d'un être, tout comme les rapports intimes qu'il peut avoir avec un autre être, ne sont pas « réels » au sens où ils ne sont pas « contaminés » par ce qui relève du social. Il semble ainsi qu'auteurs, lecteurs, biographes peuvent être réunis par leurs sentiments : par exemple, un lecteur peut aimer un auteur en aimant son œuvre, mais aussi sa personnalité, à travers ses sentiments les plus profonds d'être humain. C'est d'ailleurs de cette position que naissent les problèmes insolubles de la sincérité, de la pudeur et du dévoilement, ou encore de la discrétion et de la curiosité malsaine : c'est là, nous semble-t-il, un nœud théorique que Landolfi n'essaie pas de défaire, mais dont il tire l'étonnante nouvelle intitulée *La moglie di Gogol* (OM).

Ce dernier point, c'est-à-dire la différence entre le intime et le social, montre bien que la distinction entre ce qui pour Landolfi est réel et ce qui ne l'est pas ne coïncide pas

[291] Cf. Idolina Landolfi, « Tommaso Landolfi e il mondo francese », cit., p. 86-87 : « si noti come ritorni più volte la medesima espressione, dalla valenza negativa, per Landolfi : accettazione della realtà ».
[292] *I Goncourt senza follia* (GO), p. 203.
[293] *Dissezione di Balzac* (GO), p. 238-239 : « Generalmente parlando, il Marceau non si discosta punto dalla vecchia idea dell'uomo balzachiano immerso nella società e da essa condizionato ».
[294] *Biografia di Olimpio* (GO), p. 87-91.
[295] *Le donne di Dostoievskij* (GO), p. 245-249.

exactement avec la distinction entre rationnel et surnaturel, comme on pourrait le croire à la lecture des pages consacrées à Gogol ou à Andersen, voire à Jules Verne. Ce qui se distingue de la réalité, outre le surnaturel, c'est donc l'intime ; mais aussi l'instinctif, le pulsionnel, le désir, les phobies, les manies, et les fantasmes, serait-on tenté d'ajouter à la lecture des fictions de Landolfi. Cependant, tous ces éléments qui pourraient ressortir au pathologique ne sont pas mis en avant par Landolfi lui-même, comme le montrent ses articles sur Poe, Nerval, Andersen, et Heinzelmann, où l'antithèse entre « réalité » et « autre réalité » constitue le centre et l'essentiel du discours, ce qui permet d'identifier une définition non seulement de la « réalité », mais aussi de cette « autre réalité » indéfinie. Pour Landolfi, les attributs de cette autre réalité, faite de sentiments forts autant que d'images surnaturelles, sont bien la noblesse ou la grandeur, mais surtout la poésie.

B.4) L' « autre réalité » et la poésie

En effet, le rejet du réel entraîne une attitude où l'on tend vers une autre « réalité », inatteignable dans son état le plus pur :

> Al contrario, sia un bene o un male, il movimento primo di questa lirica, che tutta la condiziona, è una fuga precipitosa e tangenziale dalla realtà ; né il poeta potrà trovare nel suo mondo consolazione se non di natura estetica o metafisica (ove mai tutto ciò figuri un diverso e più degno modo di partecipazione, altri giudichi). Ovvero la realtà vi sarà anche ammessa, ma in virtù di simbolo o segno e quale testimonianza di quell'unico, insopprimibile sentimento già detto : ossia di ambascia e travaglio relativi a un beato per quanto favoloso stato precedente, di incompletezza e vedovanza[296].

Dans ce même article, consacré à Heinzelmann, le lien établi explicitement par Landolfi entre Heinzelmann et Nerval (tandis qu'Heinzelmann est par ailleurs rattaché à Fet, Tioutchev, Pouchkine, Lermontov, et Nerval aux romantiques allemands, ce qui tisse une constellation des principales influences romantico-poétiques de Landolfi) n'est d'ailleurs pas surprenant, tant les louanges à l'un et à l'autre se fondent sur un même désir ou une même nostalgie d'absolu, qu'on retrouve aussi chez Poe :

> qui la vera patria, che nell'opera troverà i suoi splendidi paesaggi, è soltanto, se anche insistentemente, supposta, essendo piuttosto volto lo scrivente (spesso senza avvedersene) a rifiutare il mondo degli uomini[297]

Ainsi, dans la prose de Landolfi, le nom de « poésie » se substitue souvent au terme général de « littérature » ; en outre, l'auteur emploie de façon systématique

[296] *Il poeta in fuga* (GO), p. 387.
[297] *L'altra stella di Poe* (GO), p. 277.

« littérature » pour se référer à l'activité que pourrait peut-être désigner le terme moins connoté d'« écriture ». L'« autre réalité » est donc une réalité révélée par les poètes, qui tendent cependant vers un absolu inatteignable, dans une « patrie », véritable ou « céleste », se trouvant au-delà des images qu'ils réussissent à en donner. C'est pourquoi les mots « poeta », « poesia » et « poetico » reviennent sans cesse dans ces articles (pour Nerval, Henzelmann, Poe et même Andersen). La surréalité landolfienne est donc avant tout poétique, si bien que l'antithèse entre la « réalité » et l'« autre réalité », tout autant qu'une opposition entre le réel et le surréel, est une opposition entre la « réalité » et la « vérité poétique », pour reprendre une expression qu'on trouve dans un article sur Tchekhov[298]. Ainsi peut-on citer ces propos sur Mallarmé : « E su tutto resta, ci sia concesso ripeterlo, quella fondamentale realtà che è la sua poesia »[299] ; mais aussi, surtout, ces lignes tirées de l'article sur Poe, qui reprennent dans une forme extrêmement condensée chacun des éléments que nous venons d'exposer :

> […] quest'uomo di cui la nostra memoria e la nostra fantasia ci rimandano un'immagine di purezza e di supremo distacco, quest'uomo salvo in tutta la sua opera da ogni contaminazione politica e sociale ed economica, quest'uomo infine dal cui nome qualcuno trasse bellamente e semplicemente l'aggettivo di *poetico* […][300]

Sous un angle ou sous un autre – en étudiant par exemple, comme nous l'avons fait, la question des influences littéraires de Landolfi, puis celle de la dimension autobiographique – nous voyons donc que la poésie est un enjeu central de la poétique landolfienne.

B.5) La poésie et l'éden

Aussi l' « autre réalité » est-elle étroitement liée à la poésie. Mais pour comprendre comment s'articule cette conception landolfienne de la « réalité » ou de la « vérité poétique » avec les éléments qu'on peut appeler surréels dans ses fictions, il faut sans doute considérer que la surréalité de Landolfi est poétique au sens où elle est imagée et au sens où elle tend vers quelque chose de supérieur. En effet, pour essayer de définir le surréel landolfien le plus synthétiquement possible, nous pouvons dire que ce surréel, qui englobe le surnaturel et l'étrange, se caractérise par la réunion de plusieurs réalités qu'une personne adulte juge comme objectivement distinctes : l'animé et l'inanimé,

[298] *Il mistero di Cechov* (Go), p. 195 : « La sua verità è se mai una verità poetica ».
[299] T. L., *Mallarmé sotterraneo* (GO), p. 80.
[300] *L'altra stella di Poe* (GO), p. 276.

l'humain et l'animal, le masculin et le féminin, le passé et le présent. Or, cette définition très large du surréel peut convenir pour n'importe quel auteur du fantastique, du réalisme magique ou du surréalisme, mais aussi pour n'importe quel poète, puisque l'image poétique consiste aussi en un rapprochement de réalités normalement distinctes.

Mais outre son rapport primordial à l'analogie, nous avons vu que la poésie tend pour Landolfi vers un absolu indéfini et inatteignable. Or, cette aspiration poétique de l'auteur se traduit dans ses fictions à travers le thème du lieu édénique, comme on le voir par exemple dans plusieurs récits du recueil MDB (publié, rappellerons-nous, en 1939). En effet, le désir d'absolu se traduit dans la tension vers un ailleurs, où les désirs sont des réalités. Cet ailleurs est représenté par la lointaine planète Asfu dans *Teatrino*, par l'île de Roberto dans *Il mar delle blatte*[301], ou encore par le pays lointain où la chienne de *Favola* rêve de retourner (sa « dorata speranza », sa « vera e portentosa patria »[302]).

Mais les espaces édéniques où les personnages de ces diverses fictions pourraient vivre heureux sont par ailleurs souvent comparables au ventre maternel. Le mouvement vers l'éden est donc régressif : c'est un retour nostalgique vers les origines, qui peut s'apparenter à un retour dans l'utérus[303]. Pour Oreste Macrì, l'espace intérieur du « manoir » est emblématique de l'« archétype féminin », mais le désir d'un retour dans le ventre de la mère ne se limite pas au repli dans le « manoir » des ancêtres[304]. Le critique attire notamment l'attention sur *Lo schiaffo* (PC), nouvelle publiée en avril 1965 dans *Il corriere della sera*, où le narrateur compare très explicitement le fauteuil où s'obstine à rester le protagoniste au ventre maternel : « Laddove non immaginava nulla ; e sicché rimaneva nella sua poltrona, come da essa cullato, come regredito nel grembo materno e ripugnante alla vita [305] ». On peut aussi penser, pour illustrer cette nostalgie de l'espace utérin, à l'étreinte des « femmes-tatous » décrites par le capitaine à maître Coracaglina dans *Il mar delle blatte*[306]. De même, dans *Ragazze di provincia* (SPA),

[301] *Il mar delle blatte*, p. 225 : « È un'isola su un mare azzurro, sotto un cielo azzurro. S'arriva a una quieta rada tra le palme e gli aranci, tra alberi sempre verdi, tra fiori sempre fioriti… ».
[302] *Favola*, p. 271.
[303] Cf. RV, p. 257: « [...] la mia ansia di risalire il tempo, di tornare, se non al nulla primordiale, alla assorta vita prenatale, il mio orrore razionale e sentimentale del presente e forse del futuro, la mia inettitudine all'esistenza consociata e all'esistenza senza più, erano già allora riusciti a questa specie di formulazione imperativa (poiché verso non oso chiamarla): *Rientrare nell'utero materno* » (l'italique est de Landolfi). Plus loin dans son journal (p. 278), Landolfi répète cette « formulation impérative » : « Rientrare nell'utero materno ».
[304] Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi...*, p. 39.
[305] *Lo schiaffo* (PC), p. 970.
[306] *Il mar delle blatte*, p. 214 : « Vi assicuro che esser chiuso da tutte le parti fra carne morbida e calda di donna, senza neanche poter respirare, è in certi momenti un gran vantaggio ».

pour regarder le crépuscule, sur l'escalier extérieur de la maison de ses ancêtres, Carlino adopte une position qui n'est pas sans rappeler celle du fœtus. Quand le désir d'être totalement immobile et inactif l'emporte sur le reste, la nostalgie de la « patria celeste » prend donc les traits d'une nostalgie du ventre maternel[307].

Pour conclure sur ce point, l'éden ainsi imaginé est bien le lieu du bonheur, puisqu'il annule tout écart entre le désir et la réalité. Or, ce qui garantit l'image du bonheur, dans les premières fictions landolfiennes, c'est le mouvement vers l'Eden : au début de *Asfu* (*Teatrino*), un personnage explique qu'il ne conçoit pas autrement le bonheur que comme un long voyage vers l'inaccessible cité d'Asfu, dans la galaxie d'Andromède. Il sait qu'il n'y arrivera jamais, mais il ne peut se satisfaire des diverses conquêtes qu'il a réalisées dans sa vie. Nous pouvons en déduire que ces conquêtes, accompagnées de satisfactions, appartiennent à la « réalité », tandis qu'Asfu représente bien un Eden inatteignable mais auquel on ne peut renoncer. Aussi l'examen rapide de ce thème du lieu édénique nous laisse-t-il voir que l'idéal ne saurait s'incarner, ou être atteint, dans l'imaginaire de Landolfi.

B.6) Articulation entre un surréel édénique et un surréel *unheimlich*

Nous avons vu que le surréel et le poétique, dans l'écriture landolfienne, sont d'une même nature, à travers leurs deux composantes essentielles que sont le processus analogique et la tension vers un absolu inatteignable. On peut s'en rendre compte à la lecture des textes du *Commiato* de *Ombre*, qui regorgent d'images oniriques et expriment la nostalgie mélancolique d'un passé ou d'un ailleurs. Dans un passage de RV, tout à fait typique par ailleurs de sa difficulté à ne pas s'avancer masqué, comme homme, mais surtout comme écrivain, et plus encore comme poète, Landolfi insère le passage suivant, en italique :

> *Questo giovane cipresso accanto al cancello del giardino è un poco incurvato, come madonna da dente. Poggia, che so, la mano sul fianco in atto di baldanza ; meglio ancora, è un arco teso a guardia della casa. Ma in certi freddi giorni gonfia le piume come passera, ed è insomma tante cose, per l'occhio attento e fidente*[308]

Un second paragraphe, puis une phrase de conclusion, succèdent à ce premier paragraphe, avant que l'auteur ne critique le passage, dans un mécanisme de relecture

[307] Une nostalgie que l'on pourrait par exemple déchiffrer dans le passage où le misogyne Folantin, dans *A vau-l'eau* de Huysmans, prend un air extatique tandis qu'il songe à son confortable intérieur (cf. Victor Brombert, *La prison romantique*, Paris, Corti, 1975, p. 157).
[308] RV, p. 263.

critique comme forme d'automutilation sur lequel nous reviendrons. Pour le moment, c'est la dimension poétique de la prose qui retient notre attention : par l'analogie, l'écriture poétique fait d'une réalité familière et naturelle une surréalité imaginaire, où se mélangent l'humain, l'animal et le végétal. C'est d'après nous une des meilleures illustrations de l'identité entre le surréel et le poétique chez Landolfi.

Cependant, tout le surréel landolfien correspond-il à la conception de la « vérité poétique » qu'on peut trouver dans les articles élogieux de GO ? Certes, le surréel poétique de Nerval ou Poe semble rester supérieur à la réalité même quand il est inquiétant, ou *unheimlich*, mais on peut se demander quelle est la limite à partir de laquelle cet *unheimlich* peut s'écarter de l'idéal poétique, parce qu'il devient horrible ou dégoûtant. L'article consacré à Beckett est intéressant dans cette perspective, car la nature informe de la prose de Beckett et le titre même de *L'innommable* provoquent une forte réaction de rejet chez Landolfi, qui dit ne pas accepter que la littérature soit un « acquaio della angosce[309] ».

Certes, le rejet exprimé par Landolfi est lié à la langue même dans laquelle est écrit *L'innommable* : c'est le choix d'une écriture qui ne semble presque plus obéir à aucune maîtrise syntaxique de l'auteur sur ses phrases que Landolfi condamne chez Beckett. Mais les termes employés par Landolfi (« acquaio delle angosce ») nous incitent par ailleurs à penser qu'il se situe ici par rapport à une nouvelle antithèse : non plus entre « réalité » et surréalité, mais entre une surréalité haute (merveilleuse, poétique, où l'on aspire à s'élever vers une destination édénique, une « patria celeste » comme l'écrit Landolfi) et une surréalité basse (informe, obscène, où l'on se laisse entraîner vers un magma souterrain). Nous trouvons donc ici l'expression d'une des plus anciennes dichotomies anthropologiques sur lesquelles se fonde la littérature en Occident, celle qui sépare le « haut » et le « bas ». Mais Landolfi paraît surtout très proche de l'antithèse hugolienne ou plus largement romantique entre le sublime et le grotesque[310] : dans *La piccola apocalisse* (DIA), l'itinéraire de la « donna nella pozzanghera », qui semble venir d'un ailleurs céleste mais finit engloutie dans une flaque boueuse, serait d'ailleurs symbolique de cette antithèse entre une surréalité édénique et une surréalité souterraine,

[309] *Il caso Beckett* (GO), p. 17 : « La letteratura, per esempio, non può avere la funzione di un acquaio delle angosce, vere o false ; le quali se mai (persin ci vergognamo di doversi riferire a una nozione tanto elementare) hanno da essere perfettamente dominate prima di passare sulla pagina ».

[310] Nous ne pouvons approfondir, dans le cadre de notre thèse, le lien entre Hugo et Landolfi. Nous nous limiterons à signaler que le texte le plus emblématique de l'antithèse romantique entre le sublime et le grotesque est sans aucun doute la célèbre *Préface* de *Cromwell* qu'Hugo publie en 1827, mais que le livre d'études sur *Les grotesques* publié par Théophile Gautier en 1844 contribue à l'enracinement de cette notion de grotesque dans le discourt sur l'art et la littérature tenu par les écrivains romantiques qui ont influencé Landolfi.

qui s'appuie sans nul doute sur l'opposition romantique entre le sublime et le grotesque : « La vidi così perdere altezza come una colonna di ghiaccio e diventare una cosa *bassa e grottesca* [311] ». C'est bien ce caractère antithétique qui nous incite à parler de grotesque plutôt que de burlesque simplement, car dans l'esthétique de Landolfi la déformation horrible ou comique affectant la matière ou le corps va bien de pair avec la valorisation d'un sublime étroitement lié à l'immatériel[312]. Comme nous allons maitenant le voir, sur l'antithèse romantique entre le sublime et le grotesque vient donc se greffer dans l'œuvre de Landolfi une antithèse entre le surréel édénique et le surréel *unheimlich,* mais aussi une antithèse entre le « possible » et le « réel ». Or, toutes ces antithèses se fondent bien sur la distinction entre le physique et l'immatériel, qui devient exacerbée chez Landolfi.

Ainsi, à l'antithèse entre réalité et surréalité, qui se rapproche d'une opposition entre le réel et le poétique, s'ajoute donc une profonde ambivalence du surréel landolfien. Cette ambivalence du surréel landolfien est une donnée que nous allons maintenant essayer d'analyser, en abordant la poétique de Landolfi sous l'angle de l'articulation entre les notions de « réel » et de « possible ».

B.7) Le réel, le possible et l'impur dans la poétique de Landolfi

B.7.a) La tentative impossible de créer par les mots une « autre réalité »

Comme nous l'avons vu, les catégories du « réel » et du « possible » s'articulent pour Landolfi en une poétique dualiste bien particulière, qu'on ne peut réduire à sa dimension fantastique : c'est pourquoi la réticence à être présenté comme un auteur fantastique, de la part de l'écrivain, n'est pas une simple coquetterie. La question du fantastique et du surréel doit ainsi être ramenée à celle du but que Landolfi assigne à la littérature, que celle-ci soit fantastique ou non. En effet, Landolfi rejette la réalité et

[311] *La piccola apocalisse* (DIA), p. 84. C'est nous qui soulignons.

[312] Dans RV (p. 348), la phrase suivante montre bien que le grotesque est lié au physique, ou plus précisément au corporel, et souvent à ce que le corporel a de plus trivial : « Infine la cosa è quasi fisica, ed è grottesca e ignobile come le cose fisiche : come quando uno speri di fare il proprio dovere quotidiano e, giunto nel luogo comodo, se ne scopra incapace ». Cf. Denis Ferraris, *Note sur l'érotisme dans l'écriture landolfienne*, cit., p. 67 (en note, à propos de l'ambivalence de l'objet du désir) : « Landolfi est un grand écrivain de ce qu'on est convenu d'appeler le Bas ». Dans la suite de notre travail, nous emploierons régulièrement la notion de grotesque pour nous référer à la déformation plus ou moins dégoûtante ou plus moins comique qui affecte le corps et surtout le corps féminin, pour cette raison justement que le grotesque est toujours mis en relation par Landolfi avec un sublime qui s'oppose à lui.

essaie de créer par les mots une autre réalité, en actualisant ce qui est possible ou virtuel : or, pour lui, il y a bien quelque chose de physique dans cette opération, mais il y a aussi quelque chose de tragique, en raison de la nature insuffisante du langage. Dans RV (publié en 1963), Landolfi laisse penser que ce n'est pas par son contenu thématique que l'« autre réalité » créée par les mots peut être consistante, mais par l'« énergie » que l'auteur peut insuffler à la « page »[313].

Ce passage, que nous avions cité, donne une véritable résonance à certaines phrases, dans les premières fictions de Landolfi, qu'on pouvait juger fantaisistes ou parodiques, voire caricaturales : par exemple, « "la parola altro non è che forma, atto della potenza, carne del sacrificio" », dans *Da : L'astronomia esposta al popolo*[314]. De même, sous une forme nerveuse et hallucinée, le texte « Night must fall » (DIA) illustrait bien, déjà, le pouvoir magique de création que les mots ont pour Landolfi :

> Ciascun uomo si aspetta dalle sue parole (o dalla sua parola) un grande miracolo: un nuovo profeta giunse fino a immaginarsi e addiritura a pretendere (ed è quanto i più gli rimproverano) che una sua parola dovesse dar luogo, a seconda dei casi, a un tavolino o a una seggiola, uccidere una tristezza in fondo a un cuore, sradicare un uomo con tutte le sue radici e trarlo su come un gatto bagnato, modificare, insomma, secondo il suo intento il mondo dei sensi delle montagne delle rocce e delle abitudini[315]

Ainsi, Landolfi investit dans l'activité littéraire une « énergie » physique dont il espère qu'elle donne corps, ou qu'elle donne vie, aux mots, de sorte que les mots créent une « autre réalité » aussi consistante que la « réalité » qu'il méprise. Un des passages où cette poétique est le plus clairement exprimée se trouve dans l'introduction à la traduction des *Poemi e liriche* de Pouchkine, où Landolfi définit la littérature comme un « art du possible et non du réel » ; un art « magique », qui consiste à essayer de créer, comme le faisait Dostoïevski d'après lui, de véritables « objets physiques et matériels »[316]. Mais dans cette tentative, Landolfi rencontre pour sa part inévitablement

---

[313] Cf. *supra*, p 29.

[314] *Da : « L'astronomia esposta al popolo »* (SPA), p. 233.

[315] « Night must fall » (DIA), p. 103. Nous préciserons que ce texte a été écrit en 1935.

[316] *Introduzione* a Alexandr Puškin, *Poemi e liriche*, Torino, Einaudi, 1960, p. XVII : « […] non saremo noi in diritto di chiedere alla poesia appunto di *configurare* o *prefigurare* le possibili diverse soluzioni, addirittura le diverse forme della vita umana e non umana? È questo il punto dei punti. Diverse, ossia altre da queste; e insomma non dovrà la poesia appunto porre rimedio a ciò che appare immutabile e costituirsi *arte del possibile, non già del reale*, sotto pena di esser relegata tra gli altri trastulli inutili e ben sentiti come tali? [...] In altri tempi credo credessi di percepire, e sopra ogni cosa ammirassi, in Dostoevskij proprio un tale anelito e quasi fiducia a creare oggetti fisici e materiali, sottintendendo egli a mio senso o sospettando almeno che per la poesia il massimo risultato e la vera vittoria sarebbero stati l'inventarsi, il cavare dal nulla non già un carme sublime, ma una comune seggiola o infine il più umile appunto degli oggetti materiali, e in poche parole realizzare *il passaggio da un'ombra a una consistenza, da un'astrazione a una qualunque realtà tangibile, da una potenza a un atto*. Ebbene postuli o no un simile discorso una particolare definizione della realtà e ci sia o non ci sia ciò in Dotoevskij difatto, è in questo senso che parlavo qui sopra di creazione. (*Poesia magica anzi negromantica*? Sia pure, se vogliamo giocare al tirassegno colle parole, ma almeno in accezione propria. O diciamo più

l'échec lié à la nature insuffisante de la littérature et du langage, comme il l'écrit dans RV : « La letteratura non è vita (semplice constatazione, del resto, senza giudizio)[317] ». En tant qu'activité physique où se dépense l'énergie, l'écriture semble finalement vaine et stérile, à l'image de la lecture, dont Landolfi est loin de tresser l'éloge, dans une de ses très rares digressions, sinon la seule, qui soit consacrée à ce thème :

> Ho sempre odiato il tavolino, sempre odiato non tanto la lettura quanto il sistema stesso della lettura, quello star fermi con un oggetto in mano che si va scorrendo con l'occhio per ore intere ; il mio istinto letterario, se mai e se mai ne ebbi, mi spingeva a un che di sposato alla vita e che in essa trovasse un oggetto da plasmare ; e la vita stessa la ho mai concepita diversamente da una vita libera, dalla vera vita insomma? E invece, a forza di ripiegare e sostituire e simboleggiare, eccomi qui chiuso ormai senza speranza in questi meschini giochi di penna, e ben sapendo che non ho sostituito niente, che non posso sostituire niente, perché non si sostituisce la vita colla morte, cio che è con ciò che non è...[318]

DM, le journal qui suit RV, s'ouvre sur un passage capital qui résume d'une autre manière la tentative de l'écrivain et son échec :

> Quando ero ragazzo, volli una volta forgiarmi una lingua personale : mi pareva necessario cominciare di lì; una lingua vera e propria, con tutte le sue regole. Ma intesi bene che per ciò dovevo rifarmi da ancor più lontano, ossia inventare in primo luogo un paese, un popolo, una sua storia e così via, la lingua essendo il supremo fiore anzi frutto d'una civiltà; empii fogli e fogli, che ogni tanto ritrovo. E forse questo mi si configurò nel capo come la ricerca di un'altra cosa. Ebbene, ero votato all'insuccesso. […] Ameni tentativi di chi cerca nuovi linguaggi ! e necessariamente rientra in qualche antichissimo sistema di rapporti, donde non si evade[319]

B.7.b) Les liens entre l'*unheimlich* et l'impur

Il nous faut à présent montrer qu'il y a non seulement quelque chose de nécessairement insuffisant, dans la création littéraire telle que la conçoit Landolfi, mais aussi quelque chose de nécessairement impur. En effet, pour Landolfi, l'écriture ne doit pas représenter la réalité, mais créer une autre réalité, ce qui revient à actualiser le « possible », au lieu de

---

semplicemente ed esattamente: *poesia creatrice del mondo fenomenico*) ». En citant ce passage dans son article « La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi » (in *Un linguaggio dell'anima*, cit., p. 93-100), Mauro Serra ne manque pas de signaler qu'une telle conception de la la littérature trouve son modèle chez des auteurs comme Novalis. Quant à la conscience des limites de cette conception, elle peut être notamment illustrée par des textes de Valéry. Mauro Serra cite l'un et l'autre auteur dans son article et ces deux noms nous semblent emblématiques du romantisme exacerbé et de la modernité métalittéraire qui coexistent chez Landolfi.

[317] RV, p. 307. Ce passage est écrit le 1er août 1958.

[318] RV, p. 317.

[319] DM, p. 681 (c'est Landolfi qui souligne). Cf. Cristina Terrile, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 125: « Sulla parola grava un perpetuo 'stato di insufficienza', e la lotta fra l'ideale poetico e la limitata riformabilità del mezzo espressivo non può essere che accanita. Lo stesso concetto di scrittura come lotta è, per Landolfi, promessa di sconfitta, segno inequivocabile di distanza dall'arte ».

rendre compte du « réel ». Or, le possible est pur, tandis que le réel est impur : dans *Ottavio di Saint-Vincent*, où se développe l'antithèse entre le « réel » et le « possible » dans le discours du narrateur et dans celui du protagoniste, il est ainsi question du « poetico alone del forse[320] ». Essayer d'actualiser le possible, qui par essence est pur et poétique, c'est donc risquer, d'une part, d'échouer dans cette tentative, à cause de la nature insuffisante des mots, mais c'est aussi, d'autre part, risquer de contaminer la pureté du possible, en le rendant en quelque sorte « réel », par la forme que lui donnent les mots sur la page.

En outre, l'autre réalité que l'auteur crée par ses mots, à qui il ne veut pas attribuer la fonction de représenter la réalité, peut aussi s'avérer étrange et inquiétante, lorsque les mots, loin de révéler une « patria celeste » ou d'actualiser le « poetico alone del forse » comme le voudrait l'auteur, échappent à son contrôle pour donner corps à une réalité obscure que nourrissent sans doute des obsessions en partie inconscientes : au lieu d'être les instruments purs grâce auxquels l'auteur forge une autre réalité édénique, les mots révèlent alors une matière impure qui ne vient pas de la réalité rejetée, mais du monde intérieur de l'écrivain lui-même[321]. Ainsi, d'une part, les mots sont sans doute « contaminés » par la réalité dont ils portent la trace ; mais, de surcroît, les mots sont peut-être non seulement contaminés par la réalité extérieure, mais aussi par l'« énergie » de l'écrivain qui tente de leur donner une consistance physique, car il s'agit sans doute d'une

[320] C'est sans doute à travers cette fiction, écrite en 1956 et publiée en 1958, que Landolfi expose le plus clairement l'articulation entre le « réel » et le « possible » qui structure aussi bien sa pensée ou sa vision du monde que sa poétique. Cf. OSV, p. 871 : « Alla sua prossima felicità colla duchessa non pensava poi tanto, ché egli era forse di coloro i quali, come oggi si dice, scontano in anticipo gli eventi e fino i sentimenti : a lui bastava che una cosa fosse *possibile* per intenderla già avvenuta e per giudicare in certo modo inutile che avvenisse. Figuriamoci per le cose ormai bene o male in atto ; che, perduto *il poetico alone del forse*, ti aggrediscono e scuorano con tutta la brutalità e d'altra parte l'uggiosa inconsistenza del *reale* » ; p. 886 : « Il nostro tutto è un mondo di *possibilità inattuabili*. E il guaio è che, *inattuate*, non divenute *realtà* e lungi da ciò, esse per così esprimersi avvizziscono, muffiscono e infine muoiono anche come tali, come *possibilità* cioè, non lasciando che il rimpianto; se pur lasciano qualcosa ». C'est nous qui soulignons.

[321] Dans son article où il signale quelques correspondances entre les textes de Landolfi et les œuvres picturales d'artistes comme Odilon Redon, Francisco Goya, ou même Jérôme Bosch, voire Bruegel l'Ancien, Giorgio Andreozzi (*op. cit.*, p. 214) développe une intéressante définition de la poétique landolfienne à travers une comparaison entre Landolfi et le peintre suisse Johan Heinrich Füssli (1741-1825), auteur du célèbre tableau intitulé « The nightmare » – avec un jeu de mot entre *nightmare* (le cauchemar) et *night mare* (la jument nocturne) – : « Del pittore svizzero, Landolfi condivide certamente questa continua tensione verso l'assoluto che l'arte dovrebbe incarnare, ma allo stesso modo non conosce altra via se non quella di dare corpo a quel mondo parallelo e inquietante che è in realtà tra le pieghe del quotidiano, e che quest'ultimo spesso sostituisce stravolgendone l'ordinato, tranquillo scorrere ». La comparaison établie par Andreozzi et la définition qu'il propose, faisant écho aussi bien à l'*unheimlich* freudien qu'à l'idée typiquement landolfienne d'une « autre réalité », ont pour mérite de mettre l'accent sur le romantisme, voire sur l'hyper-romantisme qui anime l'œuvre de Landolfi jusque dans son versant le plus ouvertement inquiétant, et de suggérer que le comique ou le grotesque (très apparents dans « The nightmare » comme dans *La morte del re di Francia* par exemple, un texte auquel on songe spontanément à la lecture de la définition d'Andreozzi) sont une réaction de défense à la fois contre l'échec de la quête romantique d'absolu et contre le potentiel angoissant des fantasmes morbides ou monstrueux que l'on trouve chez Landolfi.

énergie que Landolfi lui-même perçoit comme impure. La contamination du mot pur vient donc de l'extérieur, mais aussi de l'intérieur.

Il nous semble opportun sinon nécessaire d'illustrer cette idée par l'exemple de *La moglie di Gogol* (OM). En effet, dans cette nouvelle, le lecteur apprend, d'un soi-disant ami intime et biographe de Gogol, que ce dernier avait pour épouse une sorte de magnifique poupée gonflable animée, qu'il pouvait modeler au gré de sa volonté. Cette créature, qui symbolise l'œuvre littéraire, tout en symbolisant également la matière et le corps dans ce qu'ils ont de plus consistant, est à l'entière disposition du prétendu Gogol ; celui-ci apparaît donc à la fois comme son maître, voire comme son créateur et d'une certaine manière comme son père.

Cela est d'autant plus vrai qu'il lui donne lui-même un nom (Caracas), et qu'en revanche il ne veut pas révéler à son ami le nom « dell'autore di sì bell'opera[322] », comme s'il souhaitait effacer l'existence du constructeur – de l'« auteur » – de son épouse en en taisant le nom, tandis qu'à l'inverse il s'approprie Caracas en lui attribuant lui-même un nom. Or, nous relèverons ici, tout particulièrement, un détail : Caracas attrape la syphilis, maladie à laquelle le narrateur se réfère par des expressions telles que « morbo vergognoso » ou « sozza infermità », alors que son « mari » n'a jamais eu de contacts avec d'« autres femmes », et que son « épouse » est continuellement sous son contrôle. « Vedi dunque », dit Gogol à son ami, « qual'era il nocciolo di Caracas : essa è lo spirito della sifilide ![323] ». Nous proposerons d'interpréter la maladie de Caracas dans cette nouvelle comme le symbole d'une impureté honteuse qui se trouve au cœur même de l'énergie investie par l'écrivain dans les mots ; une impureté qui viendrait donc de l'écrivain lui-même, et qui ne permet pas aux mots d'être détachés de la réalité sociale mais aussi

[322] *Ibid.*, p. 682. Dans CAN (p. 533), c'est Filano, le créateur de la machine volante, qui donne à celle-ci son nom, annoncé de manière grandiloquente : « Eccola. Il suo nome è CANCROREGINA ». Le rapport entre Filano et Cancroregina est tout à fait comparable à celui entre Gogol et Caracas. On aura d'ailleurs remarqué la proximité des deux noms : Cancroregina et Caracas. D'après nous, ils sont associés, dans l'imaginaire de Landolfi, à une trivialité d'ordre anal, à laquelle ressortit une grande part du comique grotesque dans *La moglie di Gogol*. En effet, par exemple, le « mari » de Caracas la gonfle à l'aide d'une pompe passée « attraverso lo sfintere anale » (p. 682). Nous citerons encore (p. 682 et p. 686) : « Quando disse di punto in bianco, con voce estremamente rauca e sommessa, da Venere nel Toro : "voglio fare popò" [...]» et « Le inserì la cannula nell'ano ». Enfin, quand Caracas est sur le point d'exploser, le narrateur la décrit en ces termes : « La sua pancia, le sue cosce, i fianchi, il petto, quanto potevo scorgere del *deretano*, avevano raggiunto inimmaginabili proporzioni ». Or, ce mot, *deretano*, figure aussi dans un passage de la PL (p. 160) où l'on trouvait une pareille dimension anale et enfantine : « più in là il Carcarale, come una vecchia inferma che non abbia la forza di volgersi, mostra in eterno il suo *deretano*, elemento imprevisto e *grottesco* nella conversazione ; *pesa*, questo *deretano*, sui discorsi dei giovani e con lui dovrà fare i conti ogni loro *parola* ». Nous observons ainsi que dans ce passage (où l'italique est de nous), les mots eux-mêmes semblent se charger d'une trivialité, ou d'une « pesanteur », voire d'une impureté liée à l'analité : c'est quelque chose que nous allons bientôt commenter et analyser.

[323] *Ibid*., p. 684.

physique dont l'écrivain veut s'affranchir[324]. Ainsi, l'« esprit de la syphilis » dont Caracas serait l'incarnation du « souffle créateur » insufflé en elle par Gogol[325].

Parfois, d'ailleurs, dans les fictions de Landolfi, il apparaît nettement que la dimension *unheimlich* est directement liée au mot, c'est-à-dire aux mots en tant que signifiants détachés de leur fonction référentielle. Landolfi lui-même semble alors se heurter à l'étrangeté de certaines de ses créatures textuelles, qui échappent ou tendent à échapper au contrôle de l'auteur : c'est en ce sens, c'est-à-dire par rapport à la question méta-littéraire de la création, que le fantastique en tant que dimension spécifique, coïncidant à peu près avec ce que Freud a nommé l'*unheimlich*, est bien inscrit au cœur de l'écriture landolfienne. Cela éclaire pourquoi Caracas, alors qu'elle semble d'abord pouvoir prendre les plus douces apparences que son époux souhaite lui donner, finit par être désignée par le narrateur de la nouvelle comme « una presenza inquietante e, giova esser chiari, ostile » : « Nicolaj Vasilevič aveva la bizzarra impressione che colei andasse acquistando una propria, sebbene indecifrabile, personalità, distinta dalla sua, e gli sfuggisse per così dire di mano »[326].

Dans l'imaginaire de Landolfi, la créature tend à échapper au contrôle de son créateur[327]. Or, la créature, c'est d'abord le mot, que l'écrivain essaie d'animer en lui insufflant son « énergie », qui malheureusement semble pouvoir contaminer la parole d'une impureté qui viendrait de l'écrivain lui-même. Il y a donc pour nous une dimension fantastique de l'écriture landolfienne en tant que création de mots, ou, en d'autres termes, en tant que fabrication de signifiants, qui se fait parfois indépendamment de la volonté de l'auteur : c'est aussi dans cette perspective que prennent tout leur sens des expressions

[324] Voici le commentaire que propose Crisitina Terrile (*L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit.), p. 28 : « Il rapporto dell'artista con la sua multiforme creatura, risucchiata dall'impietosa spirale della realtà e delle sue più meschine apparenze, degenera in effetti sempre più ; non soltanto costei gli trasmette la sifilide – proprio a lui che aveva sognato una donna pura, indenne da contagio –, ma, per di più, manifesta i bisogni fisiologici meno nobili, invecchia e diventa una bigotta inacidita, scivolando progressivamente verso una ripugnante e ormai irremediabile materialità ».

[325] *La moglie di Gogol* (OMB), p. 684 : « Altra cosa è tentar di stabilire in che propriamente consistesse la qualità comune a tutte quelle forme. Può darsi fosse né più né meno che il soffio creatore medesimo di Nicolaj Vasilevič ». Dans la suite de notre travail, nous aurons maintes fois l'occasion de revenir sur le thème de la créature et d'analyser ce que la créature représente pour Landolfi. Nous reviendrons également à plusieurs reprises sur l'emploi récurrent d'adjectifs extrêmement forts se référant au dégoût ou à la honte et sur l'image obsessionnelle de la maladie ou de la mutilation.

[326] *La moglie di Gogol* (OMB), p. 684.

[327] Nous citerons un passage de son journal RV (p. 278), où la propre fille de l'écrivain suscite non seulement l'admiration de son père, mais aussi ce sentiment d'étrangeté que Landolfi a auparavant décrit dans de si nombreuses fictions : « È precoce da far paura, o così pare a me che non so di bambini ; è sul punto di parlare, di levarsi dalla culla colle sue forze – possibile ? Anche sua madre era un pochino spaventata, iera sera. (La figlia di X aveva, a quanto dissero, sguardo tanto consapevole da risultare intollerabile agli stessi genitori, che la portarono in culla dal pediatra; il quale tuttavia sembra non le trovasse nulla.) / Era così nervosa ieri, così noialtri: che sarà di questa figlia? / Ma il solo parlarne mi ha un po' calmato ».

comme « fantastique post-freudien » ou « fantastique linguistique », sous la plume de Ferdinando Amigoni ou Stefano Lazzarin[328]. En effet, l'écriture consiste pour Landolfi à faire des mots les instruments de sa maîtrise sur la réalité extérieure, tant qu'ils n'apparaissent pas eux-mêmes comme des choses étranges. Voilà pourquoi la dimension *unheimlich* de l'écriture landolfienne prend place dans une problématique qui dépasse le cadre du registre fantastique et touche aux rapports entre la création littéraire, les mots et la réalité[329].

Conclusion

Nous dirons que Landolfi n'est un écrivain de récits fantastiques que dans un sens très large, qui correspondrait à la définition suivante : les récits fantastiques sont des récits où sont présents des éléments irrationnels, mais qui se distinguent cependant des contes en raison du caractère étrange de ces éléments irrationnels. Le fantastique de Landolfi est donc surtout intertextuel, au sens où l'on y retrouve des grands motifs récurrents de la littérature fantastique du XIX^e^ siècle. En revanche, le fantastique de Landolfi se distingue du fantastique canonique tel que Todorov le définit, par le fait qu'il est le plus souvent étranger au doute mis en avant par Todorov.

Par ailleurs, en ce qui concerne le surréalisme, il est primordial de ne pas assimiler Landolfi à ce mouvement, mais aussi de cerner les raisons pour lesquelles on peut être tenté de le faire. Tout d'abord, l'onirisme constitue une veine importante du fantastique landolfien, ce qui nous amène à reconnaître une ressemblance entre Landolfi et le surréalisme : par leur onirisme moderne, des récits comme *Il mar delle blatte*, ou comme le rêve de Rosalba dans *La morte del re di Francia* (DIA) peuvent éventuellement être qualifiés de surréalistes. Mais Landolfi ne partage pas l'abandon à l'inconscient en littérature prôné par les surréalistes (notamment la « poésie involontaire », qu'il stigmatise), ni leur programme idéologique.

Nous inclinons pourtant à employer les termes surréel et surréalité, pour désigner la

[328] La première expression est employée par Ferdinando Amigoni (*op. cit.*, p. 66-94) et la deuxième par Sergio Romagnoli notamment (« Landolfi e il fantastico », cit.).

[329] Nous rappellerons ici l'influence exercée par Dostoïevski sur Landolfi et l'admiration que ce dernier porte à l'écrivain russe. Or, Dostoïevski n'est pas pour Landolfi un écrivain fantastique, mais un écrivain ouvert à une « autre réalité » où tout est possible, y compris que deux et deux ne fassent plus cinq (cf. RV, p. 326). Le réalisme de Dostoïevski et de certains autres auteurs russes ne consiste donc pas à raconter des histoires emblématiques d'une société donnée ou de questions morales générales, mais à donner vie, par leurs livres, à des événements exceptionnels : Landolfi expose cette idée centrale dans la longue tirade qui ouvre un des courts dialogues de *Teatrino* (MDB, p. 265).

réalité fictionnelle qui tend à prendre la place de la « réalité », notion à laquelle Landolfi donne un sens particulier sans toutefois la définir de manière très explicite et synthétique. Deux autres notions auxquelles il nous semble opportun de recourir sont l'« étrange » et le « symbolique ». En effet, si la « réalité », représentée dans les récits réalistes, est bannie du monde fictionnel de Landolfi, celui-ci n'est pas peuplé pour autant que d'êtres surnaturels, car chez lui l'irréel n'est pas l'opposé du « réel ». Le monde landolfien est toujours plus ou moins étrange, parce qu'il n'est pas « réel » au sens où l'écrivain l'entend. C'est pourquoi Landolfi peut raconter l'histoire d'un homme solitaire qui tue un rat avec l'aide de son chien avant de l'enterrer solennellement, ou consacrer cinquante pages à l'histoire d'un singe mis à mort pour avoir imité la messe et profané ainsi une église. Ces histoires n'ont rien de strictement invraisemblable, au contraire de celles racontées dans *Il racconto del lupo mannaro* ou *Il mar delle blatte* ; mais elles sont étranges.

Enfin, sans doute serait-il judicieux de recourir à la notion de « symbolique », pour désigner ce qui chez Landolfi relève des mots, des sentiments, de l'imaginaire, des rêves, ou encore des désirs, et acquiert dans son écriture autant de réalité que la réalité tangible des choses matérielles et des lois de la raison. En un certain sens, l' « autre réalité » à laquelle Landolfi tente de donner toute sa consistance n'est peut-être pas autre chose que la réalité symbolique, que l'écrivain oppose à la réalité matérielle tout en aspirant à lui donner une pareille consistance « physique ». On peut ainsi être tenté de parler d'une véritable tentative de substitution du « réel » par le symbolique, puisque des personnages ou des choses comme une jeune mariée, une maison et un ramoneur deviennent tout autre chose dans le monde de Landolfi que ce qu'ils sont dans la réalité telle qu'on la conçoit habituellement.

Mais, pour conclure, il importe de mesurer la différence qui existe entre, d'un côté, notre perspective, lorsque nous nous efforçons de situer Landolfi par rapport à l'histoire littéraire du fantastique, en essayant d'évaluer s'il est légitime ou non d'employer à son sujet des adjectifs tels qu'« étrange », « fantastique », « surréel », « surréaliste » ou encore « symbolique », et, de l'autre, celle de Landolfi lui-même, qui recourt pour sa part aux notions de « réel » (ou de « réalité »), de « possible » (ou de « possibilité »), qui emploie des adjectifs comme « physique » ou « vrai », ou encore qui parle d'une « autre réalité », afin de définir, dans des textes épars et aux statuts différents, ce qui constitue sa poétique à un niveau qui dépasse le strict cadre du fantastique.

Chapitre deuxième. Les fondements de l'œuvre narrative et fictionnelle de Tommaso Landolfi

Introduction

Dans ce deuxième chapitre, nous étudierons l'imaginaire landolfien, tel qu'il apparaît dans ses premières œuvres de fiction. Nous nous intéresserons ainsi aux fictions brèves contenues dans les recueils DIA (1937), MDB (1939) et SPA (1942). Après avoir considéré de façon préliminaire les raisons qui d'après nous déterminent un premier trait caractéristique de ces fictions, à savoir justement leur brièveté, nous analyserons l'imaginaire de l'écrivain en nous centrant sur l'étude de trois thèmes forts qui constituent de véritables enjeux dramatiques et symboliques à l'œuvre dans ces textes, et qui nous permettront d'illustrer progressivement notre idée directrice d'un dualisme tragique. Ainsi, nous nous intéresserons d'abord au repli dans l'espace de la maison, perturbé par l'apparition de la « bête » ; puis au rapport des personnages masculins aux personnages féminins, objets d'une conquête frustrante ou impossible ; et enfin à la représentation d'une forme surréelle de sexualité ou d'érotisme.

Après cette approche de l'imaginaire landolfien, nous nous intéresserons à ce qui ressortit à la morale et à la métaphysique dans les premières livres de l'écrivain, et que ne permet pas d'analyser une étude centrée sur la seule question de l'imaginaire. Cependant, nous verrons que la pensée morale et métaphysique de Landolfi est déterminée elle aussi par son dualisme tragique. De même, les structures intellectuelles qui sous-tendent les fictions de Landolfi sont également informées par le désir de l'auteur, comme le montrera ensuite notre analyse des structures de la pensée landolfienne, ou, en d'autres termes, les schémas qui guident la réflexion de Landolfi, telle qu'elle se développe à travers certaines fictions. Ainsi notre analyse de l'imagianire landolfien s'élargira-t-elle en une analyse synthétique du monde landolfien ou de l'univers landolfien dans ses aspects non seulement imaginaire, mais aussi moral, métaphysique et intellectuel.

I) Les structures de l'imaginaire landolfien

A) Les liens entre l'imaginaire landolfien et la brièveté des fictions narratives

A.1) Le rejet de la « réalité » et le nombre très limité de personnages

Landolfi, dans ses fictions, ne souhaite pas représenter la « réalité ». Ainsi, les hiérarchies sociales, les institutions politiques ou administratives, ou encore le monde du travail et la vie économique ne font pas partie de l'imaginaire qu'il actualise dans ses fictions. On ne voit pas chez lui comment l'homme maîtrise la nature dans les campagnes ou comment s'organise le fonctionnement d'une ville, socialement, administrativement ou techniquement parlant. Ainsi, si Sienne au moment du Palio retient l'attention de Landolfi [330], c'est justement parce que le *Palio* de Sienne fait revivre une autre époque et plus largement une « autre réalité » qui éclipse ce que Landolfi considère comme les laideurs de la modernité. Or, c'est l'une des très rares fois où Landolfi entreprend de décrire un espace urbain. De même, la campagne n'est représentée que lorsqu'elle est naturelle et non quand elle est maîtrisée par l'homme : c'est bien un espace naturel et non un espace agricole que découvre le lecteur de la PL, dans les pages consacrées à décrire la campagne de P.

En outre, les intrigues des récits fictionnels que nous allons commenter se resserrent sur un nombre restreint de personnages. Mais il est récurrent que des animaux occupent une place importante dans ce petit réseau de personnages, accédant véritablement au statut de personnages principaux du récit, d'une manière qui rappelle les contes destinés aux enfants, si bien qu'on peut parler d'un monde imaginaire caractérisé par une certaine forme d'infantilisme. Par ailleurs, soit la possibilité d'une relation ou bien violente, ou bien amoureuse, érotique ou sexuelle entre un personnage masculin et un personnage féminin, soit la présence symbolique et sous-jacente d'une relation de cette nature, constitue très souvent le cœur du récit[331]. L'imaginaire de Landolfi est un imaginaire hétérosexuel, où la violence occupe une place importante. Nous verrons

[330] *Palio* (OMB, p. 775 ou SR, p. 92) : « questo per dire che la prospettiva necessaria al Palio di Siena, e in generale alla città medesima, è una prospettiva di sogno; la quale dunque non ammette che dimensioni di sogno ». Palio est publié une première fois dans la revue « Oggi » en 1939, puis une deuxième fois dans OMB en 1954, enfin dans SR en 1960. Nous citerons dorénavant le texte publié dans SR.

[331] Il faut préciser que le personnage féminin n'est pas nécessairement humain : nous pensons à la lune dans *Il racconto del lupo mannaro*, ou à la chienne de *La tempesta* (*Teatrino* in MDB).

cependant que le thème de la pitié est tout aussi récurrent que celui de la violence.

A.2) La brièveté de la plupart des nouvelles et la longueur relative de certaines fictions

Pour des raisons tant intimes que matérielles, le rapport de Landolfi à l'écriture est caractérisé par l'urgence, d'abord dans la composition des textes, puis dans leur publication rapide. En outre, la forme de ses fictions s'adapte de plus en plus aux conditions de leur publication dans un journal : cela se ressent dans des recueils comme OM, SR ou surtout PC, que composent des courts textes de taille à peu près égale. Toutefois, certaines des fictions de Landolfi sont classées par le circuit éditorial comme des *romanzi* et constituent un livre à elles seules : la PL, les DZ, RA, CAN, OSV, UANT. Néanmoins, il ne s'agit pas de romans dont la forme correspondrait au canon des romans réalistes du XIX^e^ siècle. Ce sont des fictions parfois assez brèves, qui pourraient être considérées comme de longues nouvelles : par exemple, la première publication d'OSV, par Vallecchi en 1958, a été accompagnée d'une réédition des DZ. En revanche, jamais le dédain que manifeste Landolfi vis-à-vis de la réalité économique, politique et sociale ne se concilie avec l'écriture d'une fiction de très grande ampleur. En outre, ces fictions qu'on peut juger relativement longues, comparées au corpus des nombreuses petites nouvelles, se resserrent cependant toujours autour d'un nombre très limité de personnages. Or, si la brièveté tient au nombre limité de personnages, ce nombre limité de personnages tient aussi à la nature des relations qui se nouent, dans un monde imaginaire où sont rejetés les aspects social ou économique de la réalité.

A.3) Les relations entre les personnages et la récurrence de certains motifs

Le couple et la famille, sous une forme manifeste ou sous une forme symbolique, sont les formes d'organisation sociale auxquelles sont ramenés d'une manière assez systématique les personnages de ces récits fictionnels. *Il sogno dell'impiegato* (MDB) est ainsi un exemple révélateur du fait que l'imaginaire familial, amoureux ou érotique intéresse bien plus l'écrivain que le monde du travail et des conventions sociales. En effet, dans cette nouvelle – qui montre par ailleurs que la sexualité, au sens des possibles relations sexuelles entre adultes, tend bien à occuper une place toujours centrale dans l'imaginaire landolfien –, le narrateur porte un regard supérieur et visiblement amusé sur

les trois employés qui connaissent dans un lupanar la soirée la plus extraordinaire de leur vie en faisant l'amour avec la femme de leur patron.

Plus largement, sous une forme symbolique, une matière importante des fictions de Landolfi paraît constituée par les diverses formes de la sexualité infantile mises au jour par Freud, ou encore par les conflits entre les pulsions sexuelles symbolisées et les interdits auxquels se heurtent ces pulsions. Nous pensons par exemple à l'ambivalence récurrente caractérisant le rapport à tout ce qui, dans le corps, apparaît sale, dégoûtant ou laid. Cependant, les pulsions et la lutte entre celles-ci et les interdits sont exprimées d'une façon que le lecteur averti perçoit immédiatement, sans pouvoir toutefois se faire une idée claire de ce qui est susceptible de se jouer dans ce mystérieux foisonnement de symboles disposés par le récit de ces courtes histoires où interviennent un nombre très limité d'hommes, de femmes et d'animaux[332].

Mais sans parler du caractère sexuel des récits de Landolfi, il est indéniable que s'y manifestent des motifs récurrents et même obsessionnels, dont certains renvoient à des éléments appartenant à la vie de l'écrivain. Or, cette dimension fondamentalement personnelle peut aussi être prise en compte pour expliquer que ses fictions ne paraissent pas susceptibles de dépasser une certaine longueur. Nous l'avons vu avec la PL, où le monde que Landolfi représente est la transfiguration imaginaire et fantastique d'un univers qui lui est tout à fait personnel : celui du village de Pico Farnese et de la campagne sauvage qui s'étend alentour. Nous le reverrons avec RA, où se fait bien plus entendre l'écho de l'histoire personnelle et familiale de Landolfi que celui de la seconde guerre mondiale dont il aurait pu tâcher de rendre compte à un niveau plus général.

Cela est encore vrai dans UANT où l'histoire est beaucoup moins limitée dans le temps que dans les autres fictions longues (notamment la PL où la moitié du récit relate les événements d'une seule nuit), mais où les relations entre les personnages se resserrent à la fois sur la sphère familiale et sur la sphère amoureuse, puisque UANT raconte l'histoire d'amour entre un frère et une sœur qui ont ensemble un enfant. Il est également significatif que l'exil des deux personnages à Papeete ne soit pratiquement pas décrit et relaté, à la différence de leur vie précédente, dans une demeure familiale et une campagne dont les modèles évidents sont, tout comme dans la PL et RA, le manoir de l'auteur à Pico et la nature environnante. Ainsi retrouvons-nous les éléments suivants, parmi ceux qui expliquent la brièveté des fictions de Landolfi : un nombre limité de

[332] Pour le dire en des termes un peu frustes, le lecteur s'aperçoit vite qu'il y a quelque chose de manifestement sexuel, mais surtout quelque chose d'assez mystérieux dans les fictions de Landolfi.

personnages ; un resserrement des relations sur le couple et la famille ; l'attachement à un univers personnel, où l'on retrouve divers motifs obsessionnels, dont certains renvoient à la vie de l'auteur.

Nous dirons donc, en conclusion de ce point préliminaire, que les diverses fictions de Landolfi présentent immédiatement des ressemblances dans leur structure et des récurrences au niveau de l'imaginaire qui ne semblent trouver une forme d'expression que dans le récit court ou relativement court. Certes, parfois, le schéma narratif récurrent de ces fictions peut donner lieu à un développement qui peut atteindre une centaine de pages, mais cela ne contredit pas la prédisposition manifeste de Landolfi à écrire des fictions plutôt brèves. En raison du mépris de l'écrivain envers la réalité existante, surtout sous ses formes politiques, économiques ou sociales, les fictions ne peuvent que se resserrer sur un nombre limité de personnages et le déroulement de l'histoire paraît dépendre de leurs pulsions, dont le caractère récurrent d'urgence reflète sans doute celle qui préside à leur écriture.

B) Le repli dans l'espace intime et l'apparition perturbante de la « bête »

B.1) Le rejet de la réalité et le repli dans l'espace domestique

Nous avons déjà pu voir que Landolfi rejette la réalité, au sens où il rejette la réalité humaine du travail, de la société et des institutions. Nous avons aussi pu voir que les protagonistes des fictions de Landolfi, qui présentent plusieurs ressemblances notables avec l'auteur, se replient dans un espace domestique caractérisé lui aussi par de multiples ressemblances avec la demeure familiale de Pico Farnese. Il est certain que ce mouvement de repli symbolise presque toujours une régression dans l'espace protecteur du ventre maternel, et qu'il exprime donc chez l'auteur un désir d'absolu de nature régressive, tout à fait typique du romantisme : chez Landolfi comme chez les romantiques, l'espace intérieur de la demeure, comme aussi la mer, la terre, la femme bien-aimée ou encore l'île, renvoie à la figure de la mère protectrice ou nourricière. Aussi l'espace domestique, parce qu'il est un espace symboliquement maternel, est-il souvent valorisé, car il semble protecteur aux personnages masculins qui s'y réfugient : aussi bien, dans MDB, Carlino dans *Ragazze di provincia*, que les trois employés de *Il sogno dell'impiegato*, ou encore le loup-garou de *Il racconto del lupo mannaro*.

Certes, les modalités de la représentation de l'espace de la maison procurant le sentiment confortable d'être protégé ne sont pas vraiment identiques dans ces trois fictions. Mais on retrouve dans les trois nouvelles une même valorisation de l'espace clos, liée aussi au fait que cet espace clos est un espace intime. Les rapports que le sujet peut y avoir avec l'autre sont des rapports intimes, qui peuvent être amicaux entre hommes et sexuels entre hommes et femmes[333]. Le fait que les rapports soient ou bien amicaux ou bien sexuels[334], font de l'espace clos un lieu où s'abolit toute distance entre les individus, dans une perspective héritée, encore une fois, du romantisme ou d'une veine satirique anti-bourgeoise qu'on peut faire remonter aux « scapigliati », aux poètes maudits et, plus généralement, à tous les auteurs de la deuxième moitié du XIX[e] siècle critiquant ou ridiculisant la bourgeoisie[335].

B.2) Du repli dans l'espace clos à son ouverture

La nature romantique de cette valorisation de l'espace clos, comme espace intime, le plus souvent domestique, apparaît peut-être de manière encore plus nette quand l'espace clos se révèle être aussi un espace ouvert, voire cosmique. Certes, Carlino, dans *Ragazze di provincia*, adopte une position qui renvoie symboliquement à celle du fœtus et symbolise ainsi un désir de passivité, chez ce personnage qui revient passer quelques jours dans la maison de sa famille à la campagne :

> Il cortile era stato invaso dall'erba e dalle aiuole erano venuti su grossi gigli che, non si sa perché, si vedevano solo di notte. La prima sera, nel buio, essi se ne stavano perfettamente immobili e un po' selvatici, come se fossero stati presi sul fatto ; ma le notti seguenti divennero più domestici e cominciarono perfino a brandire. Gigli di

[333] Pour ce qui est des rapports amicaux entre personnages masculins, nous pensons au loup-garou recevant la visite de son ami (*Il racconto del lupo mannaro*), mais aussi aux trois employés qui se rendent dans une maison close (*Il sogno dell'impiegato*) et à la discussion des personnages de *La piccola apocalisse* (MDB) dans un café. Les rapports entre les personnages sont également amicaux dans un autre espace clos : celui de la chambre de l'auteur fictionnel de *Night must fall* (DIA).

[334] Il s'agit de rapports soit effectivement sexuels, comme dans *Ragazze di provincia* ou *Il sogno dell'impiegato*, soit symboliquement sexuels, comme dans *Notte di nozze* : nous aurons l'occasion de le voir en détail. Cf. *infra*, p. 167-168.

[335] Comme nous l'avons vu, cet aspect satirique est particulièrement apparent dans *Il sogno dell'impiegato*. Nous pouvons également établir une correspondance entre certaines fictions de Landolfi (nous pensons notamment aux dialogues, par exemple *Il dente di cera* dans *Teatrino*, DIA) et un texte comme celui de *La leçon* de Ionesco, en raison de la symbolique à la fois sexuelle et violente qu'on trouve chez Landolfi comme chez Ionesco. Nous rappellerons que Ionesco est né en 1912, soit trois ans après Landolfi, et qu'il écrit *La leçon* un an après *La cantatrice chauve*, en 1951. Ce rapprochement entre Landolfi et Ionesco nous semble encore plus pertinent si l'on songe au recueil *Le labrene* (1974), où la symbolique sexuelle ou violente des dialogues, qui ont souvent lieu entre un homme et une femme, est particulièrement évidente. Nous ajouterons enfin qu'on peut établir un lien entre ce type de textes courts (et souvent fantaisistes) écrits par Landolfi et certains dialogues de *L'incendiario* d'Aldo Palazzeschi (1910), comme *Visita alla contessa Eva Pizzardini Ba*.

> Sant'Antonio. […] Verso il crepuscolo, quando finalmente le cose assumono il volume e il contorno che loro compete (non più ingrassate e bagnate dalla luce diurna e tuttavia non ancora diffuse da quella notturna), rimaneva a lungo su un gradino della scala esterna, abbracciato alle proprie ginocchia, preso da quella mutezza[336]

Cependant, nous pouvons aussi noter qu'il se trouve précisément sur le seuil de la maison et qu'il regarde son jardin, où les lys plongés dans la lumière du crépuscule lui semblent familiers.

Le repli dans l'espace clos n'est donc pas qu'une régression symbolique dans le ventre maternel : c'est aussi la possibilité d'accéder à une « autre réalité », à une dimension surréelle où la nature devient domestique, où l'espace humain devient sauvage, où le végétal semble animé. Cela est très net dans la PL, où le refuge protecteur de la maison familiale s'ouvre sur un univers sauvage et primaire, dans lequel Giovancarlo est guidé par Gurù. On peut ainsi remarquer que depuis sa maison, Giovancarlo peut découvrir la vie du village comme on contemple un spectacle, notamment quand il assiste à la procession du village. Or, on peut comparer cette scène à celle de *Maria Giuseppa* (DIA), la toute première nouvelle publiée par Landolfi, lorsque *Maria Giuseppa* regarde elle aussi une procession et que le protagoniste est alors saisi par le désir de la posséder sexuellement : entre les deux passages, dont les modalités sont certes assez différentes, nous trouvons une même ouverture de l'espace clos, protecteur et féminin, que l'on rencontre encore sous diverses formes dans les fictions des premiers recueils.

Cette ouverture semble devenir illimitée voire cosmique dans les cas où l'espace clos est aussi un moyen de locomotion. Dans le recueil MDB, nous en voyons trois exemples : dans *Il mar delle blatte*, avec le vaisseau pirate sur lequel s'embarquent maître Coracaglina et son fils Roberto qui se révèle être le chef de l'équipage ; dans *Teatrino*, avec le train interplanétaire où voyagent les personnages d'*Asfu* ; enfin, dans *Favola*, avec le carrosse du maître de la chienne, décrit par la chienne elle-même, au début du récit de ses aventures :

> Nella sua corsa attraverso terre e città sconosciute non si portava dietro soltanto me, ma, anche senza voler parlare dei miei genitori, tanti altri animali […] Suscitando lo stupore e la riverenza di tutti, egli attraversava le città sconosciute in un cocchio sontuoso, tempestato di pietre credo preziose, e dietro altri cocchi, ed entro a questi paoni scimmie pappagalli, e noi cani d'ogni razza, e altri curiosi animali di remote contrade [337]

L'espace clos, de microcosme, se révèle alors être un macrocosme et, tandis que les villes traversées ne sont pas représentées, les coches sont décrits comme une arche de

[336] *Ragazze di provincia* (MDB), p. 240.
[337] *Favola* (MDB), p. 272. Landolfi a bien écrit « paoni », forme ancienne pour « pavoni ».

Noé multipliée, ce qui en fait un espace surréel au centre duquel se trouve un personnage masculin en qui on peut voir une image de l'auteur. Devant ces trois exemples, on peut penser à certaines fictions du XIX^e^ siècle, dans lesquelles l'espace clos où se réfugie un personnage masculin apparaît comme un monde en soi, artificiellement créé pour le plaisir de ce personnage. Plus généralement, on peut penser à ce qu'écrit Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*, au sujet de ce qu'il nomme l'« immensité intime ». Pour Bachelard, l'imagination qui se laisse aller à la rêverie contemple un « *ailleurs* » ; quand cet « *ailleurs* » est « *naturel* », il tend à l'immensité : « L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude »[338].

Ainsi, le repli symboliquement régressif dans l'espace intime, tout à fait typique du romantisme, permet d'abord de fuir la réalité, avant d'accéder ensuite à un espace surréel, grâce à un mouvement d'expansion et d'ouverture. Mais dans son rapport à l'espace, la poétique landolfienne ne se limite pas à une valorisation de l'espace clos qui serait le plus souvent domestique, amenant à une valorisation de l'immensité qui serait le plus souvent sauvage. Ce mouvement romantique existe bel et bien, mais il coexiste avec une veine fantastique inquiétante : nous retrouvons ici la problématique de l'articulation entre la valorisation de « l'autre réalité » et son aspect *unheimlich*, car le refuge de l'espace clos ne protège pas le sujet de ses obsessions perturbantes.

B.3) La « bête », être multiple et unique

Une réalité inquiétante perturbe le repli dans l'espace domestique. Cette réalité se matérialise dans des « bêtes », que nous distinguons des animaux, sur lesquels nous reviendrons à propos du thème de la pitié[339]. En effet, à la différence des animaux domestiques avec qui le personnage masculin vit en harmonie, comme la chienne de Giovancarlo dans la PL, c'est au dam du sujet que certains êtres viennent se nicher dans les espaces intérieurs, quels qu'ils soient. Nous pensons d'abord au ver de *Il mar delle blatte*, qui sort du bras même de Roberto Coracaglina, avant de se dissimuler à nouveau, cette fois dans les habits du père de Roberto. Toujours dans *Il mar delle blatte*, les

[338] Bachelard est par ailleurs frappé par la fréquence du préfixe « ex- » chez Baudelaire, ainsi que par la fréquence de l'ajectif « vaste ». « Chez Baudelaire, l'immensité est une dimension intime » ; « pour Baudelaire, l'homme est un être vaste », affirme-t-il ainsi. Cf. Gaston Bachelard, « l'immensité intime », in *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, 1964 (4° édition), p. 168-190.
[339] Cf. *infra*, p. 199-217.

blattes, qui donnent son titre au récit, finissent par se répandre dans les moindres recoins du bateau, après avoir envahi toute la mer, et avancent jusqu'à la bouche de Lucrezia pour y pénétrer. Quant à la fiction *Mani* (DIA), elle est tout entière centrée sur l'apparition d'un rat dans la maison et on voit bien que la présence de la « bête » perturbe le quotidien de Federico, le protagoniste. Ainsi, il ne fait aucun doute que ce que nous appelons la « bête » est un parasite : la chienne de *Favola* indique à ses petits les tiques qui s'insinuent entre ses poils[340], et dans *Ragazze di provincia*, ce sont d'abord des rats, puis une nuée de mites qui rongent les costumes de théâtre que la cousine de Carlino a rangés au grenier.

Ce que nous proposons d'appeler la « bête » n'est d'ailleurs pas nécessairement un animal : c'est aussi, par exemple, cet objet rond qui est en fait la lune (dans *Il racconto del lupo mannaro*) et s'apparente à quelque chose d'organique, car elle suinte et le narrateur la compare à une vessie de saindoux ; c'est encore le mystérieux ramoneur de *Notte di nozze*. En effet, cette chose et cet homme ont en commun de pénétrer dans l'espace domestique du sujet et de le perturber, comme le font les divers insectes ou autres petits animaux que nous venons d'évoquer.

Mais pour mieux comprendre ce qu'est la « bête » chez Landolfi, il convient de s'arrêter ici sur *La morte del re di Francia*. En effet, dans cette fiction du premier recueil, comme nous avons pu y faire allusion, c'est un onirisme débridé qui s'exprime à travers le récit du rêve de Rosalba qui connaît ses premières règles, tandis que la description de la phobie des araignées dont est victime Tale, le protagoniste masculin et père adoptif de Rosalba, entraîne également le discours narratif vers une représentation hallucinée qui l'éloigne d'une structure traditionnelle. Ainsi, une part importante de la nouvelle est consacrée à la représentation des araignées qu'a en horreur Tale, le protagoniste masculin, dont les rencontres avec deux de ses « terribles ennemis[341] » sont détaillées, et qui a même l'impression de reconnaître l'un d'eux dans des ciseaux ouverts sur une commode[342]. Mais on trouve d'autre part des monstres semble-t-il assez différents : ce sont les immenses créatures à la forme plus ou moins phallique, qui assaillent la jeune Rosalba dans son rêve[343]. Ensuite, dans la vision onririque de

[340] *Favola*, p. 271 : « Molti piccoli animali, i nostri più terribili nemici, si sono annidati, come vedete, fra il mio pelo, segno che la mia ora è venuta ».
[341] *La morte del re di Francia*, p. 37-38. Une typologie de ces « terribles ennemis » est par ailleurs ébauchée.
[342] *Ibid*., p. 34 : « Viste con la coda dell'occhio, le forbici aperte sul canterano avevano l'aspetto di un grosso ragno che avesse dovuto abbandonare in una lotta quattro delle sue zampe ». Il faut ajouter aux araignées les « abominevoli pulci », qui tourmentent Tale elles aussi.
[343] *Ibid*., p. 26-27 : « un mostro immenso a testa quadra col corpo di serpente » ; « immani gamberi fulvi ». Nous

Rosalba, ces monstres laissent place à « la bestia », appelée plus tard « la bestia cieca[344] ».

Or, dans le journal RV, Landolfi insère un passage en italique où l'on retrouve cette réduction des diverses créatures menaçantes à une « bête » unique ; la créature a alors le nom de « *bestia folgorosa* », et l'auteur dit l'avoir un jour appelé « porrovio » :

> E ho trovato inopinatamente questo fogliolino : / *Dallo studio per raggiungere il piano inferiore si deve attraversare... / Stanotte ho incontrato la* bestia folgorosa */ Era lì nell'ombra. / Un tempo la chiamai* Porrovio *e la definii una parola. / Mentivo. È la mia bestia… BESTIA FOLGOROSA /* (Questi sono altrettanti capoversi e tutto è copiato testualmente.) / Donde vengono difatto queste strane parole su cui io non ho dominio, sorte d'un tratto e che mi son come estranee, se non dal fondo di una mia follia?[345]

L'écrivain fait alors référence à la fin de CAN, quand le protagoniste semble devenir fou et pense être menacé par une « bête » à qui il donne ce nom. Les quelques lignes du texte inséré en italique dans RV, le passage de *La morte del re di Francia* et la fin de CAN se trouvent ainsi rapprochés, créant un réseau de correspondances qui unit clairement entre elles les diverses occurrences de cette thématique de la « bête » dans l'œuvre de Landolfi, par-delà les distinctions génériques ou narratologiques[346].

En effet, dans *La morte del re di Francia*, non seulement il est question d'une « bestia cieca », mais cette « bestia cieca » est assimilée aux « cose, animate o no, che ci colpiscono come la folgore[347] ». Nous voyons donc que l'association du mot « bestia » au mot « folgore » anticipe bien la « bestia folgorosa » de RV. Plus largement, le thème de la « bête » apparaît intimement lié à la question du langage : les personnages et l'auteur essaient de trouver le mot juste pour désigner cette bête imaginaire, mais parfois c'est le mot lui-même et non la chose qui semble être cette bête menaçante[348]. Il nous faudra revenir sur cette question ; mais nous retiendrons pour l'heure que toutes ces bêtes (la *bestia cieca*, les *canie*, le *porrovio*, la *bestia folgorosa*) peuvent apparaître comme des variations, qu'unit un réseau de significations, autour d'un même noyau perturbant[349].

---

reviendrons sur ces créatures (cf. *infra*, p. 174-177).

[344] *Ibid.*, p. 29.

[345] RV, p. 307-308.

[346] Nous rappellerons que RV est un journal (écrit en 1958-1960, publié en 1963), que *La morte del re di Francia* est une fiction (écrite en 1934, publiée en 1935 en revue, puis en 1937 dans DIA) et que le passage de CAN (écrit en 1949, publié en revue la même année, puis édité en 1950) auquel nous faisons allusion ici présente la particularité d'apparaître au lecteur comme un journal fictionnel, puisque ce journal est tenu par le narrateur autodiégétique.

[347] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 29.

[348] Cf. *infra*, p. 358.

[349] Pour l'étude de ce thème de la bête chez Landolfi, nous renvoyons à Tarcisio Tarquini, « Il discorso di Landolfi » in *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, Alatri, Hetea, 988, p. 15-26 ; Giancarlo

B.4) La « bête », créature menaçante

Derrière ses multiples apparences, au-delà de la variété du bestiaire, c'est donc en un certain sens la même « bête » qui tourmente les différents personnages des fictions de Landolfi et qui apparaît même dans les journaux de l'auteur. Aussi pouvons-nous maintenant examiner les caractéristiques imaginaires de cette « bête » unique. Tout d'abord, comme nous l'avons vu, la « bête » peut pénétrer dans n'importe quel espace intérieur, même celui du corps. Nous remarquons, par ailleurs, qu'elle est d'une seule couleur, ce qui n'est pas toujours précisé (mais implicite, quand il s'agit, par exemple, d'un rat), à la réserve près que cette couleur peut se décliner en plusieurs tonalités. Ainsi est-il dit que les blattes sont noires, tandis que la lune est blanchâtre sur toute sa surface, et que la chemise brune du ramoneur ne jure pas avec sa veste « color d'olio fritto ».

La « bête », en outre, apparaît et se dissimule à sa guise, faisant tantôt irruption dans l'espace intime des personnages, tantôt échappant à leur perception, comme le montre l'exemple du ramoneur qui apparaît puis disparaît dans la cheminée[350]. Le ver également (*Il mar delle blatte*) disparaît aussitôt après être sorti du bras de Roberto. La « bête » est donc d'autant plus inquiétante qu'elle semble pouvoir se déplacer comme elle le souhaite et envahir n'importe quel espace. Aussi passe-t-elle d'un élément à l'autre : de la terre à l'eau, comme les blattes, ou, de façon imagée, comme le ramoneur soudain comparé à une seiche ; ou de la terre à l'air, comme le même ramoneur qui s'élève jusqu'au toit de la maison, puis qui est comparé à un gros papillon ou à un gros oiseau de nuit surpris par le jour[351].

Pandini, « Ipotesi per un bestiario landolfiano », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 275-287 ; Sandra Stocchetto, *op. cit.* ; Giorgio Andreozzi, *op. cit*., p. 209-216 ; Paolo Trama, *Animale come altro : una proposta interpretativa per Le due zittelle* in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, cit., p. 191-230 ; Ferdinando Amigoni, *op. cit*., p. 66-94 ; Filippo Secchieri, *L'artifico naturale. Landolfi e i teari della scrittura*, cit., p. 109-159.

[350] Une fois dans la cuisine, ce personnage met une partie de son corps à nu en enlevant quelques vêtements, mais le corps qu'il exhibe disparaît ensuite dans la cheminée, avant de réapparaître plus tard (c'est d'abord un pied qui dépasse de la cheminée, dans la cuisine où est entrée la jeune mariée). Après s'être rhabillé et être sorti à la lumière du jour, il conserve son mystère et se cache derrière des mots simples, « come una seppia s'annuvola » (*Notte di nozze*, p. 238) : « si capiva bene che lasciava cadere quella cortina di parole come la seppia s'annuvola ».

[351] *Notte di nozze*, p. 239 : « parve un farfallone, un uccello notturno sorpreso dal giorno ». Seule créature humaine, parmi ces diverses occurrences de la bête, le ramoneur jouit donc d'un statut aérien assez rare (dans les premiers recueils de fictions, on ne le retrouve peut-être que chez la lune de *Il racconto del lupo mannaro*, qui passe de l'air à la terre, où elle est recouverte par la suie de la cheminée, avant de regagner le ciel). Il faut dire que dans *Notte di nozze*, dont toute la dimension surréelle repose sur les analogies entre le ramoneur et diverses créatures imaginaires, ce personnage est successivement comparé (pour ce qui est des analogies avec des animaux, auxquelles il faudrait ajouter les analogies macabres) à un lombric, à un gros papillon, à un oiseau de nuit, à une araignée, à un cafard ou morpion (« una piattola »), puis à une seiche.

Chez Landolfi, la « bête » échappe aussi complètement au contrôle du sujet par sa capacité à se multiplier : on pense avant tout aux blattes, mais, dans *Ragazze di provincia*, comme nous l'avons vu, les costumes de théâtre sont en proie à toute une nuée de mites et aux rats qui emmènent leur petits jusqu'à eux. Plusieurs fois, on rencontre ainsi chez Landolfi ce motif littéraire qui renvoie à l'archétype menaçant du grouillement ou du fourmillement comme image du chaos[352].

La « bête » est donc bien une menace pour le sujet, et l'adjectif *minaccioso* qualifie par exemple l'attitude du ver, quand celui-ci est déniché alors qu'il se dissimulait dans les vêtements du père de Roberto[353]. Mais c'est surtout la réaction du sujet lui-même qui est spectaculaire : celle du loup-garou qui se barricade chez lui, de Tale à qui il est arrivé de gesticuler frénétiquement et spasmodiquement en découvrant une araignée près de lui[354], ou de Lucrezia qui ne peut cacher son émotion à la vue des blattes : « Il suo mento tremava violentemente, le labbra serrate sembravano trattenere a forza gli spiriti vitali, e tutto il suo corpo era, sotto il sole ardente, come in preda alla febbre[355] ».

Ainsi la « bête » inspire-t-elle la terreur. En remuant la suie à l'intérieur de la cheminée, c'est « l'odore di morte della fuliggine[356] » que le ramoneur répand dans la cuisine ; de même, les tiques qui envahissent le poil de la chienne de *Favola* sont le signe que sa mort est proche. La « bête » est notamment un symbole macabre : quand le contact avec la « bête » que le sujet abhorre est imminent, voire qu'il se réalise, c'est alors comme si le sujet était vidé de sa vie. L'état final de Lucrezia, quand les blattes grimpent sur son corps et le recouvrent de plus en plus, fait ainsi écho à celui de Tale, « stroncato, spezzato dentro », après avoir été effleuré par l'araignée[357]. Le protagoniste de *La morte del re di Francia* perd en effet tout instinct de survie, et s'avance dans un paysage enneigé que l'on retrouve plus tard dans la nouvelle épistolaire *Lettere dalla provincia* (OM, 1954), où ce paysage symbolise également une mort imminente.

Une autre nouvelle, encore plus tardive, vient bien confirmer la menace mortelle que représente la « bête » : dans *Le labrene*, qui donne son titre au recueil publié en 1974, le

[352] Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 75-78 ; Silvana Cirillo, , « Le macchine celibi di Tommaso Landolfi », cit., p. 201.
[353] *Il mar delle blatte*, p. 212 : « il piccolo capo si ergeva minaccioso verso il nemico ».
[354] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 20 : « Ebbene, il nostro eroe che, come s'intende, girava in camicia e a gambe nude, fu afferrato da una tale frenesia spasmodica, nel timore che il ragno gli fosse caduto addosso, che stette per un tempo imprecisabile a saltellare convulsivamente sulle sue gambe alterne ».
[355] *Ibid.*, p. 219.
[356] *Notte di nozze* (MDB), p. 238.
[357] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 224: « Inoltre, il disgusto le dava un languore profondo, un abbattimento sordo che la svuotava di tutto il suo sangue, ed ella era sul punto di abbandonarsi » ; cf. aussi *ibid*., p. 37.

protagoniste s'évanouit après avoir touché l'un des petits lézards qu'il a en horreur. C'est ensuite à son propre enterrement qu'il assiste, impuissant, car il ne peut plus bouger et tous le tiennent pour mort, alors qu'il continue à penser et à éprouver des sensations. Finalement, le lecteur est amené à penser que toute l'histoire s'explique par la folie du protagoniste, qui est aussi le narrateur : celui-ci est interné, et son récit s'achève par la vision, analogue au final de *Il mar delle blatte*, des lézards abhorrés, qui prolifèrent dans la pièce aux murs capitonnés où on l'a enfermé.

B.5) La représentation de la « bête » : la primauté du mystère par rapport à la connaissance

B.5.a) Animaux et projections

Nous avons vu à quel point les animaux sont présents dans les textes de Landolfi, comme cela est dit de façon ironique à la fin de *« Night must fall »* (DIA)[358]. En ceci, l'imaginaire de Landolfi, tel qu'il apparaît dans ses fictions, présente un caractère qu'on pourrait qualifier d'infantile, au sens où les animaux occupent une place particulièrement importante dans les histoires qui intéressent et fascinent les enfants[359]. Mais nous avons vu aussi que certains animaux et certaines choses, animées ou non, représentent aux yeux des personnages un tel danger qu'on peut bien parler d'une phobie, imaginée, voire ressentie par l'écrivain lui-même, qui lui donne une consistance véritablement inquiétante dans l'espace imaginaire de ses fictions.

En effet, il ne fait aucun doute que ce que nous avons appelé « la bête » en utilisant un mot que Landolfi lui-même a fréquemment employé correspond bien à un « animal phobique » protéiforme, lié sans doute à une angoise plus profonde et à la peur de la mort[360]. Par ailleurs, les animaux phobiques de Landolfi semblent illustrer également le

[358] *« Night must fall »* (DIA), p. 114 : « A proposito : mi rimproverano spesso di occuparmi troppo di animali. "Finirai coll'occuparti della gallina", mi ha prevenuto un amico, adottando un bel singolare collettivo ».

[359] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 71-72 : « De toutes les images, en effet, ce sont les images animales qui sont les plus fréquentes et les plus communes. On peut dire que rien ne nous est plus familier, dès l'enfance, que les représentations animales. Même chez le petit citadin occidental, ours en peluche, chat botté, Mickey, Babar viennent étrangement véhiculer le message thériomorphe. La moitié des titres de livres pour l'enfance sont consacrés à l'animal. Dans les rêves d'enfant rapportés par Piaget, sur une trentaine d'observations plus ou moins nettes, neuf se réfèrent à des rêves d'animaux ».

[360] Depuis Freud, on considère que l'angoisse est une peur plus immatérielle et insaisissable qu'une phobie et que l'objet d'une phobie recouvre justement une angoisse. Au sujet de la fréquence avec laquelle les animaux servent de support aux phobies, nous pouvons penser à l'habitude significative qu'on a prise de se référer à certains des plus célèbres cas exposés par Freud en associant le patient à son animal phobique : « l'homme aux

phénomène de la projection et du refoulement : par exemple, dans *La morte del re di Francia*, les araignées de Tale, personnage que l'on découvre aux toilettes, mais qui adopte comme nous le verrons un comportement manifestement névrotique en matière d'hygiène, paraissent être les objets sur lesquels se transfèrent des choses que ce personnage perçoit comme sales à l'intérieur de lui-même. Il en est de même pour la lune visqueuse que le loup-garou de *Il racconto del lupo mannaro* voit avec horreur dans sa maison, d'où il la chasse en la faisant passer dans sa cheminée[361]. La « bête », bien qu'on puisse voir en elle un symbole macabre, est donc animée par une énergie pulsionnelle, qu'on peut imaginer être de même nature que cette « énergie » que Landolfi souhaite transmettre à la page écrite ou dépenser au jeu.

B.5.b) La représentation littéraire de l'objet phobique : Tale et les araignées

Ainsi, la matière qui inspire Landolfi est aussi celle qui constitue l'objet d'étude des psychiatres et des psychanalystes : il s'agit notamment des mécanismes de la projection, du refoulement et de la phobie[362]. Néanmoins, nous allons maintenant voir que Landolfi n'exploite pas cette matière afin de la rationaliser, mais bien pour produire des textes mystérieux, comme nous le montre l'exemple révélateur du personnage de Tale dans *La morte del re di Francia*. Le narrateur de cette fiction consacre ainsi plusieurs pages à la description du dégoût voire de la terreur que les araignées inspirent à Tale, tout en indiquant qu'on pourrait présenter les choses de manière plus sommaire : « In linguaggio comune si direbbe che 'aveva paura dei ragni'[363] ».

---

rats » pour Ernst Lanzer, « l'homme aux loups » pour Sergueï Pankejeff. L'observation du « petit Hans » (Herbert Graf de son vrai nom), qui sert de matière à plusieurs textes de Freud, montre aussi à quel point le rapport d'un petit garçon à son environnement, comme celui des hommes appartenant à une société primitive d'après Freud (cf. *Totem et tabou*, traduction de Serge Jankélévitch, Paris, Payot, 1947 [1913]), est marqué par l'animisme, l'anthropomorphisme et les angoisses liées à la sexualité. Or, les projections animistes, anthropomorphes et sexuelles se fixent particulièrement sur les animaux. Ainsi le petit Hans se met-il à développer une véritable phobie des chevaux (cf. *Les explications sexuelles données aux enfants*, [1907] in *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 10).

[361] Il est à noter que dans les textes de Freud, la comparaison du « moi » à une maison, d'où il s'agit de chasser le « ça » par l'opération du « refoulement », est justement très fréquente. Nous renverrons par exemple à *Le refoulement*, in *Métapsychologie* [1915], traduction de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p. 55.

[362] En ce qui concerne une interprétation qui propose de voir dans les objets inquiétants de la réalité extérieure la projections de peurs ou de désirs, nous renverrons à Denis Ferraris, *Le complexe de Shéhérazade (fantasmatique et écriture dans les premiers récits de Tommaso Landolfi*, cit., p. 25-26 : « il est entendu que la matière extérieure au sujet n'est jamais guère plus que la projection immaîtrisée et difficilement reconnaissable des caprices de sa conscience » ; cf. aussi Tarcisio Tarquini, « Il discorso di Landolfi », in *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, Alatri, Hetea, 988, p. 15-26 ; Silvana Cirillo, « Le macchine celibi di Tommaso Landolfi », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 200-204.

[363] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 20.

Plus généralement, le rapport de Tale aux choses, ou à l'hygiène, apparaît problématique, voire névrotique. Or, le narrateur s'attarde en détail sur le comportement du protagoniste :

> difatto, aperta e richiusa la porta, egli dové procedere ad una purificazione integrale delle sue dita, sporche del contatto della maniglia. Quella maniglia non era in realtà particolarmente sudicia, ma era comunque quella 'del gabinetto'. Come, camminando, Tale doveva acciaccare giusto col centro della pianta i ciottoli sporgenti, così non tollerava il contatto delle cose sudicie. La purificazione avveniva con un opportuno sputo su un polpastrello che s'incaricava di irrorare gli altri polpastrelli e la parte infetta della palma, nel caso che si trattasse di contaminazione tattile; se invece l'oggetto sudicio era stato solo visto o una espressione coprolanica era stata udita, la cerimonia consisteva nell'espellere a colpi di volontà dagli occhi o dalle orecchie le esalazioni che vi avevano aderito[364]

Nous voyons que Landolfi choisit comme matière de sa prose narrative le comportement névrotique qu'adopte dans l'intimité un personnage apparaissant comme un « inetto » ou un anti-héros[365]. De même, ce relativisme fait considérer comme importants des événements apparemment minimes : on peut penser à Federigo Tozzi, qui, tout en écrivant au début du XX^e^ siècle des romans s'inscrivant dans un cadre naturaliste ou vériste, envisageait d'accorder de l'importance à des actes apparemment insignifiants comme celui de ramasser un caillou sur le bord d'un chemin[366]. Mais Landolfi, à la différence de Tozzi notamment, manifeste aussi son intérêt pour le savoir propre à ce domaine scientifique encore naissant (surtout si on considère son rayonnement très tardif en Italie) qu'est la psychanalyse dans les années trente, étant donné que la psychanalyse apporte un jour nouveau sur les petites choses mystérieuses de la vie quotidienne : il est difficile d'imaginer qu'un passage comme celui que nous venons de citer, où les termes de « rituel » ou de « cérémonie » viennent qualifier une longue liste de gestes manifestement névrotiques ressortissant à l'opération du rejet ou du refoulement, soit écrit sans l'influence, même partielle ou indirecte, de Freud.

On peut avoir la même impression à la lecture d'une expression comme « una sublimazione dei più remoti sentimenti[367] », ou quand la sensation désagréable mais

---

[364] *Ibid.*, p. 21.

[365] En cela, l'auteur hérite d'un vaste bouleversement des valeurs au sein de la pensée occidentale puis de la littérature, en ce sens qu'il est influencé par un relativisme qui fait considérer comme dignes d'intérêt des personnages « sans qualités » comme celui de Musil, voire « mauvais » comme celui de Dostoïevski (*Les mémoires du souterain*). Nous préciserons cependant que l'influence du texte de Dostoïevski est certaine, tandis que celle du récit beaucoup plus récent (1930) de Musil l'est beaucoup moins : c'est surtout pour le caractère emblématique de son titre que nous nous référons à *L'homme sans qualités* (*Der Mann ohne Eigenschaften*). En ce qui concerne les personnages de anti-héros dans la littérature russe, cf. *supra*, p. 45-47.

[366] Cet exemple typique qu'a donné Tozzi pour illustrer sa fascination pour le mystère, ou plus exactement pour les « misteriosi atti nostri », se trouve dans *Come leggo io*, in *Realtà di ieri e di oggi*, Milano, Edizioni « Alpes », 1928, p. 5.

[367] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 18. Comme on le sait, la sublimation est un concept psychanalytique

confuse que ressent Tale en se réveillant la nuit semble prendre forme dans l'envie de boire, comme si la libido du personnage trouvait un objet déterminé vers lequel tendre : « Oppressione, arsura… ecco infine un desiderio determinato: bere ». De même, la vision de ciseaux ouverts qui font penser à une araignée semblerait pouvoir trouver sa place dans des livres de Freud comme *Psychopathologie de la vie quotidienne* ou *L'inquiétante étrangeté*, ou dans l'un ou l'autre de ses célèbres récits de cure[368].

Mais chez Landolfi, il ne s'agit pas tant d'inviter le lecteur à une interprétation psychologique ou psychanalytique des phénomènes que de lui présenter une matière littéraire capable de l'inquiéter ou de le fasciner : la connaissance aiguë des phénomènes névrotiques que paraît avoir Landolfi est donc mise au service de la production d'une littérature mystérieuse[369]. C'est ce que montre bien la représentation de la névrose de Tale dans *La morte del re di Francia*, et notamment la conclusion du paragraphe énumérant les gestes rituels de Tale :

> Di soffi di traverso dalla bocca, di baci all'aria in ricordo di persone care morte, di tutto questo necessario ed affaticante rituale hanno però già trattato altrove e non vale la pena insisterci[370]

La finalité de Landolfi n'est pas cognitive, mais bien poétique. En effet, l'écrivain recourt à ce type de matière pour fasciner, non pour éduquer son lecteur, et le récit de l'histoire de Tale n'a pas pour but de dissiper le mystère : « La carne dei ragni, il mistero della carne ragnesca ci rimane precluso. Chi potrà penetrarla, sapere di che veramente sia fatta ? [371]».

---

défini par Freud dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*, publiés en 1905. Nous renvoyons aux articles « sublimation » de Elisabeth Roudinesco et Michel Plon (*op. cit.*, p. 1038-1039) et de Baldine Saint-Girons dans l'*Encyclopaedia universalis*, vol. 21, 1996, 716-720.

[368] Cf. *supra*, p. 128.

[369] Une littérature mystérieuse, mais aussi dense et provocatrice. L'expression que nous relevions, « una sublimazione dei più remoti sentimenti », prend notamment place dans un paragraphe où les toilettes sont présentées comme « un luogo sacro alla vita interiore degli uomini ». Attirant notre attention sur le double sens de l'adjectif *interiore*, Denis Ferraris (*Note sur l'érostisme dans l'écriture landolfienne*, cit., p. 61) remarque quant à lui le lien qu'on peut établir entre ce rapprochement des notions de sacré et d'intériorité opéré par Landolfi et le livre écrit quelques années plus tard par Bataille : *L'expérience intérieure* (publié en 1943).

[370] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 21.

[371] *Ibid.*, p. 37. Le choix de l'attitude qu'adopte Landolfi (qui fera dire à son personnage Landolfo que l'aventure et le mystère sont « i due divini / Passeggeri delle terrene vie ! », dans LdB, p. 943) se confirme dans un texte comme l'*Introduzione* au volume des *Narratori russi* (cit.), où l'on trouve notamment cette phrase sur les écrivains russes qui nous paraît très significative (p. X) : « Gli spettri della ragione, i mostri dell'immaginazione, in una parola ciò che si chiama male o peccato, in nessuna letteratura sono presenti come in questa, che veramente figura il loro trionfo ». Tout d'abord, Landolfi n'établit pas de séparation nette entre le rationnel et le surnaturel, se référant de cette manière aussi bien aux errances morales ou psychologiques des personnages dostoïevskiens qu'aux événements fantastiques qu'on trouve dans certains récits de Gogol. Mais, en outre, il indique assez clairement que les comportements mystérieux ou les événements inexplicables qui peuvent être narrés dans les récits russes trouvent leur source dans des phénomènes intérieurs, d'ordre psychologique, dont ils sont des projections. Cependant, Landolfi désigne ces phénomènes intérieurs par des termes fortement connotés

B.6) La « bête », le conflit et la violence

Dans les fictions de Landolfi, l'animal phobique représente un enjeu à la fois dramatique et symbolique. L'apparition de la « bête » entraîne en effet un conflit dramatique entre l'homme et la créature menaçante. Mais ce conflit dramatique est aussi un conflit symbolique, qu'on peut expliquer en recourant aux termes de la célèbre deuxième topique freudienne : la « bête » symbolise le ça, rejeté à l'extérieur par le personnage, qui symbolise le moi, lequel obéit aux injonctions du surmoi. Symboliquement, le conflit entre le personnage et la « bête » oppose donc le moi à des choses plus ou moins immatérielles qu'il a rejetées hors de lui, mais qui se concentrent dans un objet phobique qui vient le menacer non plus de l'intérieur mais de l'extérieur. En outre, cette chose qui vient agresser le moi est animée par sa propre énergie.

Or, cette situation critique appelle une solution. Seulement, étant donné que la « bête » symbolise la projection des peurs ou des désirs venant de l'intérieur même des personnages qui se sentent menacés par un objet phobique, on pourrait s'attendre à ce que la résolution dramatique du conflit symbolise parfois l'identification de l'homme à la « bête » qui lui fait peur. Par exemple, un personnage pourrait apprivoiser une « bête » : cela illustrerait le schéma psychanalytique assez banal d'une intégration du ça par le moi. Cependant, ce genre de choses ne se produit pas dans les fictions de Landolfi, ni sur le plan dramatique, ni sur le plan symbolique[372].

Au contraire, les personnages masculins ne cherchent qu'à se débarrasser de la « bête » et ils n'y parviennent le plus souvent qu'imparfaitement, comme le montre l'issue de nouvelles comme *Il racconto del lupo mannaro* dans MDB ou *Il babbo di Kafka* dans SPA. La conclusion de *Il racconto del lupo mannaro* semble confirmer que c'est bien l'idée de fatalité qui préside aux récits de Landolfi : « ecco ad ogni modo perché io vi dico : contro la luna non c'è niente da fare[373] ». Nous voulons dire par là que les différents symboles et les différents mouvements qui se succèdent et se

religieusement tels que le « mal » ou le « péché », sans essayer de substituer à ces termes des mots moins connotés, qui pourraient mieux s'intégrer à un discours critique, de type freudien par exemple, qui tendrait à démystifier grâce à une analyse rationnelle la portée mystérieuse ou inquiétante des fictions de Gogol ou Dostoïevski. Au contraire, ce qu'on pourrait appeler la « part maudite » de la littérature est exaltée dans le discours critique de Landolfi, qui tente d'en exploiter lui-même tout le potentiel esthétique ou poétique dans ses propres fictions, comme on le voit dans *La morte del re di Francia*.

[372] L'identification entre l'homme et la bête se produit néanmoins parfois, sous la forme de la pitié. Toutefois, la pitié est surtout placée sous le signe de la culpabilité ou de l'impuissance, comme nous le montrerons en analysant ce thème.

[373] *Il racconto del lupo mannaro*, p. 249.

confondent aboutissent, dans *Il racconto del lupo mannaro* notamment, au *statu quo* d'une situation dont le sujet est victime. La conclusion de la nouvelle est à peu près la même dans *Il babbo di Kafka*, lorsque Kafka a eu le courage d'écraser l'araignée monstrueuse dont la tête n'était autre que celle de son père : « Con ciò Kafka credeva d'essersene liberato per sempre, anche se a duro prezzo. Ma quanti ragni, grossi o piccini, non alberga un vecchio maniero ![374] ».

Il semble donc impossible pour le sujet de vaincre ces choses qui sont sans doute en fait animées par sa propre énergie pulsionnelle, ce qui expliquerait l'ambivalence certaine qui s'attache à la « bête » et que nous allons maintenant commenter.

B.6.a) Attirance et répulsion

Le recours à la théorie psychanalytique nous aide à comprendre l'ambivalence de la « bête » qui provoque à la fois, d'une part, le dégoût et la peur du sujet (la « bête » incarne la réalité extérieure ou intérieure qu'il rejette), mais aussi, d'autre part, son attirance (la « bête » incarne un désir qui vient de lui, qu'il le veuille ou non)[375]. La « bête » inspire aussi aux personnages une sorte de fascination sacrée ou religieuse mêlée de crainte et de respect, dans la mesure où elle joue le rôle apotropaïque d'un talisman ou d'un totem contre l'angoisse, tout en dépassant cette fonction, par sa nature de signifiant mystérieux et de chose bien physique, qui échappe au contrôle du sujet qui l'a créé.

En 1954, dans l'un de ses premiers articles autobiographiques, où il revient sur *Maria Giuseppa* qu'il présente comme un « vecchissimo e antichissimo racconto[376] », Landolfi signale lui-même la fréquence du sentiment ambivalent d'attirance et de répulsion dans ses propres fictions et admet que ce sentiment est devenu banal dans la littérature. Néanmoins, il n'a jusqu'alors cessé d'exploiter le potentiel fascinant de ce motif qui se présente à lui de manière obsessionnelle. Ce sentiment ambivalent se traduit notamment dans l'humidité attirante et repoussante qui caractérise la « bête », de manière soit directe (la « bête » est humide), soit métonymique (la « bête » est associée à quelque chose d'humide).

Ainsi est-ce l'espace traversé par la « bête », c'est-à-dire la cheminée où grimpe de

[374] *Il babbo di Kafka*, p. 291.
[375] Cf. S. Freud, *Le tabou et l'ambivalence des sentiments*, in *Totem et tabou*, cit., p. 35-108.
[376] *La vera storia di Maria Giuseppa* (OMB), p. 750.

nuit le ramoneur, qui est humide et luisante dans *Notte di nozze* (« […] gli è che una cappa di focolare, vista da sotto se fuori se c'è luce abbastanza, non è poi nera del tutto, ma trasuda un lucore grigio e viscido[377] »), tandis que dans *Il racconto del lupo mannaro*, ce n'est pas la cheminée pleine de suie, mais bien la lune elle-même qui présente cette humidité brillante :

> […] l'amico entrò all'improvviso recando in mano un grosso oggetto rotondo simile a una vescica di strutto, ma un po' più brillante […] Lo schifo ci soverchiava : la luna fra l'altro sudava un liquido ialino che gocciava di tra le dita dell'amico[378]

Dans ce dernier exemple, il ne semble pas y avoir de différence entre la surface de la lune et sa substance intérieure. En revanche, dans les autres cas où l'humidité caractérise la « bête » de manière directe, c'est l'intérieur de la « bête », non sa surface sombre, qui provoque l'attraction et la répulsion par son humidité dégoûtante : que ce soit l'intérieur des araignées pour Tale[379], ou celui des insectes dans *Il mar delle blatte*, comme on le voit lorsque un marin écrase la première blatte et déclenche l'apocalypse finale[380].

Si nous reprenons l'exemple de *Notte di nozze*, nous pourrons d'ailleurs constater que la remarque du narrateur sur l'humidité visqueuse de la cheminée paraît se justifier plus en raison d'un rapprochement inconscient que d'un raisonnement logique. En effet, juste avant cette phrase (introduite par « gli è che »), le ramoneur avait été comparé successivement à divers animaux ; or, les deux derniers animaux cités sont « un grosso ragno » et « una piattola ». Que l'allusion à ces animaux soit aussitôt suivie par l'observation sur l'humidité de la cheminée nous semble dicté par un glissement du corps repoussant et fascinant de la « bête » vers sa substance humide encore plus repoussante et fascinante, à travers ce passage du corps imaginé du « ragno » ou de la « piattola » (auquel est comparé le ramoneur) au « lucore grigio e viscido » de l'intérieur de la cheminée. C'est bien l'analogie du ramoneur associé à la « bête » monstrueuse, et non un quelconque raisonnement logique dont l'expression « gli è che » ne donne que l'illusion, qui est à l'origine de l'association sexuelle à peine latente entre la cheminée et un vagin imaginaire, tapissé d'une humidité semblable à celle de la substance qu'abrite le corps des araignées et autres cafards[381].

Ainsi, la « bête » revient de fiction en fiction comme un leitmotiv de la poétique

[377] *Notte di nozze* (MDB), p. 238. La symbolique sexuelle de l'humidité est ici si nette qu'on ne peut d'ailleurs même pas parler de symbolique latente.
[378] *Il racconto del lupo mannaro* (MDB), p. 247.
[379] Cf. *infra*, p. 192.
[380] Cf. *infra*, p. 480.
[381] Le mot *piattola* peut désigner un cafard, mais aussi un morpion, comme c'est le cas dans une très courte fiction de Landolfi : *Il racconto della piattola* (SPA).

landolfienne, en préservant tout son mystère du point de vue des personnages et des narrateurs, tandis que la symbolique sexuelle qui traverse ces textes ne saurait réduire les histoires racontées à de simples allégories grivoises.

B.6.b) La violence et les sonorités du texte

Le rapport des personnages à la « bête » est certes ambivalent, mais la répulsion l'emporte sur l'attirance : le conflit entre le personnage et la « bête » menaçante se résout presque systématiquement par la violence et aboutit à une forme d'échec. Aussi pouvons-nous d'emblée avancer l'idée que l'apparition de la « bête » n'est pas seulement un enjeu dramatique et symbolique, mais aussi un symbole tragique. Cependant, c'est pour le moment à la façon dont la violence à l'égard de la « bête » se traduit dans les sonorités du texte que nous serons attentif, afin de montrer comment Landolfi exploite littérairement cette matière inquiétante qui se présente à lui de manière obsessionnelle.

B.6.b.1) *Schiacciare* et autres verbes

La violence à l'égard de la « bête », parce qu'elle menace le sujet, ou parce que le dégoût lié à son humidité impure semble intolérable, est parfois ressentie comme un besoin urgent, notamment dans *Il mar delle blatte* quand Roberto Coracaglina, devenu le grand « Variago », écrase le ver venu de son bras, et surtout quand un marin imprudent écrase la première blatte. Dans les deux cas, le verbe employé pour désigner cette action brutale est *schiacciare*[382]. Or, nous remarquons que des verbes dont les significations sont très proches, ou, tout du moins voisines, apparaissent dans des contextes urgents décrits à l'intérieur d'autres fictions. Ces mots commencent en effet toujours par un « s » suivi d'une consonne et comportent en outre une double consonne.

Ainsi, si nous examinons une nouvelle fois *La morte del re di Francia* (DIA), nous verrons que « schiacciato » et « sbottare » sont des mots qui apparaissent dans la représentation de la vision onirique de Rosalba, quand le poids qui opprime la jeune fille et le sentiment de menace qui s'ensuit sont intolérables :

> Occorre che quel peso sia *schiacciato* ecco : *schiacciato* […] Uno stritolare di carro lunare

[382] *Il mar delle blatte*, p. 223. Pour Roberto écrasant le ver : « Allungando fulmineamente la gamba lo schiacciò di scancio […] » ; pour le marin écrasant la blatte : « […] la schiacciò brutalmente […] ».

> cresce si gonfia secondo il ritmo del sangue nella testa, - un ritmo terribile, non accelerato, ma incalzante, grandeggiante, - si gonfia di un oscuro e spaventoso senso di minaccia : car-ro car-ro. Si gonfia. È lì lì per *sbottare*[383]

Le désir d'un épanchement et le désir d'une destruction se mêlent dans le besoin de faire sortir cette matière indéfinie, informe et inconsistante qui est ensuite nommée la « carne ragnesca[384] », à la fin de *La morte del re di Francia*, et que le sujet voit quand une blatte est écrasée sous ses yeux, libérant un sang blanchâtre, ou que la lune, qui semble faite d'une espèce de suif, arrive jusqu'à lui.

Les verbes du type *schiacciare* sont alors les points d'appui d'un réseau d'allitérations qui se tisse dans le texte pour créer une impression désagréable de violence et de dégoût. Ainsi, dans *Mani*, Federico a peur que le sang gicle sur lui en achevant le rat à l'aide d'une petite pelle : « Sulla testa non volle colpirlo temendo di *schizzarsi* di sangue e, d'altra parte, altrove sentiva la carne grassa e molle cedere sotto il colpo[385] ». Dans *Colpo di sole* (SP), quand la chouette a l'impression que le soleil menace d'éclater, les verbes employés par le narrateur sont *spaccarsi* et *sbottare* [386] ; et ce n'est plus la lune qui est alors associée à la figure de la « bête », comme dans *Il raconto del lupo mannaro*, mais bien le soleil, comparé à un bubon, dont le narrateur dit qu'il est plein d'un liquide impur. Nous observons alors que les mots se rapportant au soleil dans *Colpo di sole* se réfèrent dans *La morte del re di Francia* au corps de certaines araignées que Tale a en horreur :

> non è che una vescichetta di materia purulenta : una veschichetta di sanie ; a *sbuzzarla* se ne vede colare un sangue giallastro e denso […] Quella vescica è come la pelle di un *bubboncello* che bisogna assolutamente bucare, se non si vuole che il pus dilaghi sotto e

[383] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 26. L'italique, employé pour souligner la répétition du mot « schiacciato » n'est pas de nous mais bien de Landolfi. Nous remarquerons que ces deux mots, « schicacciato » et « sbottare », sont comme les points paroxystiques d'un réseau des sonorités allitératives créées à partir des sons consonantiques [k], [s], [t] et [r], comme on peut le voir par exemple dans : « Uno ***str***i***t***ola***r***e di ***c***a***rr***o luna***r***e ***cr***esce ».

[384] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 42 : « FIORISCA PURE LA CARNE RAGNESCA ! ». C'est par cette exclamation que se termine le récit. On notera qu'il s'agit d'un hendécasyllabe, accentué sur la quatrième et la septième syllabe. On notera aussi l'assonance « -esca » / « -isca » et la subtilité des allitérations obtenues à partir du son [r].

[385] *Mani* (DIA), p. 360. Nous attirons l'attention sur les sonorités de l'expression « schizzarsi di sangue », ainsi que sur la peur phobique de l'humidité du « sang » et de la mollesse de la « chair ». Nous proposerons une nouvelle analyse de cette phrase et de la nouvelle *Mani* dans son ensemble (cf. *infra*, p. 445-448) ; mais nous remarquerons toutefois dès maintenant que cette sorte de phobie du sang et de la chair, qui se manifeste à la vue d'un animal mourant devant lequel un homme éprouve un sentiment mêlant pitié et culpabilité, est ressentie par l'écrivain lui-même, et non par un de ses personnages, dans un passage de la BDP (p. 595), où Landolfi raconte l'épisode du chien Mao renversé par une voiture. On notera ainsi, dans ce passage, l'évocation d'un « ribrezzo di sangue e d'asfalto », ou des « minugia sparse e fumiganti da soffocarmi ».

[386] *Colpo di sole* (SPA), p. 350 : « Urgeva il sole fra le creste dei gioghi e faceva nel cielo ivi posato un luminoso bubbone ; che fra poco, fra un momento, si sarebbe spaccato ».

invadi l'altra carne[387]

Dans cette nouvelle où l'obsession phobique des araignées est telle que le protagoniste projette partout leur image, celui-ci finit d'ailleurs par identifier l'aurore à l'arrivée monstrueuse d'un gigantesque corps d'araignée. Ainsi, c'est bien une obsession de même nature dont Landolfi fait la matière de diverses fictions, où l'urgence de la pulsion destructrice enjoignant d'écraser la « bête » pleine d'une matière impure s'impose au sujet et se traduit dans les sonorités du texte ainsi que dans les associations de certains mots[388].

B.6.b.2) Entre dégoût et pureté

Nous pouvons noter que le paroxysme de la violence et du dégoût se concentre dans les verbes du type *schiacciare* quand ils sont employés à l'infinitif (où figure donc le son [r]), tandis que cette impression de violence et de dégoût est relativement amoindrie lorsque les verbes se référant à une action violente sont employés à l'imparfait (où figure le son [v]). Par exemple, dans *Colpo di sole*, on relève une certaine graduation dans la violence associée à l'explosion imminente du soleil : « […] la pelle del cielo *doveva fendersi*, tanto era tesa e lucente. Eppure ancora più *si tendeva* e *diveniva* lucente, senza *spaccarsi*[389]». La violence imaginée atteint bien son paroxysme avec l'infinitif « spaccarsi ». C'est donc aussi pour une question de sonorités et non pas seulement pour une question de temporalité, que Landolfi emploie l'infinitif ou l'imparfait dans son récit : son écriture est globalement déterminée par l'association du son [r] à une idée de rupture, et du son [v] à une impression de fluidité, comme nous le montrerons à présent[390].

En effet, il nous semble par exemple que la relative fréquence du son [v] au tout

[387] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 38.
[388] Ce sentiment d'urgence est clairement exprimé par l'emploi du verbe *urgere* dans *Colpo di sole* ou par l'expression « è lì lì per sbottare » dans *La morte del re di Francia*.
[389] *Colpo di sole*, p. 350. Nous citerons un autre exemple : dans UANT, un texte bien plus tardif écrit en 1964 et publié en 1965, Anna décrit à l'imparfait le cheminement difficile d'un gros crapaud qui traverse sous ses yeux une allée du jardin. Quand lui vient l'envie ou le fantasme de tuer violemment le crapaud, le conditionnel et l'infinitif viennent saturer la phrase de [r] associés à d'autres sonorités perçues alors comme désagréables : « *Avrei avuto* tutto il tempo di *colpirlo*, il rospo, di *scendere* in giardino e *lasciargli cadere* adosso una pesante pietra, o di *trafiggerlo* col forcone di ferro e *fargli schizzare* l'anima in bianco sangue zampillante ! ». Nous reviendrons sur la question de l'emploi de l'imparfait ou de l'infinitif dans les cas où Landolfi souhaite exprimer une pulsion violente, lorsque nous en donnerons un nouvel exemple, en nous attardant sur l'analyse des sonorités dans *Mani* (cf. *infra*, p. 445-448).
[390] Comme nous le verrons, les choses ne sont pas aussi systématiques que nous les présentons ici dans un souci de rapidité.

début de la cinquième et dernière partie de *La morte del re di Francia* traduit la douceur et la pureté caractérisant le paysage enneigé que se met à traverser Tale. Inversement, le son [r] est encore peu présent: « Neve sulle montagne, lassù, in***tr***aveduta appena alla luce delle stelle. E dove andava, Tale ? Non lo sapeva e non gli impo***rt***ava[391] ». Plus loin, cette fréquence relative du son [v], que l'on continue à observer dans les sept phrases suivantes (« clivi erbosi », « valichi dolci », « valli montane », « une lunga valle », « beccacce novembrine »), s'accroît ponctuellement de façon notable, de telle sorte qu'on peut parler d'allitération : « Neve, neve. Via per il bosco. La bava, poi venticello, frizzante di prima dell'alba. Levantino[392] ». Mais à la fin de la nouvelle, environ deux pages plus loin, quand Tale regarde la naissance de l'aurore, qui se transfigure en un monstrueux corps d'araignée, la concentration et l'espacement des [v] semblent directement liés à la concentration et à l'espacement des [r]. A mesure que l'image d'un espace enneigé sans aspérités, développée dans la première phrase, laisse place à celle d'un gigantesque gonflement impur, qui apparaît dans la deuxième phrase, la pureté associée au son [v] est comme contaminée par un dégoût associé à la fréquence du son [r] et aux allitérations obtenues par cette répétition :

> Di ***fr***onte a Tale, di ***tr***a il viluppo delle ***r***ame, si stendeva la valle, bianca e immacolata: di lato il fianco ***r***otondegggiante di un con***tr***affo***rt***e, ***r***igonfio e bianco anch'esso di pu***r***a neve. Su quel gonfio***r***e la prima au***r***o***r***a (l'au***r***o***r***a?) gettò il suo ***r***iflesso gialliccio: e tutto il con***tr***affo***rt***e si mutò in un mo***str***uoso co***rp***o di ***r***agno: di quei ***r***agni che hanno per co***rp***o una vescichetta di sanie[393]

Lorsque le son [v] réapparaît à la fin de la deuxième phrase, ce n'est plus pour se référer à l'image d'une « pure » neige « blanche et immaculée » ou aux lignes douces du paysage, comme au début du chapitre ou dans la première phrase de ce court passage (« si stendeva la valle »), mais pour exprimer une impression extrême d'impureté et de dégoût : « una vescichetta di sanie [394] ». Nous voyons donc qu'il serait vain d'attribuer à chaque sonorité une valeur univoque, indépendamment du contexte sémantique dans lequel cette sonorité prend place ; mais nous voyons également que les associations de sonorités participent pleinement de la puissance sémantique des textes de Landolfi : il s'agit de textes poétiques, en ce sens que les sonorités sont aussi signifiantes que les idées comprises par le lecteur et que les images suscitées. C'est en gardant cette idée à l'esprit que nous allons présenter un nouvel aspect des liens entre la violence et les

[391] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 38.
[392] *Ibid*., p. 39.
[393] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 41.
[394] *Colpo di sole* (SPA), p. 350. Nous reviendrons sur le son [v] et son opposition ou son association avec le son [r] (cf. *infra*, p. 448-449).

sonorités.

B.6.b.3) « Colpi di spillo »

Comme nous venons de le voir, la question de la violence est liée à celle de la pureté. Or, il nous semble que les sonorités du texte indiquent parfois que la violence peut être perçue comme pure, lorsqu'elle est mise au service d'une victoire de la loi sur les pulsions que symbolisent les animaux.

Tout d'abord, nous prendrons l'exemple de *Il racconto del lupo mannaro*, où l'on peut voir se succéder dans une même phrase deux types de violence bien distinctes. En effet, le loup-garou explique que lui et ses congénères ne pourraient faire autrement que de mettre en pièces l'homme qu'ils rencontreraient lors d'une nuit de pleine lune, à moins que cet homme ne soit assez vif pour les piquer à l'aide d'une épingle : « Con cieca furia lo *sbraneremmo,* ammenoché egli non ci *pungesse,* più ratto di noi, con *uno spillo* [395] ». Pour reprendre une nouvelle fois les termes de la deuxième topique freudienne, il nous paraît clair que le loup-garou sous sa forme bestiale peut symboliser le « ça », qui menace de prendre le contrôle du « moi » que symbolise le loup-garou sous sa forme humaine, et même de détruire le moi, si l'on veut bien admettre que l'homme mis en pièce symbolise lui aussi le moi. L'épingle serait donc symboliquement l'instrument du « surmoi » qui triomphe de la pulsion animale.

Mais surtout, les sonorités des mots nous semblent aussi importantes que leurs significations convenues : le verbe « sbraneremmo » s'oppose en effet au verbe « pungesse » et au nom « spillo », car la violence furieuse du loup-garou s'oppose à la violence parfaitement maîtrisée de l'épingle[396]. Or, ces sonorités nous semblent soutenir l'interprétation symbolique que nous proposons. En effet, deux récits significatifs invitent à considérer que le mot *spillo* symbolise invariablement la souffrance infligée au sujet désirant par la loi (ou par le surmoi) : à la fin des DZ (livre écrit en 1943 et publié en 1946), c'est avec un « spillo » que le singe Tombo est finalement mis à mort par les « zittelle » ; dans RA (écrit en 1946 et publié en 1947), c'est d'un « spillo » dont

[395] *Il racconto del lupo mannaro* (MDB), p. 247.

[396] Au niveau des sonorités, on peut aussi remarquer que l'adjectif « ratto », à la place duquel Landolfi aurait pu employer par exemple « veloce », prolonge l'impression violente exprimée par le verbe « sbraneremmo », mais peut aussi préparer le passage d'une violence animale furieuse à une violence humaine maîtrisée que symbolise finalement le mot « spillo », dans la phrase : « lo sbraneremmo con cieca furia, ammenoché egli non ci pungesse, più ratto di noi, con uno spillo ».

se sert la terrible mère de Lucia pour torturer celle-ci[397].

Enfin, il nous paraît nécessaire de faire allusion à un troisième texte, encore plus tardif : *Colpi di spillo* (PC), publié le 27 mars 1965, dans le « Corriere della sera ». Dans ce texte, les « colpi di spillo » ne sont pas de véritables blessures, mais des images qui symbolisent explicitement les petites brimades de la vie quotidienne. Certes, l'image de tuer quelqu'un « a colpi di spillo » est un cliché[398], mais nous proposons de voir là l'euphémisation d'un symbole encore assez fort pour donner son titre à un texte où l'idée de fatalité est également euphémisée :

> Concludo. I colpi di spillo, già : sono i colpi di spillo che alla fine ci lasciano esausti e sgomenti. Magari ci toccasse opporci solo alle grandi avversità! Codeste recano in sé un tanto di magnanimo, e suscitano poi i nostri istinti di difesa, le nostre virili reazioni e ribellioni. Mentre, pensate un poco, dai colpi di spillo non sarebbe vergognoso pararsi ? A costo di ridurci come colabrodi, ci conviene far finta di nulla e rifiutare una tenzone ignominiosa[399]

Cette fatalité à laquelle nous faisons allusion est celle qui semble frapper les protagonistes, dans les fictions de Landolfi, dès les premières années de sa production, comme le montre, nous semble-t-il, la représentation symbolique du ça et du surmoi sous la forme d'une réalité extérieure dont les personnages sont victimes. Ainsi, l'opposition entre une violence animale et une violence humaine maîtrisée dont le « spillo » serait l'instrument symbolise l'opposition entre deux formes de violence qui peuvent parfois se confondre : d'un côté, une violence pulsionnelle, de l'autre, une violence au service de la répression des pulsions. Cela nous amène à souligner le lien qu'on peut établir entre cette répression des pulsions et une castration symbolique, si l'on considère le mot *spillo* comme une sorte de symbole phallique se retournant contre le sujet qui en aurait été privé. Nous aurons en effet de nombreuses occasions de revenir sur cette question de la castration et sur les allitérations qui sont créées par Landolfi à partir des sons consonantiques qu'on trouve dans le verbe « castrare » : [k], [s], [t], [r][400].

Nous noterons pour l'instant que le mot *spillo* trouve dans l'écriture de Landolfi une signification particulière que lui donnent ses sonorités : parce que celles-ci le

[397] Nous reviendrons sur l'un et l'autre exemple (cf. respectivement *infra*, p. 294 et p. 322 n.). Comme nous le verrons, dans ces deux cas, le personnage qui se sert de l'épingle correspond à une figure maternelle inquiétante.
[398] Nous aurons plusieurs fois l'occasion de montrer comment Landolfi redonne toute leur puissance sémantique à certaines catachrèses.
[399] *Colpi di spillo* (PC), p. 964. Dans cette vision du combat perdu d'avance contre la « réalité », parce que ce combat serait trop vil, on notera la thématique de la honte, voire de l'ignominie, qui introduit l'idée latente d'une faute à expier.
[400] Cf. *infra*, p. 336 et 445-448 notamment.

rapprochent (par la présence du « s + consonne ») mais aussi le distinguent (par l'absence de « r ») de verbes comme *schiacciare*, *sbattere*, *spaccare*, etc., le mot *spillo* peut symboliser une violence épurée qui s'exerce contre le désir. Voilà pourquoi il nous semble aussi que des titres comme « *Colpo di sole* » et « *La spada* », par leurs sonorités qu'on peut comparer à celles du mot *spillo* ou de l'expression *colpi di spillo*, symbolisent d'emblée une victoire de la loi, dont le soleil et l'épée sont alors les emblèmes imaginaires[401].

Conclusion sur le thème de la bête

La « bête » est bien un motif central de l'imaginaire landolfien. C'est aussi un noyau poétique, où se concentrent à la fois l'attirance et la répulsion, pour donner lieu à des variations esthétiques autour de la représentation d'une réalité *unheimlich*. Ce motif constitue par ailleurs une invitation à une interprétation psychanalytique assez élémentaire : la « bête » est une projection de peurs et de désirs qui se matérialisent dans une réalité extérieure et même hostile aux personnages. Or, les personnages des fictions landolfiennes n'arrivent pas à s'approprier une vitalité qu'ils extériorisent sous une forme monstrueuse et la « bête » reste un ennemi extérieur impossible à vaincre, puisqu'elle se nourrit de l'énergie du sujet dont elle est une projection symbolique. Elle symbolise donc une réalité non seulement inquiétante mais aussi fatale.

Nous retiendrons premièrement que l'écriture de Landolfi est déterminée par les obsessions de l'écrivain, et que Landolfi a choisi d'exploiter le potentiel poétique et fascinant de ces obsessions dans des textes dont la puissance signifiante ne se limite pas aux sens que les mots dénotent et aux images que le lecteur visualise, comme le montrent les diverses observations qu'on peut faire au niveau des sonorités. Mais nous retiendrons aussi que les schémas narratifs élémentaires qui tendent à modeler le déroulement des fictions de Landolfi où apparaît le motif de la « bête » présentent d'emblée un aspect tragique qu'il nous faudra analyser.

[401] On remarquera notamment la ressemblance des titres *Colpo di sole* et *Colpi di spillo*.

C) Les personnages féminins et la quête de l'absolu

C.1) La lutte contre le père et la conquête de la femme

Nous nous sommes précédemment concentré sur les images de la « bête » et sur les personnages qui sont aux prises avec elle. De ce fait, nous avons mis l'accent sur un type de drame bien précis, dont le schéma correspond à un repli dans un espace clos, où apparaît la bête repoussante et menaçante, qui fait naître chez le personnage une pulsion destructrice. En nous intéressant maintenant aux personnages féminins ainsi qu'aux personnages masculins dans lesquels on peut voir des figures paternelles, nous allons considérer une autre forme de schéma narratif, qui correspond sur le plan symbolique au schéma œdipien le plus banal : un personnage masculin essaie de conquérir un personnage féminin, en luttant pour cela contre un personnage plus puissant, à qui il doit prendre la femme dépendant de cet autre personnage.

Dans ces fictions où le nombre de personnages est souvent très limité, la symbolique œdipienne des relations amoureuses ou conflictuelles qui s'établissent entre ces personnages apparaît souvent de manière très nette. Ainsi le lecteur s'aperçoit-il très vite que le voyage de Roberto Coracaglina vers la mer des blattes a pour principale finalité de conquérir le seul personnage féminin de l'histoire, Lucrezia. Très vite aussi, la nature œdipienne de cette conquête est soulignée par les menaces de Lucrezia, sûre que son père, le sénateur Gliuvotto, la retrouvera bientôt : il est clair que Roberto, pour conquérir Lucrezia, l'enlève à son père. Encore plus rapidement, le lecteur se rend compte que le rapport de domination entre Roberto Coracaglina et son propre père s'inverse. En effet, l'affirmation du fils, qui se fait appeler l'« Alto Variago » par son équipage de pirates, va de pair avec l'humiliation du père, qui passe plusieurs fois de l'orgueil à la déception : d'abord quand s'affaisse la grand'voile qu'il gonflait par son seul souffle[402], puis, plus tard, lorsque son fils lui demande de se déshabiller devant tout le monde, afin de retrouver le ver caché sous ses vêtements[403]. L'exemple de *Il mar delle blatte* nous montre donc que le rejet de la « réalité » et la représentation d'un monde surréel

[402] *Il mar delle blatte*, p. 207 : « a inesplicabile scorno dell'avvocato la grande vela s'afflosciò di colpo ». La symbolique sexuelle de la perte d'érection est évidente.
[403] *Ibid.*, p. 212 : « papà, spogliati ». L'effet comique et surprenant repose ici sur le renversement de la situation normale entre le père et le fils, lorsque c'est le père qui peut ordonner à son fils de s'habiller ou de se désahabiller.

conduisent Landolfi à écrire des fictions où la symbolique oedipienne est mise en avant.

Mais on peut voir aussi, dans le rejet de la « réalité », une conséquence inverse : étant donné que les jeunes protagonistes masculins ne s'opposent pas frontalement à des figures paternelles dans un monde fictionnel réaliste, comme dans la tradition des romans réalistes du XIX^e^ siècle (*Le rouge et le noir* peut servir d'exemple canonique), cet aspect du drame œdipien qu'est la lutte contre le père est finalement très secondaire chez Landolfi. En effet, dans *Il mar delle blatte*, le sénateur Gliuvotto, qui semble inoffensif en raison même de son nom aux sonorités comiques, ne peut quitter la « réalité » pour suivre les pirates dans l'« autre réalité » où ils naviguent. Quant à l'autre figure paternelle se rattachant à la « réalité », l'« avvocato Coracaglina », il ne pénètre dans l'« autre réalité » que pour y être très vite ridiculisé. En revanche, on peut noter que le fils ne peut rien contre cette figure paternelle et surhumaine qu'est le soleil, dont les rayons verticaux accablent les pirates[404].

Dans d'autres fictions, le soleil apparaît aussi comme un père dont la puissance écrase le fils, c'est-à-dire, comme nous l'avons déjà commenté, le personnage landolfien qui valorise une existence nocturne et solitaire[405]. Dans *Settimana di sole*, l'analogie entre le soleil et le père est très explicite, puisque le personnage avoue qu'il n'a pas osé crier son invective, car il a vu le soleil le regarder « comme [son] père[406] ». Ainsi, dans ce monde surréel, le père « réel » devient inoffensif, mais le sujet se sent impuissant face à une figure paternelle surhumaine. Dans *Il babbo di Kafka*, cette figure surhumaine est même monstrueuse, car il s'agit, comme on l'a vu, d'une énorme araignée dont la tête est celle du père de ce Kafka créé par Landolfi. Or, nous avons vu que la conclusion de la nouvelle était pessimiste : il ne sert à rien d'écraser ce monstre, car d'autres araignées peupleront toujours le « vecchio maniero » qui donne à la fiction une évidente portée autobiographique. On peut donc en tirer la conclusion qu'il est impossible de vraiment tuer le père, dans le monde surréel des fictions de Landolfi : aussi en arrive-t-on à trouver de nouveau chez lui l'idée d'une véritable fatalité, dans le schéma œdipien comme dans le schéma de la bête.

Mais dans l'imaginaire hétérosexuel des fictions de Landolfi, la conquête de la

[404] *Il mar delle blatte*, p. 218 : « il calore era diventato insopportabile e l'aria spessa ristagnava del tutto ; il sole batteva spietatamente il ponte con raggi perpendicolari ».
[405] Nous renvoyons aux passages déjà cités de *Settimana di sole*, où le personnage autodiégétique invective le soleil, et de *Colpo di sole*, où c'est le narrateur extradiégétique qui exprime sa haine envers l'astre diurne (cf. *supra*, p. 65).
[406] *Settimana di sole* (DIA), p. 99 : « Infatti, al solo pensare questa tirata, ho visto il sole, che stava per tramontare, guardarmi un momento come mio padre e poi, essendomi io volto verso oriente inorridito, l'ho visto che si spostava da quella parte per guardarmi ancora ».

femme constitue bien le but suprême des personnages masculins et le schéma oedipien est toujours plus ou moins visible. Pour de très nombreux personnages masculins, l'acte sexuel vécu avec la femme qu'ils désirent, qu'il se réalise ou non, constitue un événement central de l'histoire : pour le protagoniste de *Maria Giuseppa*, pour Tale dans *La morte del re di Francia*, pour le protagoniste de *Settimana di sole*, pour Roberto dans *Il mar delle blatte*, pour Carlino dans *Ragazze di provincia*, pour les employés de *Il sogno dell'impiegato*. L'histoire d'autres personnages semble aussi centrée sur leur rapport avec un personnage féminin, même si leur désir pour cette femme est moins évident : D dans *La donna nelle pozzanghera*, le jeune homme de *Il dente di cera* ou Renato dans *La spada*. Dans ces deux derniers exemples, les connotations sexuelles sont d'ailleurs certaines : la logeuse du jeune homme se sent agressée sexuellement par lui, tandis que l'épée de Renato est indubitablement un symbole phallique, dans un récit où l'agression se substitue finalement à l'acte sexuel, quand Renato abat l'épée magique sur la « fanciulla bianca » venue lui apporter son amour[407].

Laissant maintenant la question du triangle amoureux ou œdipien, nous allons donc concentrer à présent notre attention sur les personnages féminins en tant qu'objet du désir et de la représentation esthétique.

C.2) La valorisation de la femme et la fusion des archétypes féminins

Les romantiques valorisent la femme, parce qu'elle promet une union permettant d'accéder à l'infini ; aussi est-elle associée à des espaces immenses et protecteurs, comme la mer, la terre, la maison ou encore le ventre maternel. Chez Landolfi, dont le romantisme est exacerbé, la valorisation de la femme est extrême : elle occupe une place centrale, fondamentale et même sacrée. C'est souvent elle, à l'instar de Gurù dans la PL, qui permet d'accéder à l' « autre réalité », c'est-à-dire à une surréalité édénique, où s'établissent des correspondances entre ce qui est irrémédiablement séparé. Elle-même est prise dans ces correspondances et les analogies évoquées pour les romantiques se retrouvent chez Landolfi.

Les images de la mère et de l'amante se confondent ainsi dans certains personnages féminins, comme c'est le cas dans la nouvelle *Il sogno dell'impiegato*, où le schéma

[407] L'épée qui donne son titre à la nouvelle et au recueil n'est pas uniquement un symbole phallique, ou du moins elle ne symbolise pas seulement une sorte de pénis imaginaire : nous aurons l'occasion de le préciser (cf. *infra*, p. 256 et p. 257).

œdipien est évident. « La Signora Eva », la femme du chef de bureau des trois employés, miraculeusement présente au lupanar où ils se sont rendus comme à leur habitude, leur donne toute la satisfaction qu'ils pouvaient espérer. Par sa situation sociale, par sa capacité à les combler entièrement (dans un sens qui n'est plus uniquement sexuel), enfin par son comportement, il ne fait aucun doute qu'elle est maternelle[408]. D'une certaine façon, elle apparaît aussi comme surréelle, puisqu'elle permet d'accéder à une « autre réalité », différente d'un quotidien morne, et qu'elle est surréelle elle-même, dans la mesure où se mêlent en elle deux modèles bien distincts et même opposés : la mère et la prostituée. La femme surréelle est donc antithétique, voire oxymorique[409], comme Lucrezia, la « vergine lattante » de *Il mar delle blatte*[410]. Ce personnage apparaît tour à tour comme une vierge, une mère, une amante désirable qui se refuse, puis une amante qui s'offre à deux êtres différents (le ver et l'« Alto Variago », s'affrontant tous deux en une joute sexuelle), sous le regard de tous[411].

La femme surréelle, en qui se mélangent divers archétypes féminins, peut aussi se révéler être un guide vers un monde surréel : c'est très clairement ce qu'il se passe dans *La piccola apocalisse* et dans la PL. Lors d'un itinéraire qui semble initiatique, la « donna bionda » de *La piccola apocalisse* dévoile au personnage masculin une réalité tout à fait « autre », faite de correspondances, inconnues aux hommes, entre les couleurs et les sentiments. Ces correspondances semblent paradoxales, justement parce qu'elles associent des contraires : la « donna bionda » perçoit de la tristesse dans une scène apparemment heureuse, et inversement elle parle de bonheur devant un spectacle misérable[412]. De même, pour Giovancarlo, Gurù est un guide qui lui fait découvrir son village familial, d'abord sous son aspect solaire, quand elle commente le défilé des

[408] *Il sogno dell'impiegato*, p. 246 : « "Signora... cioè... insomma io..." comincia. "Ma certo pupo!" risponde la signora, che ha già capito; lo aiuta ad alzarsi, lo prende dolcemente per una mano, gli cinge la vita e, così abbracciati, i due escono. / Per ritornare in capo a un certo tempo, rosso come un peperone lui, dignitosa come sempre lei. / Medesima scena cogli altri due ; e mentre a uno la signora largisce un 'bel bruno', all'altro scocca un tenero 'cocco'. Senza inutili gelosie, così va bene! ».

[409] Cf. Michele Mari, « Tre forme della fantasia landolfiana », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 62 : « Ossimoro di paradiso e inferno, concupita quanto temuta, profanata senza mai essere conquistata la donna landolfiana discende (con un sovrappiù di scandalo e di raccapriccio) dalle donne di Poe e di Baudelaire, ma a differenza di queste non è rappresentata come mistero o fantasma o personaggio onirico ».

[410] *Il mar delle blatte*, p. 208.

[411] Nous reviendrons sur le personnage de Lucrezia et la scène de la joute sexuelle (cf. *infra*, p. 469-481).

[412] Cf. Beatrice Stasi, « Sotto il mantello di Gogol : l'antirealismo di Tommaso Landolfi », cit., p. 73-77. Beatrice Stasi suggère que *La donna nella pozzanghera* peut faire penser à *Nadja* d'André Breton. Toutefois, en se référant à Luigi Fontanella (*Il surreaslimo italiano*, Roma, Bulzoni, 1983), Beatrice Stasi précise que d'après elle, l'atmosphère surréaliste que Fontanella remarque dans ce récit ne peut autoriser à parler d'un Landolfi « bretonien ». Nous retiendrons pour notre part que Landolfi et Breton, qui représentent deux formes différentes d'un romantisme exacerbé, ne pouvaient que se rejoindre sur ce thème de la femme qui semble venir d'un autre monde et qui guide son amant vers une réalité mystérieuse.

habitants avant la fête et quand elle l'accompagne lors de longues promenades dans la campagne, puis sous son aspect lunaire, nocturne voire infernal, quand une de ces promenades fait plonger Giovancarlo dans le mystère de l'« autre réalité » de ses racines provinciales.

Pour ces deux jeunes femmes, qui sont pour les personnages masculins des guides et des êtres supérieurs, la présence en filigrane de la Béatrice de Dante est très claire. Mais il faut préciser aussitôt qu'il n'y a aucune ambivalence dans le personnage de Béatrice, alors que Gurù ou la « donna bionda » sont le point de rencontre entre une surréalité haute et une surréalité basse, comme nous l'avons déjà noté : la nature oxymorique de la femme surréelle chez Landolfi implique qu'elle soit charnelle, contrairement à d'autres guides initiatrices, comme Béatrice. Or, comme nous allons maintenant le voir, cette dimension charnelle, loin d'être à l'origine d'une représentation de la perfection harmonieuse qui caractériserait la femme surréelle, est au contraire très problématique.

C.3) La femme réelle et la femme surréelle

Dans les fictions de Landolfi, la femme n'est pas uniformément positive et supérieure ; comme la bête, la femme aussi est un motif central du dualisme tragique : un point de rencontre entre Eros et Thanatos, entre un désir extrême et une insatisfaction tout aussi forte. Mais tout d'abord, même si nous déclarons d'emblée que la femme est un être bivalent chez Landolfi, on peut aussi dire que celui-ci oppose deux types de femme, comme le remarque notamment Edoardo Sanguineti : la femme réelle et la femme surréelle[413]. Ainsi, la femme réelle est dévalorisée et sa représentation est influencée par l'agressivité manifestée à son endroit par le sujet masculin (le personnage, ou le narrateur, mais toujours Landolfi lui-même, en dernière analyse). Au contraire, la femme surréelle est valorisée et désirée. Il ne nous paraît pas imprudent d'affirmer que cette antithèse est très proche de l'opposition hugolienne entre le grotesque et le sublime et qu'elle est à l'œuvre dans la description du corps féminin, qui peut apparaître comme un des enjeux esthétiques majeurs – sinon le plus important

[413] Edoardo Sanguineti, « Tommaso Landolfi », in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Marzorati, 1963, p. 1532 : « Un discorso a sé, d'altra parte, sarebbe richiesto dai ritratti femminili di Landolfi, da quella galleria di profili che, già nel primo libro, comincia ad articolarsi fra gli estremi di Maria Giuseppa (« aveva grosse mani, grossi piedi e camminava sempre con un rumore da far spavento ») e, appunto, la donna bionda di *La piccola Apocalisse* (« senza guardarla, me la sentivo splendere al fianco ; il suo passaggio apriva sulle cose e i passanti una scia di sospensione »).

d'entre tous – de la représentation chez Landolfi[414].

Pour analyser la représentation du corps féminin chez Landolfi, nous pouvons nous appuyer sur plusieurs études qu'on peut louer aussi bien pour leur attention méticuleuse portée au texte que pour l'ambition des interprétations qu'elles proposent. Nous devons ces études, notamment, à Oreste Macrì, Michele Mari et Paolo di Paolo[415]. Ce dernier montre efficacement les différences entre le corps de Gurù et les corps féminins que Giovancarlo, faisant preuve d'un voyeurisme caractérisé, observe à travers les fenêtres de la grande soupente de la maison familiale (PL).

Au-delà de l'opposition entre Gurù et les autres femmes du village, il faut remarquer que la description de cette scène de voyeurisme évolue vers une antithèse entre les corps du type « beauté triomphante » et les corps idéaux des « vraies femmes ». Voici le passage concernant les corps du type « beauté triomphante » :

> Costoro, nel migliore dei casi, tenevano del tipo detto 'bellezza trionfante' del quale è difficile immaginare alcunché di più rivoltante ; quelle donne alte membrute e ben formate, con petto regale e in tutto proporzionate che s'aggirano, la fronte e l'occhio sereni, per i salotti, profondamente riverite da tutti gli amatori della 'carne soda' – sono in fondo gli unici esseri al mondo capaci di ispirare una rabbia duratura e senza quartiere. Su loro si vorrebbe inferocire, tanto più che esse osano produrre, in atteggiamenti vari, una loro schizzinosa femminilità sollecitatrice d'omaggi, la quale sta loro come una perla sulla fronte d'una scrofa ; osano, queste donne, atteggiarsi, con le loro grosse cosce e i loro polposi attributi, a detentrici d'un prezioso segreto femminile, d'un sussurrato segreto – e sono invece le ninfegerie, le 'compagne della vita' dei bravi borghesi, le indegne pupattole !

Voici maintenant le passage sur les corps des « vraies femmes » :

> Laddove esistono donne, le vere, secche e nervose, con ventri cavi in cui ristagna la tenera carne come la giuncata nelle fiscelle ; con tendini e nervi, non muscoli, correnti per la dolce sostanza che le informa ; con fronti e occhi umili e appassionati, non sereni, imploranti umili balenanti di minaccia di ritrosia d'orgoglio e di sfrenata passione ; vestite di pudore e di nobile lussuria, ombrose languide e fiumali come olio dalla macina ; con piccole onde di carne diafana e perlacea rigonfiantisi contro la gabbia fragile delle costole ; con mani…[416]

Nous ajouterons que le narrateur est arrivé à cette antithèse entre les « beautés triomphantes » et les « vraies femmes » après être parti d'une première description, où le lecteur découvre plusieurs corps vieux et grotesques que Giovancarlo voit effectivement (au contraire des corps qui sont seulement imaginés, dans le passage que nous venons de citer). C'était ensuite la description d'une très jeune femme, dont les attributs

[414] Nous signalerons que l'adjectif « grotesque » est employé de façon récurrente dans l'article que Giangiacomo Amoretti consacre à Tommaso Landolfi (*op. cit.*). Amoretti parle notamment d'une « deformazione grottesca dell'oggetto » et d'un « senso del grottesco » propres à Landolfi (p. 503).

[415] Nous nous référons à un article publié sur Internet : Paolo Di Paolo, *Il seno a punta di Gurù*, www.italialibri.net/contributi/0306-1.html.

[416] PL, p. 138 pour les deux citations.

apparaissaient bien vite comme repoussants et non désirables, qui avait déclenché l'invective du narrateur contre la « carne soda » des « beautés triomphantes », c'est-à-dire des femmes « réelles » (dont on aura noté que ce sont les épouses des « bourgeois ») :

> Però, non parliamo delle maritate che ingrassavano e si scarmigliavano a un anno di distanza dal matrimonio, ma del resto neanche le ragazze, a P., reggevano, la più parte, oltre i tredici anni ; ecco ad esempio una fanciulla cui non se ne darebbero più di diciotto a considerare i suoi occhi ardenti e i suoi occhi lustri, eppure afflitta da un seno grosso e allungato, a borsa, del tutto staccato dal busto e chiazzato di rosole d'una ripugnante larghezza ; eppoi pance rigonfie, cosce muscolose e quell'esoso sfaccettamento delle natiche (talvolta persino dislocate), quella iattante e stomachevole sodezza delle anche, che basta a far odiare una donna per tutto il resto dei propri giorni[417]

Nous pouvons relier ce dernier passage à celui de *La morte del re di Francia* où est décrit le corps de la très jeune Rosalba [418]. Mais pour comprendre cette prédilection pour des très jeunes filles, il convient de se référer à certaines constantes esthétiques du corps féminin valorisé, qui se traduisent dans la trame du texte landolfien aussi bien à travers des motifs que des sonorités.

Nous remarquerons ainsi que, dans la PL, le corps de Gurù est qualifié à un moment de « snello ed elegante[419] » et que sont employés ensuite les adjectifs « slanciata e flessuosa » pour évoquer la jeune fille :

> Comunque vada di tutto ciò, che la fanciulla fosse molto bella era indubitabile ; slanciata e flessuosa, con due occhi vasti e fondi in cui correva a momenti l'adustione del topazio, a momenti l'influssione violacea e spessa dell'oliva, con un petto candido dallo scollo (in verità troppo largo), i capelli lisci e un po' gonfi… [420]

De même, dans le passage consacré à la représentation du corps de Rosalba dans *La morte del re di Francia*, nous relèverons différentes images ou expressions renvoyant à cette idée de souplesse, plus encore que de minceur, telles que « l'arco delle reni », « le spalle pioventi e un poco incurvate », ainsi que la précision d'un corps « un po' piegato », comparable pour cela à celui des « madonne tratte da un dente d'elefante » :

---

[417] *Ibid*., p. 137-138.

[418] On peut constater que Landolfi persiste dans l'allusion provocatrice à la beauté de très jeunes filles à la limite de la puberté (« [non] oltre i tredici anni »), qui excitent le désir du sujet masculin. Cf. Denis Ferraris, *Note sur l'érostisme dans l'écriture landolfienne*, cit, p. 62-63 : « Dans cette perspective, Landolfi peut être rapproché de deux illustres *nympholeptoi* du XX[e] siècle, du moins à travers leurs créations artistiques : Nabokov, à qui l'on doit, au demeurant, le recours à la notion antique du nympholepte ; et Balthus, parfait contemporain de Landolfi, qui fit, en 1924, à l'âge de seize ans, la connaissance, à Beatenberg, d'Antoinette de Watteville dont il s'éprendra et qui avait alors (autre coïncidence en trompe-l'œil) douze ans, c'est-à-dire l'âge exact de la Rosalba landolfienne. Le nympholepte, est, selon l'étymologie, celui qui est censé perdre la raison devant le corps d'une nymphe, c'est-à-dire d'une très jeune fille voilée : une vierge nubile au moment où elle va être remise entre les mains de son époux ».

[419] PL, p. 126.

[420] Ibid., p. 136.

> Con due occhi vasti e fondi, i capelli corti gonfi e lucenti. Un po' esile forse […] i primi raggi tiepidi del sole, gli alberi e gli arbusti a due passi di là dalla soglia, gettavano riflessi glauchi sul suo corpo sottile e già in fiore. Non latteo e verginale, quel corpo (il bianco è il colore sfacciato del pudore) : bruniccio, al di là della verginità e del peccato. L'arco delle reni faceva pensare per il suo tono sordo a un suono di flauto, le gambe erano leggermente ingrossate e rinforzate a sostenere un torso lieve, le spalle spioventi e un poco incurvate, sì che il seno, un tantino pendulo, s'ondava contro il tessuto lieve e quasi trasparente delle costole, il ventre ampio e cavo, ombreggiato di bruno e viola con sfumi di biondo verso l'alto, come della vegetazione nascente. Le anche aguzze (erano la cosa che subito colpiva in lei). Come intormentito ancora per il caldo del letto, con qualcosa di immammolato e abbrividente all'aria fresca, quel corpo senza pudore fioriva un po' piegato di lato, come quello delle madonne tratte da un dente d'elefante[421].

Ces différents éléments donnent, plus ou moins directement pour chacun d'eux, l'image d'une ligne courbe dans laquelle on peut reconnaître celle du jonc, tout à fait manifeste dans *La notte provinciale*, où est décrit le corps d'un jeune fille au destin tragique, qui pouvait avoir, précise le narrateur, peut-être quatorze ans : « Fra queste [ragazze] avevo notato una giovinetta esile e pieghevole al pari d'un giunco[422] ». On retrouve la même image et surtout le même mot (« giunco ») dans une description de *Ragazze di provincia* (SP), sur laquelle nous reviendrons plus longuement : « Ella doveva avere quindici anni, allora ; […] Tremava come un giunco quando baciava Carlino sulle guance [423] », et dans *La spada* : « Bionda era, d'inclita bellezza, flessuosa come un giunco e schietta come un argenteo pioppo[424] ».

Il est clair, alors, que l'idée de souplesse, associée à l'image du jonc (et au mot « giunco » en particulier), mais aussi à d'autres images plus rares chez Landolfi, comme celle de la madone sculptée dans une défense d'éléphant, indiquent la fragilité de ces corps par ailleurs vigoureux et renvoient aussi à la possibilité pour le sujet masculin d'exercer sa domination virile sur un corps qui ne le dégoûte pas, tout en faisant du corps une forme mouvante et insaisissable, distincte d'une matière figée qui serait fixée dans la « réalité[425] ».

Par ailleurs, cette image du jonc associé à l'idée de souplesse semble informer

[421] *La morte del re di Francia* (DIA) p. 22.
[422] *La notte provinciale* (SPA), p. 296 : « I suoi capelli erano castani, o piuttosto verdastri, i suoi occhi fondi o cupi, quasi attoniti eppure vivaci ; parlando, ridendo, ella si trovava sempre al di qua di qualche luce (o almeno così io la rammento), epperò sembrava sempre trattenere fra la sue labbra brillanti un po' d'oro perduto dal sole durante la sua corsa diurna. La sua bocca spirava un alito infuocato, e tuttavia leggero, pregno di profumi più selvaggi e più delicati. Devo dire che in generale la fanciulla appariva quasi bruciata dal suo stesso ardore ; spesso la sua fronte era ombrata […] il suo gesto abituale era portare una mano al piccolo seno, quasi volesse calmare i battiti troppo impetuosi del cuore […] ».
[423] *Ragazze di provincia* (MB), p. 241.
[424] *La spada* (SPA), p. 287.
[425] On peut faire la même remarque au sujet des cheveux toujours un peu gonflés des femmes valorisées : à l'inverse, Maria Giuseppa a des cheveux plaqués sur sa tête et la jeune française de *« Night must fall »* (DIA) a « un gran casco di capelli biondi ». Les deux images traduisent toute la pesanteur de la réalité physique qui dégoûte Landolfi si elle n'apparaît pas, d'une manière ou d'une autre, transfigurée.

l'écriture landolfienne au niveau des sonorités, comme le montre la description des corps féminins surréels dans *La pietra lunare*. En effet, il n'est alors pas question du jonc, mais de « ventri cavi in cui ristagna la tenera carne come la giuncata nelle fiscelle » : les sonorités du mot « giuncata », rappelant l'image du jonc, sont alors associées au [f] et au [l] de « flessuosa » (adjectif utilisé dans *La pietra lunare* et dans *La spada*), tandis que le [s] de cet adjectif se retrouve dans le verbe « ristagna », qui, conjointement au nom « giuncata », évoque l'image du jonc ou du roseau dans l'imaginaire du lecteur, en faisant penser à un liquide stagnant qui peut être celui d'un étang (« stagno » en italien). Il apparaît donc clairement que chaque nouvelle représentation du corps féminin surréel (et assurément cette remarque vaut pour tout topos landolfien) réactive un réseau très dense de mots réunis par des liens analogiques qui ne se limitent pas au sens qu'ils dénotent ou connotent : les mots « giunco », « stagno » et les allitérations obtenues par la proximité des sons [f], [l] et [s] font partie de ce réseau, en ce qui concerne la beauté du corps féminin surréel.

Ainsi le corps féminin est-il caractérisé par sa sveltesse, mais aussi et surtout par sa souplesse et son élasticité, qui contrastent avec la pesanteur ou la fermeté de la chair et peuvent même être perçues comme une sorte de liquidité pure, bien distincte d'une humidité trouble. Cette impression de liquidité est rendue par les images qui font du corps féminin une matière liquide : « ombrose languide e *fiumali come olio* dalla macina ; con piccole *onde di carne* diafana » (PL) ; « sì che il seno, un tantino pendulo, *s'ondava* contro il tessuto lieve e quasi trasparente delle costole » (*La morte del re di Francia*)[426]. A cette sveltesse, cette souplesse et cette liquidité sont associés, comme nous l'avons vu, l'image du jonc et le mot « giunco » lui-même. Nous déduisons de ces éléments que le corps féminin surréel est un corps désincarné, ce que montre de manière significative la référence aux nerfs et aux tendons invisibles plutôt qu'à la chair visible.

Mais comme nous l'annoncions, ce corps désincarné n'en excite pas moins un désir viril d'emprise ; nous voyons même un symbole phallique dans l'image du roseau et surtout dans cette madone sculptée dans une dent d'éléphant, comme si le corps féminin considéré comme objet unitaire renvoyait au phallus (en tant que symbole de puissance) et comme si s'emparer du corps féminin revenait symboliquement à s'emparer du phallus, ce que désire mais n'ose pas faire Tale, le protagoniste de *La morte del re di Francia*. Cependant, si le corps féminin surréel stimule un désir viril d'emprise, sa

[426] PL, p. 138 et *La morte del re di Francia* (DIA), p. 22.

possession semble pourtant impossible : la liquidité de ce corps montre un au-delà de l'emprise, de la conquête ou d'un rapport qu'on pourrait qualifier de phallique. Il faudrait en effet se dissoudre dans la pure liquidité du corps féminin, et considérer ce corps non pas comme un objet à conquérir mais comme un flux dans lequel se fondre : tel nous semble être, dans les fictions de Landolfi, le désir latent du sujet masculin regardant le corps féminin surréel.

Ainsi peut-on comprendre le rêve de Rosalba dans *La morte del re di Francia* (sur lequel s'attardera bientôt notre analyse), et notamment le fait que ce rêve aboutisse aux images paroxystiques de l'épanchement des flux que sont la lymphe ou le sang ; des images qu'on peut opposer à celle du corps de Rosalba comme objet inatteignable offert à la contemplation libidineuse de Tale, en y voyant les symboles d'une sexualité surréelle, libérée du désir viril d'emprise. Pour le sujet landolfien, le corps doit se purifier, se désincarner, devenir surréel et échapper à la menace de contamination que fait peser sur lui le désir sexuel masculin : « Che cosa avrei dovuto fare, penetrare colla mia carne infetta quelle membra eterne come la luce, feconde come la polvere degli astri, inesauribili come la fonte nascosta della vita ?[427] », se demande le protagoniste de *La muta*, confirmant, dans ce texte écrit en 1963 et publié en 1964, une tendance que l'on peut voir à l'œuvre dès les premières fictions, comme nous avons essayé de le montrer.

Aussi aurait-on tort de rechercher chez Landolfi un type physique bien précis de la beauté, dont le teint, les cheveux et la morphologie d'ensemble peuvent varier d'une fiction à l'autre, comme varie le corps de la poupée gonflable dans *La moglie di Gogol* (GO)[428]. En revanche, il faudrait donc plutôt retenir que la beauté féminine, chez Landolfi, est celle d'un corps surréel, c'est-à-dire d'un corps idéal, dont la matérialité charnelle est transcendée par une autre réalité. En effet, pour être valorisé, le corps féminin doit être idéalisé, déréalisé et désincarné par la représentation.

[427] *La muta* (TR), p. 443-444.

[428] L'image sous-jacente du roseau ou de la flexibilité trouve un traitement grotesque dans *La moglie di Gogol*, lorsque Caracas, punie par son mari, est littéralement terrassée par lui (p. 683) : « Anzi, poiché aveva (per intuibili ragioni di comodità nell'uso) la spina dorsale starordinariamente flessibile, si piegò quasi in due ; e rimase a guardarci da quella sua abbiezione, di terra dov'era scivolata, per tutto il resto della serata ». Cette nouvelle peut d'ailleurs être considérée comme emblématique du rapport que Landolfi entretient avec le corps féminin à travers l'écriture, notamment au niveau de l'antithèse entre d'un côté le grotesque et de l'autre le sublime, qui est toujours indistinct voire ineffable car inaccessible. Certaines phrases nous semblent ainsi trouver une particulière résonance méta-littéraire, en ce sens que le rapport de Gogol à caracas symbolise celui de l'écrivain à la littérature (p. 680-681 et p. 682) : « Egli anzi si divertiva talvolta, seguendo in ciò la naturale inclinazione della sua fantasia, a cavarne forme grottesche o mostruose ; perché è chiaro che oltre un certo limite di capienza ella si deformava, e così pure appariva deforme se restava al di qua di un certo volume » ; « […] vero è bensì che nulla di quanto si dicesse di Caracas sarebbe propriamente detto ».

Cependant, dire qu'il serait vain d'essayer de définir le beau corps féminin des fictions landolfiennes par le relevé de caractéristiques physiques bien précises (couleur des cheveux, des yeux, etc.) ne revient pas à nier la présence de constantes esthétiques qu'on retrouve dans chaque description consacrée à ces corps. Nous avons ainsi commencé à identifier ces constantes en signalant la souplesse et la liquidité de ce corps désincarné associé à l'image du jonc et aux sonorités mêmes du mot « giunco ». On peut noter également la présence d'adjectifs assez vagues dénotant ou connotant une impression de légèreté ou de grâce (« esile », « bella », « elegante »), tandis que la lumière scintillante, les reflets et les couleurs qui apparaissent sur la peau peuvent aussi participer de la représentation du corps désincarné[429].

Mais l'originalité de Landolfi, dans la représentation paradoxale d'une chair désincarnée, se voit surtout dans la référence fréquente aux nerfs et aux tendons[430], parfois opposés à la chair ferme et aux muscles. Nous l'interprétons comme le désir, chez le sujet masculin esthète, regardant ou décrivant le corps féminin, de dépasser la surface par le regard, pour accéder à l'« autre réalité » du corps : une réalité poétique, restituée ou créée par l'analogie[431] et l'antithèse (parfois l'oxymore)[432]. Enfin, la tendance la plus remarquable dans la représentation landolfienne du corps féminin est peut-être celle qui consiste à le désincarner par la valorisation des espaces creux de ce corps ; autrement dit, des endroits où la chair, voire le corps n'existe plus : les hanches pointues, le ventre creux, l'espace séparant les deux seins. A ce propos, il nous paraît opportun de citer à nouveau *La muta* : « […] talvolta il vento modellava tra il panno i suoi lombi, tal'altra, affrontandola, il seno tenero eppur già soldio, elastico, il piccolo ventre, le vertiginose vacuità, e a me si mozzava il fiato[433] ». Dans la succession des parties du corps excitant le désir masculin, viennent en dernier ces indistinctes et en un sens inexistantes « vertigineuses vacuités », qui constituent le climax de la représentation du corps surréel proposée ici.

[429] Par exemple, on notera que le corps de Rosalba a des reflets bruns et blonds : les couleurs qualifiant traditionnellement les cheveux sont ainsi déplacées sur la peau. Inversement, les cheveux de la jeune fille, dans *La notte provinciale*, sont « castani, o piuttosto verdastri ».
[430] Cf., par exemple, PL, p. 130 : « Gurù camminava sui suoi zoccoli in un equilibrio elegante, fragile e scattante insieme, come le signorine dei marciapiedi cittadini, di gambe nervose, sui loro alti tacchi ; il suo corpo snello s'indovinava percorso, pur nella sua dolcezza, da tendini vigorosi, come quello delle donne di Savoia ».
[431] L'analogie avec des choses naturelles: « in fiore », « come della vegetazione nascente » (*La morte del re di Francia,* p. 22) ; « un po' d'oro perduto dal sole » (*La notte provinciale*, SPA, p. 296).
[432] L'antithèse de l'innocence et de la luxure: « vestite di pudore e di nobile lussuria » (PL, p. 126) ; « Non latteo e verginale, quel corpo (il bianco è il colore sfacciato del pudore) : bruniccio, al di là della verginità e del peccato » (*La morte del re di Francia*, DIA, p. 22).
[433] *La muta* (TR), p. 434.

C.4) Le dégoût, les pulsions violentes et la possession impossible du corps féminin

La représentation du corps féminin n'échappe pas au dualisme tragique de l'écriture landolfienne, étant donné que le désir viril d'emprise et la pureté absolue du corps féminin surréel ne peuvent coexister et que la violence traduit l'échec de cette union impossible : c'est ce que nous allons maintenant illustrer[434]. En effet, si le corps féminin n'est pas désincarné, il n'est plus valorisé et la pesanteur de la chair excite non plus le désir (perceptible à travers l'impression d'une syntaxe gagnée par l'émotion, dans les quelques passages cités où les conjonctions et les virgules disparaissent[435]) mais l'agressivité, et sur le corps féminin se concentre violemment tout le dégoût du sujet masculin, comme on le voit avec *Maria Giuseppa*, avec les femmes « réelles » décrites dans la PL et avec la jeune française de *« Night must fall »* :

> Aveva un naso aquilino molto pronunciato e smunto fino a rivelare le cartilagini, un gran casco di capelli colla frangetta, grossi e lisci, denti equini, occhi secchi, seppure mobili e sospettosi […] E non ho detto ancora nulla delle sue guance – ma usiamo in questa occasione la parola « gote » – : di sotto a una pelle grossa e, in definitiva, sana, si vedeva trasparire costantemente non so che rossore marmorato da cui esse gote erano fatte somiglianti, press'a poco, alla nostra volgare mortadella[436]

L'auteur fictionnel de *« Night must fall »* éprouve des sentiments où se mêlent la pitié, la haine et le dégoût envers cette jeune Française rencontrée dans une ville du nord. Du point de vue physique, il est à noter que le manque de finesse de la peau, signalé par l'adjectif « grosso », si fréquent pour décrire Maria Giuseppa dans la nouvelle éponyme, révèle une chair sanguine comparée à de la mortadelle, comme dans un texte plus tardif où Landolfi ridiculise des touristes nordiques dont la « réalité » le dégoûte[437]. La représentation du corps réel est donc aussi un enjeu esthétique majeur, en ce sens qu'il s'agit bien du versant négatif de l'antithèse opposant le sublime au

---

[434] Cf. Denis Ferraris, *Note sur l'érostisme dans l'écriture landolfienne*, cit., p. 67 : « L'objet du désir doit, tout uniment, attirer avec une puissance irrésistible et repousser par un aspect ou une qualité qui le rendent monstrueux et obscène ».

[435] La succession de mots qui se suivent sans virgules constitue sans doute la plus grande liberté que Landolfi s'autorise avec les règles syntaxiques de la langue italienne. A propos de la syntaxe de Landolfi, voici ce qu'écrit Paolo Zublena (*Approssimazioni alla lingua "altra" di Tommaso Landolfi*, cit., p. 157) : « Una macrosintassi complessa, basata su estese costruzioni ipotattiche, ma anche – e soprattutto – una microsintassi turbata, caratterizzata dalla marcatezza dell'ordine delle parole: tutto ciò alla ricerca, spesso, di effetti ritmici dati dal coordinato balletto degli accenti ».

[436] *« Night must fall »* (DIA), p. 109.

[437] *La grazia di Dio* (SR), p. 5 : « [...] non vediamo che zampe pelose e nocchierute, che braccia e poppe a mortadella [...] ».

grotesque.

Michele Mari, qui met en évidence, par de nombreuses citations, des passages capitaux ressortissant à la représentation landolfienne du corps féminin (dont cette description de la jeune française), insiste sur la tendance des parties du corps à acquérir une autonomie qui les détache du corps en tant qu'ensemble[438] :

> […] l'effetto è quello di un petrarchismo rovesciato, perché se in Petrarca e nella tradizione che lo imitò le parti del corpo dell'amata sono eufemismi che alludendo discretamente al corpo lo rimuovono e lo negano, in Landolfi quelle parti tendono a una materiale autosufficienza e quindi non solo, nel loro essere pezzi di carne, osso, corno, pelame, fanno trionfare il corpo, ma lo moltiplicano[439]

Cependant, par rapport à ces remarques, nous aimerions observer que Landolfi, effectivement très sensible à la question des parties et du tout, tend plutôt d'après nous à créer une impression de fluidité qui unit les parties du corps féminin surréel : c'est ce que nous avons vu avec l'impression de liquidité qui se dégage du corps désincarné.

Ainsi, le corps réel et le corps surréel s'opposent aussi à travers l'antithèse de la fusion des parties du corps et de leur séparation. Nous voyons bien que dans certaines descriptions, la représentation du corps féminin, guidée par le désir, achoppe sur des détails physiques qui provoquent des pulsions violentes. Oreste Macrì, en partant du fait que chez Landolfi la « délicatesse » (les mots « delicato » et « delicatezza » sont très fréquents dans les descriptions physiques) peut être interprétée comme le versant opposé d'une pulsion virile agressive, a bien montré que ces détails sont une projection du désir viril de posséder sexuellement le corps féminin et que l'on peut considérer la pulsion violente comme une conséquence de la frustration due au sentiment que cette possession est impossible : « La voce rauca, lo sconcio capezzolo, l'uomo torvo, tutti gli errori nella bellezza, simboleggiano la terribilità fallica compresente nella tenerezza[440] ». Comme nous l'avons suggéré, presque toutes les fictions indiquent nettement que la possession sexuelle du corps féminin, qui s'impose au sujet masculin comme le moyen d'accéder à l'absolu romantique auquel il aspire, est vouée à l'échec. C'est bien un schéma tragique qui se répète d'une histoire à l'autre, dans tous les textes narratifs auxquels nous avons fait référence dans cette partie de notre travail : celui d'un désir sexuel viril, plus ou moins latent, qui finit par se muer en une pulsion destructrice prenant systématiquement

[438] Ce processus concerne aussi la représentation des parties de la maison et de l'ensemble de la maison. D'ailleurs, la maison elle-même est comparée à un corps ; ainsi Michele Mari parle-t-il d'un auto-maniérisme de Landolfi, qui fonctionne grâce au recyclage de motifs littéraires dynamisés par l'analogie et la synecdoque. Cf. Michele Mari, *op. cit*., p. 59-65.
[439] *Ibid*., p. 62.
[440] Oreste Macrì, *op.cit.*, p. 41.

appui sur un détail physique sur laquelle l'attention du sujet masculin se concentre.

Aussi le corps féminin est-il d'autant plus précieux qu'il est fragile, car il est doublement menacé : par sa propre matérialité, qui s'évanouit dans la représentation du corps surréel, et par le désir viril de le posséder. Ainsi les « anche aguzze » de Rosalba et de Gurù sont-elles comme des prises offertes au désir sexuel de l'homme. Si le désir peut s'accrocher à ces prises, le risque encouru est alors celui que le désir se réalise, que le corps surréel se matérialise et que la pulsion sexuelle devienne encore destructrice. Avec une parfaite cohérence interne, les sonorités du texte indiquent la menace d'une victoire de la pulsion destructrice[441], dont aucun corps féminin, aussi surréel qu'il apparaisse, n'est à l'abri.

C.5) La dynamique tragique du désir masculin

Nous venons de voir que la représentation du corps féminin est dynamisée par une antithèse entre la fusion et la séparation, et entre le matériel et l'immatériel. Nous allons maintenant montrer que ces dynamiques, loin d'opposer simplement deux types de femmes différents, peuvent jouer dans la représentation d'une même femme.

Pour commencer, nous allons nous éloigner du corpus des premiers récits, pour nous intéresser à un passage se situant au début de la BDP, celui où Landolfi décrit Anna (une jeune femme de vingt-six ans, hébergée par la tante et la cousine de l'auteur), au moment où lui-même est entré dans la chambre où cette jeune femme vient juste de se réveiller :

> […] volevo senza dubbio sorprendere Anna a letto e nel momento delicato d'un risveglio improvviso. Debbo dire che ella superò felicemente la prova, per quanto stava in lei. Nella stanza non indugiava alcun odore sgradevole, ce n'era anzi uno leggero e grato di gioventù femminile, il suo viso non mostrava alcuna traccia di devastazione notturna o mattinale, il corpo quasi nudo si atteggiava con grazia sotto il lenzuolo, la luce cruda del mattino non toglieva nulla allo splendore della carnagione. Ma di una cosa la fanciulla non sembrava padrona né cosciente : della propria pappagorgia ; o, lasciando da parte una parola tanto corposa e nel caso eccessiva, lieve pinguedine della gola. Che, nell'attuale posizione del suo corpo, scoprivo con orrore e soddisfazione. E ora, quando ella parlò col suo forte accento meridionale, mi si presentò viva agli occhi la scorante figura d'una dama borghese di laggiù, matronale quanto basta, con figliolanza, animosità contro la serva e tutto il resto[442]

Il faut rappeler qu'Anna était tout d'abord apparue comme une épouse possible,

[441] Nous pensons à [k], [s], [t], [r] et aux sonorités des verbes du type « schiacciare » (comportant un [s] suivi d'une consonne, un [r] et une double consonne), qui sont plus ou moins ramassées ou diluées dans la description.
[442] BDP, p. 577 : « […] non mi riusciva scoprirle né gravi difetti, né tampoco minuti, di quelli almeno la cui particolare natura verginale o borghese basta a disgustarmi da una donna ».

placée par le destin sur la route de l'écrivain. Landolfi restait pourtant méfiant et il recherchait en elle un défaut qui l'en aurait dégoûté[443]. Nous voyons que la contemplation du corps, d'abord propice à la représentation d'une légèreté, d'une grâce et d'une splendeur qui échappent à la pesanteur de la chair, laisse rapidement place à la concentration du sujet (le sujet du regard et le sujet de la représentation) sur un détail physique (le défaut recherché) provoquant son dégoût : « la propria pappagorgia ». Les sonorités de cette « parola corposa » sont soulignées par l'allitération qu'introduit le possessif « propria », et le symbolique paraît ici se charger de toute la pesanteur du matériel ou du charnel. La « fanciulla » devient alors « donna borghese », car la chair triomphe de la grâce et l'être féminin surréel chute dans la réalité, ce qui provoque chez l'auteur un sentiment contradictoire où se mêlent « horreur » et « satisfaction ».

Nous remarquons que ce trajet du désir, de la pulsion érotique vers le dégoût, est un trajet fatal. Landolfi, en effet, parle ensuite de la « pappagorgia » ou « lieve pinguedine della gola » comme d'un signe indélébile :

> Pure, quel segno era ormai indelebile sulla persona di Anna, e affermo che da quel momento io fui guarito di lei. – Bella frase in fede mia. Senonché io non ero mai stato ammalato, non lo sono mai, e per questo solo fatto non son mai guarito di nulla e di nessuno[444]

Ajoutons que cette fatalité est tout intérieure : elle dépend de la perspective d'un sujet qui voit l'être féminin comme une promesse autant que comme une menace (d'où l'image de la guérison) et porte sur le corps féminin un regard entièrement subjectif. Ce regard, dynamisé par un mouvement d'attraction et de répulsion, est étranger aux caractéristiques objectives, irrémédiablement insaisissables, du corps féminin, comme le montre la parenthèse qui conclut le passage : « (Ma che mi importa di tutto ciò ? Ma la sua gola non fu mai grassa : col procedere degli anni avvizzì, non ingrassò, e il suo mento diventò anzi più piccino)[445] ».

La femme illustre donc le dualisme tragique de l'œuvre landolfienne dans la mesure où c'est toujours une pulsion destructrice qui semble l'emporter, au terme des allers et retours de l'attraction et de la répulsion qui guident la représentation du corps féminin. On peut le constater dans *Ragazze di provincia* (SP), où sous une forme fictionnelle est anticipé le passage que nous venons de commenter. La situation de Carlino, le protagoniste, est similaire à celle de Landolfi au début de la BDP. Carlino revient dans

[443] BDP, p. 576.
[444] *Ibid*., p. 577.
[445] *Ibid.*

la demeure familiale, mais cette fois-ci le drame se resserre autour de sa cousine et de lui ; il retrouve cette dernière, qui le troublait tant, quand il était adolescent et qu'ils jouaient des pièces de théâtre, habillés dans des costumes d'époque :

> O come sarà ora la cugina che sempre lo aiutava, all'ultimo momento, ad agganciarsi la giubba viola ? Ecco qui anche il costume abituale di lei : una veste di raso bianco, con delicati sbalzi in oro, lunga fino ai talloni ; anzi con un po' di strascico. Soltanto lei, del resto, riusciva a infilarla ; ci voleva un vitino di vespa per ciò – eppoi da quel vitino si gonfiava con improvvisa turgidezza il seno, in condizioni normali appena sensibile. Ella doveva avere quindici anni, allora ; le sue mani erano esigue, e dal suo corpo sottile venivano zaffate di odori torbidi. Sorrideva qualche volta con inopinata malizia. Aveva i capelli assai lunghi. Tremava come un giunco quando baciava Carlino sulle guance (il che doveva fare in una certa scena). Le sue labbra erano fredde e umide. Oppure arse e scottanti[446]

Mais la cousine, qui s'abandonne à Carlino, désire ensuite remettre les costumes. Le résultat est aussi grotesque que le souvenir précédent est sublime :

> Ma non rinunziò la cugina, ad agganciare la sua veste ; ella strinse strinse, finché i fianchi non le scoppiarono di sotto, finché il seno non le si gonfiò smisuratamente di sopra, finché insomma non ebbe ritrovata la sua vita d'una volta. Tutto il sangue le salì subito alla testa e per parecchi giorni, poi, ella girò per le camere così, rossa in volto, cogli occhi che le schizzavano dalle orbite, colla carne straripante dalla cintola, nella delicata veste di raso bianco corta ormai fino al ginocchio o poco più giù. Eppure non sembrava accorgersi di questo ; era bruciata da un eterno ardore, tenera nei suoi abbandoni, e balbettava spesso come per febbre. La sua agitazione cresceva di giorno in giorno. « Ammazzerò quella vecchia » diceva della madre, battendo i denti[447]

Finalement, Carlino s'en va, la cousine est abandonnée à sa vie de désirs frustrés, et les costumes abandonnés à leur pourrissement dans une malle.

Comme dans la BDP, nous voyons s'opérer, dans la représentation d'une même femme, un trajet similaire allant du désir vers le dégoût, du sublime vers le grotesque, de la « fanciulla » virginale vers la « borghese » deflorée. Dans l'ensemble de la nouvelle, les métaphores du désir frustré se déclinent de façon métonymique dans tous ces contenus trop grands pour leurs contenants, dont le plus grotesque est l'image du corps déformé, sur lequel se concentre toute l'agressivité et tout le dégoût du sujet masculin[448]. L'exemple de *Ragazze di provincia* confirme bien l'antithèse entre réel et surréel dans la représentation du corps féminin, ainsi que la dimension fatale du fonctionnement de cette antithèse (allant du sublime au grotesque), que l'on peut voir à l'œuvre dans la description d'une seule et même femme.

Mais par rapport à la BDP, où l'aspect sexuel du rapport entre l'homme et la femme

[446] *Ragazze di provincia*, p. 241.
[447] *Ibid*., p. 242.
[448] La nouvelle se termine sur l'image des petits chiens « dalla voce stridula, sì, ma assolutamente sproporzionata alle loro piccole dimensioni » (*Ragazze di provincia*, p. 243).

n'est que latent (Landolfi entrant dans la chambre pour voir Anna), alors qu'ici le rapport sexuel est effectivement consommé, l'exemple de *Ragazze di provincia* confirme aussi que la fatalité des relations entre un homme et une femme est directement liée à l'impossibilité d'une sexualité pleinement satisfaisante : l'acte sexuel est irrémédiablement envisagé comme une possession et cette possession est irrémédiablement considérée comme un échec[449].

Aussi Oreste Macrì a-t-il raison de parler de la PL comme d'un moment unique de l'œuvre landolfienne[450]. Andrea Zanzotto parle lui d'un livre touché par la grâce, et cette expression (que Zanzotto emploie dans un sens poétique, dont nous allons nous écarter quelque peu) ne nous semble pas trop forte[451]. En effet, nous pouvons parler de grâce, dans la mesure où la représentation de la femme, de son corps et de la relation qu'elle entretient avec le sujet masculin échappe dans ce livre au schéma tragique d'une victoire finale de la pulsion destructrice. Ainsi, si nous nous intéressons au troisième passage descriptif consacré dans la PL au personnage de Gurù, nous verrons que la menace latente pesant sur le corps féminin transparaît à peine, dans le détail de sa voix plus rauque, tandis que sa peau et ses yeux restent valorisés esthétiquement. Finalement, la description se conclut ainsi :

> […] ma non vi si scorgevano [negli occhi] i riflessi gialli e violacei. Anche i capelli sembravano un po' smorti, come le labbra, e la pelle senza bagliore ; anzi qua e là cosparsa di minute lentiggini ; i denti mostravano verso le punte una tenue trasparenza azzurrina. In una parola la fanciulla appariva meno splendente e più carnea[452]

Le corps féminin perd l'aura lumineuse qui le désincarne, mais semble pouvoir conserver sa délicatesse, ce qui constitue bien un moment de grâce que confirme la suite :

> Questo sistema, di confrontare una donna con la sua immagine lunare, è in genere assai pericoloso per l'oggetto della comparazione ; ma a Giovancarlo, occorre dirlo ? ciò rendeva se mai più prossima la ragazza e più accessibile. Del resto era sempre la più bella

[449] *Ragazze di provincia*, p. 241 : « ella fu simile a quelle donne che, estenuate, decidono freddamente la loro vergogna, e se la preparano più cocente ispezionando con minuziosa severità l'alcova. Da tutta la sua condotta apparve chiaro che era una facile preda, una preda volontaria e determinata ».

[450] Oreste Macrì, *op. cit.*, p. 66 : « La *Pietra lunare* sembra, pertanto, un'eccezione, un'isola ideale in tutta l'opera di Landolfi ».

[451] Andrea Zanzotto, « *La pietra lunare* » (1990), in *Scritti sulla letteratura*, vol II : *Aure e disincanti nel Novecento italiano*, Oscar Mondadori, Milano, 2004, p. 325-343.

[452] PL, 145. La désillusion liée à l'incarnation de la beauté féminine surréelle semble poindre dans les mots se référant à l'absence de lumière brillante (« smorti », « senza bagliore »), mais peut-être aussi dans certains autres mots qui renvoient de manière moins évidente à la déception du sujet masculin : par exemple, la notation « cosparsa di minute lentiggini », à propos de Gurù, nous semble proche de « ispezionando con minuziosa severità l'alcova », à propos de la cousine de Carlino, en ce sens que les adjectifs « minute » et « minuziosa » renvoient tous deux à l'idée d'une petitesse qui ne devient cependant irritante que dans la description de *Ragazze di provincia*.

> figliola della terra ; quando appoggiò il piede su un gradino per meglio sorreggere una camicia, si poté vedere anche fino al ginocchio e oltre una delle sue misteriose gambe : slanciata nervosa e di perfetta svasatura[453]

Le corps féminin reste mystérieux, désirable et « parfait ». La menace qu'on peut appeler « phallique » (symbolisée peut-être par la voix rauque de Gurù, dans une partie du passage que nous n'avons pas citée), pour reprendre le terme employé par Oreste Macrì, s'efface au lieu de triompher. Pour réaliser à quel point l'idée de grâce dont parle Andrea Zanzotto trouve dans cette optique une sorte d'évidence, il nous paraît nécessaire de revenir à la description d'Anna de la BDP, pour citer le passage qui suit immédiatement la découverte de sa « pappagorgia » et l'image de la « dama borghese » qui vient alors à l'esprit de l'auteur :

> Non che simili constatazioni, o immagini, non portino in sé il loro tranello, giacché poi arricchiscono in modo imprevveduto, per contrasto e direttamente, la creatura che ne è l'oggetto, dico di sostanza umana e familiare. Uno sguardo candido, smarrito o appassionato può allora davvero eccitare la tenerezza. Pure, quel segno era ormai indelebile sulla persona di Anna […][454]

Il se produit dans la PL exactement l'inverse de ce qu'on voit advenir dans ce passage de la BDP, où, au lieu de se diluer dans la fusion du réel charnel et du surréel désincarné, le détail physique s'incruste dans l'image que se fait du corps féminin le sujet masculin, qui ne peut plus croire à la promesse eschatologique entrevue dans la femme : ce n'est plus un moment de grâce, mais c'est celui d'une chute tragique.

C.6) Le corps féminin comme emblème de la fragilité du surréel

En considérant ce noyau poétique qu'est le motif du corps féminin, il nous semble que nous touchons à l'essence de la poétique landolfienne dans son ensemble, c'est-à-dire au fait que cette poétique soit sans arrêt activée par un mouvement antithétique et tragique, qui correspond bien à l'idée d'une dialectique impossible. Mais le motif du corps féminin est aussi emblématique de la nature de l'opposition entre le « réel » et l'« autre réalité », qui est avant tout une opposition entre le matériel et l'immatériel.

A ce titre, nous nous référerons à *Settimana di sole* (DIA), où l'on voit l'une des rares apparitions de fantômes que l'on trouve chez Landolfi. Il ne fait aucun doute que ces fantômes ici sont grotesques et que le grotesque atteint progressivement un

[453] *Ibid*.
[454] BDP, p. 577.

paroxysme, dans le dénouement chaotique de leur partie de cartes[455]. Or, le grotesque se traduit notamment dans le prurit incontrôlable que le fantôme appelé « il Porco » semble finir par communiquer à tous les autres fantômes, et dans le verbe « grattarsi », que l'on trouve aussi dans la PL, dans la description du comportement des habitants de Pico, espionnés par Giovancarlo à travers sa fenêtre. En outre, la description de ces fantômes n'est pas sans rappeler celle de la famille provinciale et grotesque de Giovancarlo, dans le tout premier chapitre de la PL. On pourrait s'étonner que la réalité gogolienne des fantômes soit finalement si proche de la « réalité » tant méprisée par Landolfi[456] ; mais voici comment nous interprétons ces correspondances : à partir du moment où l'« autre réalité » se matérialise, elle devient aussi grotesque que la « réalité » et appartient même à la réalité, puisqu'elle se réalise. L'autre réalité devient donc réelle. Or, de même que l'éden doit rester une destination lointaine, ou que le corps féminin ne doit pas être contaminé par le péché originel de la possession sexuelle, la réalité suprasensible ne saurait se rendre accessible aux sens, sans passer du statut d'une « autre réalité » à celui d'une réalité triviale et grotesque. Tout cela se rattache au rejet du réel, qui est avant tout un rejet de la réalité matérielle, sur lequel reviendra notre analyse[457].

Nous soulignerons donc à nouveau ici l'hyper-romantisme, ou le romantisme exacerbé, de Landolfi. En effet, les caractéristiques du corps féminin valorisé dans ses fictions semblent bien être celles du corps féminin valorisé dans les fictions romantiques, comme on peut s'en rendre compte à la lecture du livre de François Kerlégouan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*[458]. Sous l'influence d'un idéalisme nourri par un nouveau platonisme et par l'angélisme de Swedenborg, le beau corps féminin est pour les romantiques celui d'une sylphide éthérée : c'est un corps immatériel, diaphane, léger, aérien ou liquide. Mais la représentation de ce corps dans

[455] Dans ce passage (*Settimana di sole*, DIA, 91-95), l'adjectif « grottesco » est d'ailleurs employé (p. 93) : « […] e si dimenava in modo grottesco […] ». Cf. Ernestina Pellegrini, *Gli 'Oltre' di Tommaso Landolfi*, cit., p. 137 : « I fantasmi numerosissimi e diversissimi dell'universo fantastico landolfiano non sono mai o quasi mai messaggeri dell'oltre, non portano addosso l'artiglieria pesante della loro sagacia millenaria ; il thriller occultistico dello scrittore sembra sempre sul punto di convertirsi in autoironica *clownerie* ».

[456] Cf. *supra*, p. 102.

[457] Dans RV (p. 348), l'écriture est qualifiée de « grotesque » quand elle est ramenée à une dimension « physique » qui apparaît aussitôt comme triviale : « Infine la cosa è quasi fisica, ed è grottesca e ignobile come le cose fisiche : come quando uno speri di fare il proprio dovere quotidiano e, giunto nel luogo comodo, se ne scopra incapace ». Nous donnerons des éléments d'explication permettant d'analyser l'assimilation du physique à l'anal : cf. *infra*, p. 475-476.

[458] Paris, Champion, 2006, p. 328-377. Le corpus étudié par l'auteur se limite à celui des fictions écrites par des écrivains français entre 1821 et 1839. Nous estimons cependant que l'idéal d'un corps immatériel échappant à la pesanteur de la chair est encore très présent dans des œuvres écrites en France et dans d'autres pays européens ainsi qu'aux Etats-Unis au cours de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, par des écrivains habituellement qualifiés de romantiques ou de fantastiques.

l'espace fictionnel est d'emblée soumise à un agencement tragique de l'histoire, étant donné que ce corps immatériel excite le désir masculin et lui fait entrevoir la promesse d'une union impossible, à laquelle se substitue de manière presque systématique la violence dictée par le désir viril qui se mue en une pulsion destructrice irrépressible[459]. Ainsi l'idéalisme et l'aspect tragique ou maudit propres à l'éros romantique trouvent-ils un traitement d'autant plus exacerbé chez Landolfi qu'ils y sont moins visibles, puisque, dans l'œuvre de ce dernier, la conquête impossible d'un corps féminin idéal, comme forme privilégiée de la quête de l'absolu, n'est pas clairement au centre d'un discours de type lyrique, comme cela est le cas avec les auteurs romantiques étudiés par François Kerlégouan.

Conclusion

Tôt dans l'œuvre de Landolfi, la représentation du corps féminin s'affirme comme un enjeu esthétique majeur. Les livres écrits par la suite ne cesseront de confirmer cette prédilection précoce, si bien que le thème du corps féminin semble bien être une obsession qui s'impose à l'auteur de texte en texte. Or, il convient de mesurer ce qu'il y a de tout à fait unique dans le traitement de ce thème dans son œuvre, qui est lié chez lui à une poétique bien spécifique à son écriture : en effet, pour Landolfi, il ne s'agit pas de restituer la corporéité par une illusion créée par les mots, dans une optique mimétique s'inscrivant dans la tradition réaliste du XIX^e^ siècle, quand bien même l'auteur serait conscient du caractère artificiel de cette restitution (à la manière de Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean*). Dans la concurrence instaurée par l'écriture entre les mots et les choses, le but que Landolfi assigne implicitement à l'écriture consiste à donner chair au corps idéal, dont la pureté doit cependant être préservée par des mots qui doivent se faire à la fois charnels et immatériels : c'est bien entendu une tâche impossible et le retour obsessionnel à l'écriture du corps féminin est une sorte de rite maniaque ou maniériste, qui engendre à chaque fois un sentiment plus ou moins grand d'insatisfaction. Le corps féminin apparaît donc comme l'emblème du rapport ambivalent et tragique de Landolfi à une réalité extérieure désirable, car le désir de l'écrivain ne peut que se porter vers un idéal qui ne peut s'incarner.

[459] Nous pouvons citer ici les mots prononcés par le prétendu Gogol à la fin de *La moglie di Gogol* (OM), p. 686 : « Come l'amo, Dio mio, come l'amo, la povera, la cara !... Ma deve scoppiare. Misera Caracas, creatura infelice di Dio ! Ma devi morire ».

Quand il se fait l'écrivain du corps féminin, Landolfi se livre donc à une pratique ambivalente, où il ne cesse de saisir, tout en s'interdisant de le saisir, l'objet du désir, ou l'instrument propre à conquérir cet objet, qui peuvent d'ailleurs s'intervertir et se confondre : le corps féminin et le verbe. Dans un espace littéraire détaché de la réalité extérieure, Landolfi renouvelle sans cesse une quête où le plaisir de la maîtrise, de la création et peut-être d'un relatif abandon ne suffisent pas à répondre à la soif d'absolu qui produit de l'insatisfaction.

Aussi peut-on dire que Landolfi, qui a consacré à l'écriture du corps féminin une part importante de son énergie créatrice, et qui lui a attribué une place dans sa production qui pouvaient difficilement être plus grandes, a représenté le corps féminin d'une façon tout à fait singulière dans la littérature italienne du XX^e^ siècle.

D) La représentation d'une forme surréelle de sexualité ou d'érotisme

D.1) Un imaginaire sexuel, sexué ou sexualisé

Dans toutes les fictions que nous venons de considérer pour analyser le thème du corps féminin, nous pouvons parler d'un imaginaire sexuel. Mais dans d'autres textes de Landolfi, l'imaginaire est sexuel au sens où il est sexualisé, voire tout simplement sexué : par exemple, nous avons déjà indiqué le schéma oedipien très net de *La tempesta*, où le personnage du jeune exalté excite sa chienne par les mots qu'il prononce, devant un personnage, plus rationaliste et plus bourgeois, que ce prodige effraye[460]. Certes, il serait très difficile de mentionner une œuvre littéraire dans laquelle la distinction entre le masculin et le féminin aurait peu d'importance, et où une interprétation de type psychanalytique ne trouverait aucune présence latente d'un désir sexuel. Mais ces structures primaires ou archaïques sont certainement plus visibles dans

les fictions de Landolfi que dans des fictions dont les auteurs, contrairement à Landolfi, se soucient de représenter la réalité sociale des lieux et des époques où sont censées se dérouler les histoires qu'ils ont inventées.

Par ailleurs, le rejet de la réalité conduit justement Landolfi à représenter une « autre réalité », où peuvent s'annuler les différentes séparations intégrées par la conscience : entre l'humain et l'animal, l'animé et l'inanimé, etc. Or, pour Landolfi, comme pour les

[460] Cf. *supra*, p. 68.

écrivains romantiques qui l'inspirent, la distinction entre les sexes apparaît comme l'emblème de toutes les séparations[461]. En tant qu'objet du désir, le sexe est une réalité que le désir tend paradoxalement à annuler : ce que recherche le désir, dans le sexe, c'est peut-être la disparition du sexe, au sens de la distinction entre les sexes[462]. Puisque le sexe est l'image par excellence à la fois de l'union et de la séparation, il n'est pas étonnant qu'il soit au centre des images les plus fortes de textes de Landolfi où s'exprime le désir d'une fusion qui tend vers une sorte de chaos antérieur à la distinction des choses[463].

Néanmoins, l'étude du thème sexuel illustre également la problématique du tragique propre à Landolfi, dans les fictions duquel transparaît le sentiment que l'acte sexuel ne peut pas créer une véritable union et n'apporte pas nécessairement la satisfaction désirée. Aussi, dans l'imaginaire de Landolfi, l'érotisme est souvent indissociable du fantasme d'une forme surréelle de sexualité, où s'effacerait la distinction entre le masculin et le féminin et même entre le sujet et l'objet.

D.2) Symboles et désir dans *Notte di nozze* et dans *Il racconto del lupo mannaro*

D.2.a) Les significations sexuelles évidentes

Il convient ici de revenir sur deux nouvelles du recueil MDB, où l'on trouve des images très proches : *Notte di nozze* et *Il racconto del lupo mannaro*. En effet, les deux histoires se passent essentiellement dans la cuisine et la cheminée occupe une place centrale, tant matériellement que symboliquement : dans *Notte di nozze*, la jeune mariée est fascinée par le ramoneur qui grimpe dans la cheminée pour ramoner celle-ci le jour de son mariage ; dans *Il racconto del lupo mannaro*, le loup-garou et son ami font passer la lune par la cheminée, afin de se libérer de son emprise. Les allusions sexuelles –

[461] Cf. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, et maintenant Paris, Gallimard, 1996, p. 113: « L'Eden romantique ignore donc la sexualité, tout comme le Paradis de l'Enfant trouvé et celui des théologiens, de sorte que le mystère de l'engendrement de toutes choses se révèle précisément là où la différence sexuelle est niée. "L'homme est d'abord une créature sans sexe", affirme Franz von Baader, puis il ajoute en parfaite conformité avec la première version du roman familial : "l'homme était roi avant la chute" ».

[462] Cf. Paul Ginestier, *Pour connaître la pensée de Bachelard*, Paris, Bordas, 1968, p. 143 : « On peut voir en *sexe* un mot névrosé – il éveille l'idée de la plus intime des communions, et cependant son étymologie correspond au concept de séparation ».

[463] Le nom de *hieros gamos*, qui désignait dans l'antiquité grecque l'union sacrée du masculin et du féminin, peut aussi désigner l'image archétypique, universelle ou quasi-universelle, d'une telle union. Il nous semble qu'on peut parler ici de *hieros gamos*, ou de motif hiérogamique, comme structure centrale de l'imaginaire landolfien.

suggérées dès le titre pour *Notte di nozze* – sont évidentes : on peut notamment interpréter la sortie du ramoneur, accompagnée d'un cri, comme un orgasme, et la sortie de la lune, qui paraît faite d'une matière qui ressemble fortement à du sperme[464], comme une éjaculation.

Tout d'abord, comme nous l'avons vu, le ramoneur comme la lune représentent tous deux la « bête », qui chez Landolfi symbolise plus ou moins le ça de Freud ou de Groddeck[465]. On retrouve dans les deux histoires tous les éléments symboliques suivants : la présence masculine, la présence féminine, le phallus ou pénis, la pénétration, le vagin, le ventre maternel, le « ventre digestif[466] », l'obscurité. La présence masculine est évidemment celle du ramoneur dans *Notte di nozze* et celle du loup-garou accompagné de son ami dans *Il racconto del lupo mannaro*. En revanche, la présence féminine de la jeune mariée, dans *Notte di nozze*, ne semble pas avoir d'autre équivalent, dans *Il racconto del lupo mannaro*, que la lune elle-même – dans la mesure où celle-ci apparaît comme féminine, dans la langue italienne bien sûr, mais plus généralement dans ce qu'on peut appeler l'inconscient collectif de la culture occidentale, où elle est traditionnellement associée à l'eau et surtout à la femme[467]. Aussi peut-on être tenté de réduire *Il racconto del lupo mannaro* à l'allégorie triviale d'une masturbation plutôt que d'un coït : la lune symboliserait le sperme que l'homme obéissant à ses pulsions sexuelles, symbolisé par un loup-garou excité par la lune, fait monter dans le pénis. Toutefois, la féminité se crée bien une place dans cette imagerie sexuelle en se confondant avec le possible symbole du ça (au sens de Freud ou de Groddeck), c'est-à-dire cette lune qui renvoie donc en même temps au ça, à la féminité et au sperme. Il convient donc surtout de relever l'ambivalence et la polysémie des divers symboles qui prennent place dans ces deux fictions.

[464] *Il racconto del lupo mannaro* (MDB), p. 247 : « [...] un grosso oggetto rotondo simile a una vescica di strutto. [...] Lo schifo ci soverchiava : la luna fra l'altro sudava un liquido ialino che gocciava di tra le dita dell'amico ».
[465] Le but du loup-garou et de son ami est de rendre la lune « aussi noire qu'un ramoneur » en la faisant passer par la cheminée (*ibid.*, p. 248) : « ci libereremo del suo funesto splendore, giacché la fuliggine la farà nera quanto uno spazzacamino ».
[466] Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 129-133.
[467] Cf. *ibid*., p. 111 : « La lune est indissolublement conjointe à la mort et à la féminité, et c'est par la féminité qu'elle rejoint le symbolisme aquatique ». On pourra toutefois penser au poème *Veglia* de Giuseppe Ungaretti : le corps massacré d'un compagnon du poète n'est pas éclairé par la lumière douce de la *luna*, mais par la lumière crue du *plenilunio*. La lune est alors désignée par un nom masculin.

D.2.b) Richesse et polysémie de l'imaginaire sexuel landolfien

Dans les deux nouvelles, la cheminée est une image particulièrement ambivalente, car elle est à la fois un symbole vaginal, comme nous venons de le dire, mais aussi un symbole phallique, par sa verticalité, qui se prête à un mouvement du bas vers le haut. Aussi Landolfi, dans les deux nouvelles, représente-t-il symboliquement une sorte de coït surréel, où le pénis et le vagin se confondent étonnamment en une même image, celle de la cheminée. Aussi cette remarque d'Edoardo Sanguineti nous apparaît-elle extrêmement pertinente :

> Diremo soltanto che una formula, per Landolfi, di quelle che si usavano una volta per indicare dove sta la poesia, e che avrebbe adesso, così, una qualche base fondamentalmente analitica, tematicamente consolidata, potrebbe essere quella della fascinazione del « fascinum », giocata equamente sui due versanti, del pene e della vagina, e articolata in metonimia e in metafora, per spostamento e per simbolizzazione[468]

En effet, dans *Notte di nozze* comme dans *Il racconto del lupo mannaro*, le sexe masculin et le sexe féminin s'unissent en un même symbole (la cheminée), qui s'affirme comme le centre du monde fictionnel. Le sexe masculin et le sexe féminin sont donc bien le noyau poétique d'un imaginaire sexuel qui se présente sous une forme interdisant au lecteur de réduire cet imaginaire à une seule signification triviale (ou bien coït, dans *Notte di nozze*, ou bien masturbation, dans *Il racconto del lupo mannaro*), puisque les éléments archétypiques qui structurent cet imaginaire (les symboles du pénis, du vagin, du ventre) se mélangent, se superposent et se confondent. Ainsi, ce sont les différentes interprétations symboliques qui se mélangent, se confondent et se superposent elles aussi.

Dans *Notte di nozze*, le processus métonymique évoqué par Sanguineti est également visible dans la représentation de la jeune mariée et de la maison, entre qui s'établit une communication et une fusion sur lesquelles repose la signification sexuelle évidente de l'histoire : l'ascension du ramoneur comme pénétration symbolique de la jeune mariée[469]. Alors que le corps de la jeune mariée n'est absolument pas décrit, puisque le point de vue du narrateur adhère au sien, la maison, elle, est dotée d'attributs

[468] Edoardo Sanguineti, *Ma poi, Landolfi che cos'è un seno*, in « Il giorno », 17 aprile 1975, maintenant in *Giornalino. 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976, p. 144-145. Sanguineti arrive à l'interprétation synthétique que nous citons en partant d'un commentaire de *Un petto di donna* (AC), qui sert de point de départ à une réflexion sur la sexualité où il fait référence à des passages appartenant à diverses périodes de la production landolfienne.

[469] Michele Mari, dans son analyse de la représentation de la maison et du corps féminin chez Landolfi (*op. cit.*, p. 59-60), ne manque pas de relever ce déplacement métonymique du corps féminin à la maison, dans *Notte di nozze*, mais aussi dans *La morte del re di Francia* et dans RA, où il est question des « viscere della casa » (cf. *infra*, p. 317).

anthropomorphes, par une métaphore surprenante (« il midollo della casa »), mais aussi par l'emploi de deux catachrèses que nous ne relèverions pas dans un autre contexte, tant elles paraissent banales *a priori* : « la gola del camino » et « la bocca della canna »[470]. Ainsi la maison acquiert-elle un corps symbolique, qui se substitue au corps physique – délaissé par la représentation – de la jeune mariée, dont les sensations se confondent avec celles que lui semble subir ce corps imaginaire attribué à la maison. D'abord, l'action rythmique du ramoneur s'apparente à une activité sexuelle que la maison et la jeune mariée ressentent toutes deux : « […] nel metro d'un raschiare sordo, che rodeva il midollo della casa e che ella sentiva ripercosso nelle sue proprie viscere [471]». Ensuite, la jeune mariée regarde à nouveau la « bouche » de la cheminée, qui s'apparente assez clairement pour le lecteur à un sexe féminin : « […] questa bocca non era quadrata, ma stretta, un fesso buio ». Arrive enfin le moment de l'orgasme symbolique, où l'acte sexuel apparaît bien comme l'accès à une fusion de tous les éléments en un même chaos :

> Poi un grido altissimo, gutturale, inumano, risuonò non si sa da dove, dalle mura, dalle pietre della casa, dall'anima degli utensili da cucina, dal petto stesso della sposina che ne fremé tutta[472].

Ainsi, en tant qu'espace sexualisé, la maison est ambivalente. Mais elle est aussi ambivalente, ou plutôt polysémique, parce qu'elle symbolise autre chose que le sexe féminin : le ventre maternel et le « ventre digestif ». En ce qui concerne ce dernier point, dans *Il racconto del lupo mannaro*, la description du son produit par la lune, quand elle essaie de sortir de la cheminée, a des connotations scatologiques évidentes :

> Udimmo per un momento lassù un rovellio, dei flati sordi al pari di trulli, come quando si punge una vescia, persino dei sospiri : forse la luna, giunta alla strozzatura della gola, non poteva passare che a fatica, e si sarebbe detto che sbuffasse. Forse comprimeva e sformava, per passare, il suo corpo molliccio ; gocce di liquido sozzo cadevano friggendo nel fuoco, la cucina s'empiva di fumo, giacché la luna ostruiva il passaggio. Poi più nulla e la cappa prese a risucchiare il fumo[473]

En plus de renvoyer au sperme par sa couleur et sa consistance, la lune est donc également comparable aux fèces expulsées hors du corps, notamment à cause du bruit qu'elle produit. Mais on notera surtout les différents termes que Landolfi emploie pour suggérer à son lecteur, sans être trop explicite, l'idée triviale des gaz expulsés d'un

[470] *Notte di nozze* (MDB), p. 238. On peut penser qu'il n'y a rien de subtil dans l'emploi de catachrèses aussi banales. Toutefois, l'emploi de termes anthropomorphes, que ceux-ci soient banals ou originaux, nous semble extrêmement maîtrisé par Landolfi. Nous aurons l'occasion de le voir dans *Mani* (cf. *infra*, p. 445-448).
[471] *Ibid*., p. 238
[472] *Ibid.*, p. 238.
[473] *Il raccconto del lupo mannaro* (MDB), p. 248.

corps. On remarquera aussi l'étrangeté du mot « vescia », qui désigne une sorte de champignon auquel est ici comparée la lune de manière comique, mais qui rappelle surtout, par ce nom peu commun, le terme de « vescica » qui avait déjà été employé (« un grosso oggetto rotondo simile a una vescica di strutto ») et qui participe de la dimension triviale voire scatologique du texte, plus par association d'idées que par une dénotation claire.

Ainsi, outre les images, les sonorités mêmes des mots concourent à la densité polysémique d'un texte orienté vers une désacralisation transgressive de la lune comme topos romantique et poétique. Nous retiendrons en outre que la plurivalence des symboles vient aussi du caractère polymorphe de la matière sexuelle dont s'inspire ici Landolfi : nous voyons bien que le *fascinum* évoqué par Sanguineti n'est pas seulement tourné vers le pénis ou le vagin comme dans le stade génital de la sexualité défini par Freud, mais aussi vers les excréments, qui obsèdent l'enfant au stade anal de sa sexualité.

D.2.c) Les liens entre fatalité et sexualité dans *Notte di nozze*

En tant que symbole du ventre maternel, l'espace domestique de la maison traversée par la bête est tout aussi ambivalent qu'en tant que symbole sexuel. Le ramoneur et la lune, parce qu'ils entrent dans la maison, symbolisent en effet la régression vers le ventre maternel, que symbolise invariablement la maison, chez Landolfi. Toutefois, le mouvement sur lequel s'attarde le discours du narrateur est celui qui s'effectue dans le sens inverse, quand les deux créatures sortent de la maison par la cheminée et qu'elles sortent alors symboliquement de la mère par le vagin. Ce qui est raconté symboliquement n'est donc peut-être pas seulement une régression mais aussi une renaissance, puisqu'au moment où la bête passe par la cheminée, elle pénètre dans un espace symboliquement maternel mais elle en sort également, dans un mouvement vers l'extérieur et non vers l'intérieur[474]. Nous sommes en tout cas amené à nous poser la question d'une interprétation symbolique globale des deux nouvelles, au-delà de leur

[474] Le déroulement de l'histoire peut être rapporté aux thèses de Geza Róheim sur le processus onirique qui se traduit dans les mythes des sociétés primitives qu'il étudie (*Les portes du rêve*, Paris, Payot, 1973, rééd. 2000, p. 117-124) : « Le fait de 'descendre', dans les mythes, représente le phallus pénétrant la mère […] Nous avons découvert que le 'mouvement descendant' (endormissement, régression) et le 'mouvement ascendant' (tendance progressive phallique ou génitale, réveil) constituent le schéma sous-jacent de tous les rêves. Ces deux mouvements ne se manifestent pas toujours nettement et ils sont fréquemment condensés en une seule et même image ».

portée ludique et transgressive et au-delà même de leur polysémie.

Or, précédemment, nous avions commenté l'aspect tragique de nouvelles comme *Il racconto del lupo mannaro* ou *Il babbo di Kafka*, qui se concluent toutes deux par une phrase où le narrateur constate l'impuissance à lutter contre une « bête » qui symbolise notamment le ça. Cependant, de ce point de vue, nous remarquerons la singularité de *Notte di nozze*, qui ne semble pas suggérer une vision tragique de l'existence, où l'idée de fatalité serait liée de façon plus ou moins directe à la sexualité.

En effet, dans cette nouvelle où chaque élément s'associe, de façon métonymique ou métaphorique, à un autre élément, symbolique et plus ou moins latent[475], l'antithèse entre la vie et la mort se superpose à l'antithèse entre pulsion sexuelle et pulsion destructrice. Le ramoneur est associé plusieurs fois à la mort, pendant qu'il ramone la cheminée, puis après[476]. Entre ces deux moments se produit l'acte sexuel symbolique: l'activité rythmique du ramoneur, conclue par son cri. Or, nous avons pu voir que la sensation éprouvée par la jeune mariée qui s'identifie à la maison n'est pas vraiment agréable (« un **r**a**sch**ia**r**e **s**o**r**do, **ch**e **r**odeva il midollo della casa ») ; à ce moment, la scène érotique symbolique semble contaminée par une pulsion destructrice, que traduisent les sonorités d'une phrase comme : « Negli intervalli uno **sfr**egamento **sm**o**rz**ato rivelava la faticosa ascesa dell'uomo» [477] . Puis vient l'orgasme symbolique, que nous avons commenté, et où nous relèverons maintenant le mot « agonia », dans la phrase qui décrit le cri du ramoneur : « Quel mugghio bestiale di agonia risultò presto essere una sorta d'appello gioioso : l'uomo era sbucato sul tetto[478] ». La pulsion destructrice, qui semble même être tendue vers la mort, s'oppose alors à la signification symbolique du plaisir ou de la naissance et c'est cette signification positive (« una sorta d'appello gioioso ») qui semble même l'emporter. Cependant, la scène redevient vite macabre : « Gli sfregamenti smorzati ripresero più rapidi ; infine si vide uscire dal fesso un piede nero che cercava un appoggio, un piede d'impiccato. Il piede trovò il primo piolo e la sposina scappò[479]».

[475] Nous avons ainsi pu observer le caractère métamorphique du ramoneur, emblème de ce processus analogique.
[476] *Notte di nozze* (MDB) p. 238 : pendant que le ramoneur ramone la cheminée, « l'odore di morte della fuliggine » se répand dans la cuisine ; après le ramonage, une fois le ramoneur sorti, « […] la sposina se lo immaginava mentre si scoteva la fuliggine di dosso, ritto sul mucchio come un becchino su un tumulo di terra ».
[477] *Ibid.*, p. 238.
[478] *Ibid*.
[479] *Ibid*. Il est à noter que la scène, certes macabre avant tout, reste aussi sexuelle. Le pied noir qui sort de la fente peut être interprété comme un symbole phallique (cf. C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Georg, 1993 [1912], p. 229-230 et p. 520-521 et S. Freud, « Le fétichisme », in *La vie sexuelle,* cit.., p. 136).

Ainsi, à partir de la relation entre une jeune mariée et un ramoneur dans une maison, *Notte di nozze* présente un vaste réseau analogique, mais aussi une structure antithétique, qui fait s'opposer vie et mort, Eros et Thanatos. Or, contrairement à *Il racconto del lupo mannaro* notamment, la conclusion de la nouvelle semble moins tragique que positive. En effet, ce ramoneur aux habits sombres et au pied de pendu, qui ressemble en réalité autant à un fossoyeur qu'à un ramoneur, donne quelques edelweiss à la jeune mariée avant de s'en aller et le texte s'achève ainsi :

> Conosceva tutti i morti della famiglia e nessuno l'aveva mai visto ! / Alla sposina sembrò ormai, non più di vergognarsi per lui, ma addirittura di vergognarsi essa medesima. / Quando se ne fu andato, mise i piccoli edelvais sotto i ritratti dei morti[480]

En revenant deux fois à la ligne, Landolfi sépare par la typographie trois moments, que nous interprétons ainsi : d'abord, le ramoneur apparaît encore comme le messager d'une autre réalité, qui est une réalité macabre contrastant avec ce jour de naissance symbolique qu'est le mariage, mais qui n'est plus forcément inquiétante[481] ; ensuite, la « honte » ressentie finalement par la jeune mariée, qui dans un premier temps avait honte pour le ramoneur, nous apparaît comme la trace laissée par l'irruption de la bête et de la sexualité dans l'espace maternel de la maison ; mais, dans un troisième moment, alors que cette irruption semble d'ordinaire fatale chez Landolfi, l'idée d'une sexualité coupable s'éclipse finalement, car l'antithèse entre pulsion érotique et pulsion destructrice laisse place à l'antithèse plus générale entre vie et mort, et cette antithèse se résout dans l'image poétique grâce à laquelle sont rapprochés l'edelweiss et le portrait des « morts ». On aura noté que les membres de la famille représentés sur ces portraits ne sont pas appelés les « aïeux », mais les « morts » : le geste de la jeune mariée qui dépose les edelweiss a bien la valeur d'une conjuration, comme si elle se protégeait de ces deux dangers que sont la sexualité et la mort[482].

Peut-être peut-on même voir dans l'edelweiss de *Notte di nozze*, donnée par le ramoneur mystérieux, puis placée sous le portrait des morts, l'image d'une sublimation artistique des pulsions troubles sinon sexuelles représentées par le ramoneur. La vitalité toute innocente de la fleur vient en effet donner un peu de vie aux tableaux, ces simulacres tutélaires qui n'arrivent pas à faire oublier que les personnes de la famille qui

[480] *Notte di nozze* (MDB), p. 239.
[481] Il nous semble indispensable de remarquer ici que *Notte di nozze* a été écrit le jour de Noël : le 25 décembre 1936. Cette date particulière place la nouvelle sous le signe d'une naissance, ou d'une renaissance, non seulement au niveau du monde fictionnel, mais aussi au niveau de l'écriture, c'est-à-dire au niveau du rapport entre l'écrivain et le texte qu'il produit.
[482] Ce motif d'une fleur associée au souvenir d'une personne morte trouve un traitement nettement plus sombre et tragique dans RA et notamment à la fin de l'histoire (cf. *infra*, p. 324).

y sont représentées sont des « morts ». Après avoir évolué vers une antithèse entre vie et mort, l'antithèse entre pulsions sexuelles et pulsions destructrices trouverait donc finalement une synthèse dans cette sorte de sublimation symbolisée par le pur edelweiss.

D.3) Analyse du rêve de Rosalba dans *La morte del re di Francia*

Que l'on étudie l'imaginaire landolfien sous l'angle de la bête, ou sous celui de la conquête du corps féminin, ou bien encore sous celui d'une forme surréelle de sexualité, nous rencontrons presque toujours dans les fictions l'idée plutôt explicite d'une fatalité, avec ce corrélat plutôt implicite d'un lien indissociable entre fatalité et sexualité. Néanmoins, le sexe reste bien le motif privilégié et central d'un imaginaire dynamisé par le désir romantique d'accéder à une unité primordiale, comme le montrent les pages de Landolfi où la veine érotique et onirique est sans doute la plus débridée : le rêve de Rosalba, dans *La morte del re di Francia* , une nouvelle bien plus longue que celles que nous venons de commenter et où le rêve occupe huit pages, soit plus du double que le nombre de pages de *Notte di nozze* et *Il racconto del lupo mannaro* [483].

D.3.a) Résumé du passage et remarques préliminaires

Les huit pages du rêve, parce qu'elles reproduisent le processus analogique propre à l'activité onirique, sont d'une densité qui rend leur analyse délicate et qui nous invite à tout d'abord résumer le texte. Au début du passage, Rosalba semble plutôt rêvasser en cherchant le sommeil que rêver véritablement : le fait qu'il n'y ait pas de passage net de la rêverie au rêve constitue une qualité indéniable du texte. Elle a envie de pleurer sans raison à la vue de sa maison au coucher de soleil et elle ressent un poids en elle au moment du bain, signes évidents de son éveil à la sexualité[484]. Ainsi désire-t-elle se

[483] *La morte del re di Francia* compte vingt-huit pages dans l'édition Rizzoli des œuvres complètes (DIA, p. 25-33), tandis que les nouvelles *Notte di nozze* et *Il racconto del lupo mannaro* n'en comptent que trois chacune. Nous préciserons les conditions particulières de la rédaction : les manuscrits indiquent que les différents passages de la nouvelle ont tous été écrits la nuit, en quatre séances d'écriture, entre le 20 et le 23 juin 1934 et que la partie du rêve de Rosalba a été rédigée en une nuit et avant celle qui prend place au début du récit. Nous ajouterons que les principaux éléments de ce rêve sont présents, sous une forme plus condensée, dans *Notte di nozze*, que Landolfi écrivit un an plus tard : les significations sexuelles évidentes ; le point de vue féminin ; la présence de la bête ; le mouvement tantôt centrifuge, tantôt centripète de la bête, ou du sujet féminin, à l'intérieur de la maison ; la confusion, orgasmique ou chaotique, entre les éléments de la maison ; la confusion du plaisir, ou de la joie, avec la douleur.

[484] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 25-26 : « […] quel piangere interno rare lagrime dava ma grosse e lente che se ne sentiva lo scorrere sulle guance, lagrime che si svellevano con isforzo dal calmo alveolo... [...] la

libérer en extériorisant une réalité intérieure prenant une forme physique (les pleurs), ou une forme plus indéfinie (le poids)[485]. Mais ce mouvement centrifuge s'inverse ensuite ; pour se libérer, en effet, il faut se laisser aller à un mouvement non plus vers l'extérieur, mais vers l'intérieur :

> Forse è necessario liberarsi di quel peso con un sospiro più profondo, più profondo, un inaudito sospiro : è un momento, si risale, si risale ancora più dentro, sempre più in fondo, fino alla vertigine, fino a carpire l'ultimo bioccolo di fiato che si è aggroppato nel fondo (ma di che cosa?) e si è liberi[486]

L'enjeu dramatique du texte est constitué par la nécessité de se défendre contre la menace que représente l'irruption d'un désir sexuel qui n'est d'ailleurs sans doute pas seulement, comme nous le préciserons, celui du personnage féminin. Cette menace fait naître une pulsion destructrice, dont les allers et retours vont eux aussi guider la vision onirique, tout comme l'alternance entre mouvement centrifuge et mouvement centripète[487].

Dans un premier temps, Rosalba se voit emportée dans une mer qui recouvre tout ; un monstre marin puis des homards gigantesques y apparaissent. Sans que le lecteur ait pu percevoir une véritable rupture, la rêverie est donc devenue un rêve impressionnant. Ensuite, la mer disparaît et Rosalba se voit dans la maison, descendant les escaliers puis allant dans la cuisine et enfin dans la resserre (« dispensa »), à la recherche d'un rire (« riso ») ; enfin, dans un troisième temps, alors qu'elle est assise sur un muid (« moggio »), dans la resserre, elle voit un monstre sortir du trou dans le sol destiné à l'évacuation des eaux sales et se diriger vers elle, précisément vers son sexe. Par ailleurs, plusieurs mots, indiqués en italique dans le texte, semblent stimuler agréablement Rosalba en suscitant de nouvelles images, selon une sorte de jeu qui rappelle les libres associations en psychanalyse : « *colata* », « *schiacciato* », « *binocolo* », « *cotenna* », jusqu'à un mot inventé, « *canie* ». « *Buco* » et « *amore* » ne suscitent en revanche aucune nouvelle image, mais Rosalba s'interroge sur la raison qui lui a fait penser au mot « *buco* ». Il importe donc de remarquer dès maintenant que dans

---

ruvidezza della spugna è ormai quasi piacevole e brividosa sull'arco delle reni, il fiato è greve d'un peso che costringe a sospirare ogni cinque minuti ».

[485] Nous remarquerons par ailleurs que l'éveil à la sexualité se présente comme quelque chose que la jeune fille subit (« che costringe ») et que cet éveil fait se rejoindre deux sensations opposées, l'une implicitement désagréable (« la ruvidezza della spugna », qui fait penser, par les sonorités avant tout, au « raschiare sordo » de *Notte di nozze*), l'autre clairement agréable (« è quasi gradevole »). Le lien entre douleur et plaisir est confirmé par l'une des phrases suivantes (*La morte del re di Francia*, DIA, p. 26) : « Ad ogni modo c'è in fondo a quel peso come la promessa di un piacere nascosto e nuovo ».

[486] *Ibid*, p. 26.

[487] La pulsion destructrice nous semble se traduire dans une phrase comme : « Occorre che quel peso sia schiacciato ecco : *schiacciato* » (*ibid*., p. 26).

le rêve de Rosalba, la matière symbolique des mots a autant d'importance que la matière imaginaire de sa vision. Au sein même du rêve de Rosalba, le langage détaché de la réalité extérieure qu'il désigne habituellement se mêle au pouvoir créateur de l'imagination débridée. Ainsi, avant même que nous nous interrogions sur les relations entre écriture et onirisme, nous pouvons relever ici les liens entre langage et onirisme[488].

Sans commenter toutes les images de ce texte extrêmement dense, nous soulignerons également que l'acte sexuel, comme présence symbolique latente, apparaît et disparaît plusieurs fois dans le rêve sous la forme d'une créature (le monstre marin, puis les « canie », puis la bête) guidée par un mouvement centripète. Tantôt centrifuge, tantôt centripète, le mouvement qui anime la vision onirique est aussi rythmique, avec l'image du ressac et le rythme des mots entendus par Rosalba : « Free-ddo del moo-ggio, freee-ddo del moo-ggio (sull'aria del *Bandolero stanco*)[489] ». Ce mouvement rythmique participe certes de la symbolique sexuelle du rêve : comme dans *Notte di nozze*, lors de cet acte sexuel symbolique, le sujet féminin est totalement passif et la pulsion destructrice, qui semble grandir en même temps que s'affirme le désir, menace de tout détruire. Mais ce qui se produit finalement n'est pas un triomphe du chaos ; au contraire, la douleur se transforme finalement en joie :

> Ma la bestia non le ha strappato nulla, non le ha strappato il bocciolo più tenero, nel cavo tra le cosce, per mangiarselo. La bestia vuol suggerla tutta. Ebbè, faccia pure. Dolore ? Che dite mai Marchesa ? No, nessun dolore […] Il dolore, il dolore !! No, la gioia[490]

Le néant, le tout, le vide et le plein peuvent se mêler en une ultime fusion chaotique, qui s'affirme comme l'épanchement libérateur préparé dès le début du passage :

> E l'àstrico e l'acquaio e le pareti e le travi gialle e sporche, prima a vortice poi indietreggiando, svaniscono. Ecco ancora galleggia sul grigio perla, colore del vuoto, la cotenna. Silenzio. Non c'è più nulla e il nulla è punteggiato d'un sorger muto di linfe, di un rovesciarsi di vuoto dentro vuoto, di cieli giacintini dentro cieli, di universi color pesca dentro universi. Silenzio e rumore assordante. / Ed ecco il sorgere delle linfe di giada si precisa. Non sorgono, sfuggono. Fluiscono irrimediabilmente e dolcemente, purificano, liberano, portano via la vita (la vita ?) tutto. Si dissolvono il sangue le vene le ossa i visceri e fluiscono via in linfa. Purificazione, la liberazione ! La liberazione e forse, sì, sì, la vita ! Le linfe fluiscono, colano./ Colano. Né tristezza né gioia, perché non sono necessarie né l'una né l'altra. Necessario (perché è) è il fluire delle linfe, il colare[491]

Il se produit donc alors quelque chose qui ne peut advenir, quand le sujet masculin est aux prises avec la bête, dans d'autres scènes étranges écrites par Landolfi : la pulsion

[488] Nous ne arrêterons pas ici sur les liens poétiques entre langage et onirisme, ni sur l'influence certaine exercée sur Landolfi par la théorie psychanalytique.
[489] *La morte del re di Francia*, p. 31.
[490] *Ibid.*, p. 31.
[491] *Ibid.*, p. 31-32.

destructrice ne détruit rien, et le désir d'un épanchement est satisfait, dans cette scène où l'être féminin se soumet avec une totale passivité à un acte sexuel surréel qui lui procure une douleur se transformant finalement en joie. Le passage consacré au rêve de Rosalba ne s'arrête toutefois pas sur cette vision : nous y reviendrons.

D.3.b) Le fantasme d'une pureté absolue

D.3.b.1) La fuite de l'objet du désir

Il convient maintenant de relier ces observations sur le rêve de Rosalba à nos conclusions précédentes sur la représentation esthétique du corps féminin chez Landolfi. En effet, nous avons vu que le corps féminin, quand il semble à la fois virginal et luxurieux, apparaît comme sacré dans l'imaginaire landolfien, car il est alors perçu comme une réalité surréelle et comme une promesse d'absolu. Voici comment le narrateur du texte résume l'entreprise de Tale, qui continue à donner le bain à sa fille adoptive Rosalba, alors que celle-ci est maintenant une jeune adolescente : « assistere ed accompagnare la crescita e il fiorire di un corpo femminile[492] ». Représenter l'éveil d'une jeune fille à la sexualité au moment où surviennent ses premières règles, c'est donc représenter le moment où cette promesse d'absolu peut devenir une chose réelle et concrète ; un moment rendu d'autant plus crucial qu'un sentiment tragique fait pressentir que cette réalisation est justement impossible. Ce sentiment tragique se traduit par l'affirmation d'une pulsion destructrice, qui apparaît comme la seule voie possible pour évacuer les énergies que le sujet a en lui-même[493].

Or, dans le rêve, cette pulsion destructrice se manifeste bien, à travers la menace qui pèse sur Rosalba, dès le moment où elle ressent ce poids qui l'opprime et où elle ressent aussi le besoin instinctif et impérieux de l'écraser : un besoin urgent qui, ailleurs chez Landolfi (à la fin de *Il mar delle blatte* par exemple), se retourne contre celui qui y cède. Ainsi, de façon diffuse, d'un bout à l'autre du texte, la pulsion destructrice menace de faire triompher le néant ou le chaos. Rosalba devient une victime, directement visée par cette menace diffuse : non seulement, dans son rêve, elle finit par ne faire que subir,

[492] *Ibid.*, p. 22.
[493] Pour illustrer notre propos, voici l'hypothèse qu'avance le narrateur quant à la motivation de Tale (*ibid.*, p. 22) : « […] che non si trattasse di un puro interesse estetico ; e che Tale non si fosse sobbarcato alla seccaggine d'assistere, tutti i giorni che Dio mandava in terra, al bagno di una bambina, se non in vista del momento in cui questa bambina avrebbe cominciato ad esser donna: in vista insomma del frutto acerbo ».

mais en outre elle ressent de la douleur. Toutefois, alors que la menace et la douleur s'affirment jusqu'à risquer de tout emporter dans un mouvement destructeur, le triomphe des pulsions destructrices ne se produit pas : la douleur devient joie, la menace devient libération. Le temps du rêve, le phénomène physique et réel des menstruations devient un acte sexuel surréel qui acquiert une forme monstrueuse et de plus en plus inquiétante, mais qui finit aussi par se diluer dans une sorte d'unité primordiale.

Un point qui nous semble ici essentiel est le caractère fuyant de l'objet du désir[494]. Si nous relevons dans le rêve de Rosalba les différents objets qui y apparaissent, nous voyons que ceux-ci sont en effet toujours fuyants : l'objet du désir correspond tour à tour au poids à exprimer où à écraser, au rire macabre poursuivi, au sexe de Rosalba ou inversement aux différents symboles phalliques, ou encore aux différents espaces de la maison qui sont autant de trous. Ainsi la pulsion, ratant forcément son objet, revient-elle toujours à son point d'origine, avant d'être réactivée. Le désir, tendu vers l'absolu, ne se fixe donc sur aucun objet, dans son parcours alternativement centrifuge et centripète : on pourrait dire que le désir se purifie de son objet.

D.3.b.2) L'affirmation d'un point de vue masculin et d'une pulsion destructrice

A ce stade de notre analyse, il nous semble important de souligner ceci : même s'il est attribué à un personnage féminin, le rêve de Rosalba prend place dans un imaginaire masculin et hétérosexuel. En effet, d'abord, le point de vue privilégié dans la fiction est celui de Tale et non de Rosalba. Ensuite, le narrateur, pour impersonnel qu'il veuille paraître, comme nous le verrons, est de toute évidence masculin. Enfin, la nouvelle est le

[494] Il nous paraît nécessaire de nous référer ici aux développements apportés par d'autres psychanalystes que Freud à la question de la pulsion et de la relation d'objet. En effet, alors que Freud avait expliqué l'aspect partiel des pulsions, on sait que Karl Abraham a introduit la notion d'« objet partiel » et que Mélanie Klein a souligné le « clivage » opéré inconsciemment entre « bon objet » et « mauvais objet ». On sait aussi comment Donald Woods Winnicott a montré le rôle de l' « objet transitionnel » dans le développement de l'enfant. C'est indubitablement en s'inscrivant dans cette approche privilégiant, au moins momentanément, l'objet de la pulsion plutôt que la pulsion elle-même, que s'est situé Jacques Lacan, lorsqu'il a introduit dans sa réflexion théorique le concept d' « objet a » à partir de 1960. Nous ne pensons pas réduire ou déformer excessivement les positions de Lacan en définissant cet objet comme un objet toujours fuyant pour le sujet humain qui se fixe sur lui sans prendre conscience que la conquête de l'objet n'est pas équivalente à la satisfaction de la pulsion et que cet objet vers lequel il tend vient combler à l'origine un « manque à être ». Ce « manque à être » est bien une sorte de néant inconcevable en lui-même, ce qui fait dire à Lacan que l'« objet a » venant combler cette « béance » peut être considéré aussi bien comme un « rien » que comme un « quelque chose ». Il nous semble d'ailleurs que l'image du trou, dans le rêve de Rosalba, comme centre d'où semble renaître le désir, alors que les objets du désir s'effacent, peuvent illustrer les réflexions de Lacan sur les rapports entre l'« objet a » et le néant. Cf. Elisabeth Roudinesco, Michel Plon, *op. cit.*, articles « Objet (Bon et mauvais) », « Objet (relation d') » et « Objet (petit) a », p. 856-861 ; Paul-Laurent Assoun, « Puissances de l'objet », in *Lacan*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 2003, p. 70-77.

fruit de l'imagination d'un écrivain masculin et hétérosexuel, Tommaso Landolfi. Or, à la fin du passage consacré au rêve, un point de vue nettement masculin tend à s'affirmer. Tout d'abord, en effet, le rêve ne se conclut pas sur l'image des lymphes vitales, mais sur la vision d'une montée du sang de la chambre. C'est à ce moment que Rosalba se réveille : « E Rosalba si svegliò di colpo. Come in treno, riprese contatto di botto colla realtà. La realtà era un gocciar caldo di tra le cosce[495] ». Nous voyons que pour le personnage féminin, le retour à la réalité est brutal et nous pouvons alors nous poser la question suivante, afin de cerner l'enjeu dramatique quelque peu mystérieux qui sous-tend le fantasme exprimé dans ce texte : comment la forme de fusion cosmique qui s'est produite dans le rêve, où le phénomène physique des menstruations s'est transfiguré en quelque chose d'extraordinaire, peut-elle survivre à ce brusque retour à la réalité ?

Or, à ce moment du texte, s'exprime un fantasme lié à l'épanchement du sang qui n'est plus celui du personnage féminin, mais celui d'un sujet masculin – dont on ne voit alors pas qui il pourrait être sinon le narrateur (ou peut-être l'auteur lui-même) –, lequel expose une théorie très singulière sur l'« écoulement » :

> Forse il lettore non sa che significhi colare [...] Esiste un colare puro ed un colare impuro : da un uomo nella sua posizione normale da nessuna parte potrà colare puramente qualcosa: una goccia di moccio che gli coli dal naso seguirà inevitabilmente una linea spezzata, dovrà cioè sdrucciolare su un piano obliquo prima di raggiungere la sua divina verticalità frecciale, diretta verso il cuore della terra. Un colare puro non potrà attuarsi in lui che dagli organi puramente periferici: qualcosa che si diparta dall'interno, dalla sua più profonda materia, non potrà mai gocciarne puramente (perciò l'uomo non è soggetto, e per sua disgrazia, ai catartici lavacri mensili). L'unica è immaginare una disfusione di sangue dai polpastrelli delle sue dita aperti lungo le cosce. Speriamo dunque che un giorno lontano una raggiera di fili di sangue ci irretisca le gambe: è questa la notra speranza[496]

Il y a bien ici l'affirmation d'une pulsion destructrice, affirmation liée au passage de l'espace onirique à l'espace réel dû au réveil de Rosalba, comme si on basculait soudain de l' « autre réalité » chère à Landolfi à la dimension méprisée de la « réalité ». Mais cette affirmation est aussi liée d'après nous à l'irruption du désir d'un sujet masculin hétérosexuel, dont le point de vue se substitue à celui d'une vision onirique censée être vécue par un personnage féminin. En effet, c'est cette affirmation d'un désir masculin qui, en réintroduisant dans l'imaginaire actualisé par le texte la menace d'une possession du corps féminin vouée à l'échec, provoque l'expression d'une pulsion destructrice qui se traduit dans les fantasmes liés à l'épanchement du sang[497].

---

[495] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 32.
[496] *Ibid.*, p. 32-33.
[497] C'est pourquoi il y a tout de même quelque chose qui relève fortement de la sublimation dans l'image de la lymphe ou des lymphes (« linfe di giada ») qui s'épanchent, dans la mesure où il est légitime d'y voir un

Ainsi, dans une nouvelle où l'on n'oubliera pas que le point de vue privilégié est celui d'un personnage masculin qui observe quotidiennement l'épanouissement du corps de sa jeune fille en s'interdisant cependant de manifester le moindre émoi sexuel, un autre point de vue masculin s'affirme, celui du narrateur, qui s'emporte contre l'absence de « pureté » qui caractérise l'écoulement d'un liquide sur un corps masculin. Ces deux points de vue renvoient à une même forme de désir : un désir masculin hétérosexuel, qui perçoit la possession virile du corps féminin, c'est-à-dire l'objet vers lequel il est porté spontanément, comme quelque chose de fatalement impur et insuffisant. L'affirmation d'une pulsion destructrice est liée au sentiment de cette impureté et de cette insuffisance.

Derrière ce double écran du protagoniste et du narrateur, nous décelons la présence de l'écrivain lui-même, qui a transféré sur ces deux instances, de manière plus ou moins déformée, son propre fantasme d'une pureté absolue et ses propres pulsions destructrices liées à l'impossibilité de cette pureté parfaite. En effet, dans l'œuvre de Landolfi en général, l'acte sexuel paraît être le moyen privilégié d'une conquête de l'absolu qui s'avère finalement impossible et la chair est perçue comme impure et coupable, comme nous avons essayé de le montrer à travers notre analyse de la représentation du corps féminin. L'enjeu du rêve de Rosalba est donc de glorifier mais aussi de transcender le corps féminin, fantasmé dans cette fiction sous la forme du corps juvénile de Rosalba au moment critique de la puberté, pour qu'il conserve la pureté dont Landolfi fait l'éloge à travers ses diverses descriptions de corps féminins juvéniles. En d'autres termes, il ne faut pas que le corps féminin soit contaminé par le désir masculin hétérosexuel qui pousse à le conquérir, alors même que c'est ce désir qui nourrit le fantasme : le désir, impur par nature, et son objet, sur lequel se transfère cette impureté, doivent donc se purifier en un même mouvement.

D.3.b.3) Le pur flux du désir

Le passage consacré au rêve ne se conclut pas sur le brusque retour à la réalité de Rosalba, et il ne se ne conclut pas non plus sur le fantasme d'un liquide « pur » qui pourrait enfin couler d'un corps masculin. En effet, finalement, l'écoulement réel du

substitut, soit des sécrétions vaginales (la cyprine), soit peut-être du sperme ; cf. Judith Obert, « Le fil d'Arachné dans le labyrinthe des hallucinations de Landolfi », in *Italies* n° 10, Université de Provence, 2007, p. 312 : « On comprend ainsi [c'est-à-dire en considérant le rêve comme une relation charnelle symbolique] mieux le sens des 'linfe' couleur de la jade, autrement dit blanchâtre [ou verdâtre] : il s'agirait non plus du sang de Rosalba mais de liquide séminal ». Il nous semble d'ailleurs évident que le sperme est symbolisé inconsciemment ou implicitement par la morve qui ne peut, écrit le narrateur, s'écouler avec pureté d'un corps masculin.

sang de Rosalba est représenté comme une nouvelle et ultime forme de fusion à laquelle aboutissent les mouvements centrifuge et centripète et où le sang est comme transfiguré, comme l'était peut-être la cyprine au moment du climax du rêve (correspondant à l'épanchement de la « lymphe ») :

> Da una donna, dall'intimo dei suoi precordi può il sangue colare logicamente e in purezza stellare. Anzi ogni goccia grossa e pesante di sangue atro che batta scoccante e sorda sul pavimento è la diretta proiezione del centro di gravità di quella donna e ne segna per l'aria la linea ideale. E se, le gocce sovraccadendo alle gocce, un tranquillo lago mercuriale di liquido pigro convesso spesso e dai bordi lucenti se ne formerà, di quel lago la sbigottita sirena sarà Rosalba stessa, del dilagare centro e fulcro. / E Rosalba rimase dunque a contemplare quel piccolo lago, calma in apparenza, ma un pensierino sottile batteva fastidiosamente, come un tafano di primavera, alle pareti della sua anima. Ecco dunque l'amore – si diceva la fanciulla. E se soltanto credeva di sapere, che importa? Basta credere di vedere per vedere: tanto è vero che nessuna cosa esiste[498]

Le sang, à condition qu'il apparaisse comme un liquide pur, fascine Landolfi justement pour son ambivalence, du fait qu'il renvoie autant à la vie qu'à la mort : l'écrivain hérite en cela d'une fascination typique du romantisme noir et de certains auteurs comme Poe et Baudelaire. Pour Landolfi, il est en tout cas certain que le sang peut être plus pur que la chair[499]. Ainsi, les images se succédant dans le rêve aboutissent à l'épanchement de la « lymphe vitale », tandis que les images se succédant après le retour à la réalité aboutissent à l'épanchement d'un sang pur, et à la pensée de Rosalba qui salue l'arrivée de l'« amour » dans son existence : le désir – après qu'a été évitée sa décharge totale dans l'expression d'une pulsion destructrice qui succède à la fixation de la pulsion sur un objet sexuel – ne se distingue plus de la « joie », de la « vie », ni même de l'« amour ». Or, que le désir purifié apparaisse sous la forme des « lymphes » ou du « sang », l'image finale est dans les deux cas valorisée, car le dualisme ineffaçable de l'imaginaire landolfien bascule ici du côté de la vie, non de la mort. Le flux, parce qu'il annule, ou du moins tend à annuler la structure antithétique (sujet et objet, vie ou mort, joie ou douleur), constitue bien, en un sens, une forme synthétique où le dualisme omniprésent cède pour une fois à un monisme[500].

---

[498] *La morte del re di Francia* (DIA) p. 33.

[499] Nous illustrerons cette affirmation par de nouveaux exemples (cf. *infra*, p. 247-249).

[500] Le concept d'« exaltation », tel qu'il est présenté par Paul Denis dans un article qu'il lui consacre, peut sans doute aider à comprendre ce qui se joue dans l'écriture landolfienne en termes de libido, de rapports entre le sujet du désir et les objets qu'il se représente, ou encore d'opposition entre l'« emprise » et ce que Freud appelait le « sentiment océanique » (« Un destin de l'excitation : l'exaltation. Du sentiment océanique à l'assèchement du Zuiderzee », in *Revue française de psychanalyse*, tome LXIX, 2005, n° 1, p. 70-71): « L'affect d'exaltation monte en intensité par la réduction du nombre des représentations par fusions successives de celles-ci en une seule, par condensations itératives et addition des charges libidinales. […] Une seule représentation prévalente finit par occuper tout l'espace et par porter une charge libidinale considérable. […] L'élargissement introjectif du moi, par le développement de nouveaux investissements et la constitution d'objets internes, le développement

On notera d'ailleurs que la seule chose à ne pas se diluer dans l'épanchement libérateur d'un flux vital, c'est la structure élémentaire d'un dynamisme alternativement centrifuge et centripète : quand l'objet s'efface et que le sujet semble aussi sur le point de se fondre dans le flux, s'affirme la nécessité d'un centre qui se distingue de l'objet et apparaît comme l'origine d'un épanchement, après être apparu précédemment comme espace vers lequel tend le désir et espace d'où sort quelque chose d'inconnu. Ainsi Rosalba n'apparaît-elle plus comme le véritable sujet de cette scène onirique, mais elle s'y affirme comme le centre nécessaire à l'écoulement de la lymphe ou du sang. Nous tenons à insister sur le fait que le centre se distingue de l'objet et constitue l'extrême limite de ce fantasme ou délire que constitue le rêve de Rosalba : l'objet laisse place au trou mais ce qu'il y a au-delà ou en deçà du trou reste inimaginable et l'image du trou vide recule devant celle du centre nécessaire à la pulsion, devenue flux purifié de tout objet vers lequel tendrait cette pulsion ou ce flux. L'absence, le vide ou le néant sont toujours recouverts par quelque chose.

Le rêve dans son ensemble ne semble donc pas soumis à un processus tragique menant à la destruction, mais à un processus nécessaire qui doit conduire à l'épanchement libérateur : par-delà l'antithèse entre le désir et une pulsion destructrice, qui ne cesse de structurer la vision tout en n'évoluant pas vers un schéma tragique pourtant récurrent dans les fictions de Landolfi, l'écriture permet donc l'épanchement libérateur de l'énergie ou du désir que continuent à menacer et la réalité et la présence d'un désir masculin hétérosexuel visant la possession sexuelle du corps féminin.

Nous aurons donc vu comment le récit du rêve de Rosalba permet l'expression du fantasme d'un flux de désir purifié de tout objet voire de tout sujet, de la part d'un sujet masculin qui, percevant le corps masculin et le désir viril d'une conquête du corps féminin comme impur, se met à imaginer le moment surréel où une jeune femme accède, seule et pendant son sommeil, à la féminité et à la sexualité.

---

d'un narcissisme « dérobé aux objets » cède la place à une impression de grandeur liée à la massivité de l'investissement narcissique, à sa concentration et à l'effacement du conflit […] pour que l'exaltation se développe au-delà d'un simple sentiment de joie, par exemple, il faut que les instances s'estompent ; que leur jeu réciproque soit remplacé par le surinvestissement d'une seule figure, d'une seule représentation ». L'image du flux de lymphe ou de sang nous paraît bien être cette « figure » ou « représentation » unique qui permet l'expression d'un sentiment d'exaltation.

D.3.c) L'espace littéraire du rêve de Rosalba

D.3.c.1) Le rêve de Rosalba comme univers autonome

Jusqu'à présent, nous avons surtout abordé le rêve de Rosalba comme la traduction littéraire d'un fantasme. Maintenant, nous allons montrer que l'écriture, loin d'avoir pour fonction d'illustrer les fantasmes de l'auteur afin de les exprimer au lecteur, s'affirme ici comme le lieu ou l'espace autonome où le désir n'est pas seulement illustré, mais bien produit. Ainsi le rêve de Rosalba n'apparaît-il pas tant représenté par le texte que directement produit par lui : nous allons tenter d'expliquer cette différence, qui nous paraît essentielle.

En effet, *La morte del re di Francia* se distingue d'un traditionnel récit de rêve, puisque le temps du rêve est ici un temps autonome, qu'il ne s'agit ni de retrouver, comme dans le souvenir proustien par exemple, ni de mettre en rapport avec un avenir dont le rêve serait prophétique, comme dans le topos du rêve prémonitoire tel qu'on peut en trouver tant d'exemples dans les textes de l'Antiquité ou dans les Ecritures, ni de ramener à un passé intime encore présent dans l'inconscient mais non dans la mémoire d'un sujet, comme dans l'interprétation freudienne des songes. Dans *La morte del re di Francia*, le rêve a bien une existence et une valeur autonomes.

Ce rêve est raconté au présent et le lecteur du texte n'a ainsi pas l'impression qu'il existe un décalage entre la durée nécessaire à la lecture des huit pages du récit où se succèdent les visions oniriques et ce qui serait la durée effective du véritable rêve censé être vécu par le personnage de Rosalba. C'est surtout à ce niveau, c'est-à-dire au niveau temporel, qu'on peut parler d'un mimétisme de l'écriture par rapport au processus onirique, en raison de l'adéquation entre la durée du rêve en train d'être raconté et la durée du rêve en train de se faire. La durée du rêve créé par Landolfi nous semble d'ailleurs pouvoir être qualifiée de bergsonienne, en ce sens qu'il s'agit d'une durée toute personnelle et relative, qui n'a rien à voir avec le temps mesurable.

Mais puisque la durée du rêve en train de se développer coïncide avec celle de son récit en train d'être lu, nous pouvons déplacer notre attention de la lecture vers l'écriture et nous poser la question suivante : en ce qui concerne l'élaboration du texte par son auteur, faut-il considérer les images du rêve seulement comme des représentations du désir retranscrites par l'auteur les ayant imaginées, ou aussi comme des productions délirantes ou fantasmatiques de l'auteur au moment même où il écrit ? Comme nous

l'avons indiqué, nous savons par la datation du manuscrit que le passage du rêve du Rosalba est écrit en une nuit. Cette donnée, mais aussi l'époque à laquelle a été écrit le texte (1934), pourraient amener à rapprocher l'expérience que constitue l'écriture de ces pages du procédé de l'écriture automatique telle que l'ont pratiquée les surréalistes français à cet époque. Mais sans doute n'est-il pas nécessaire d'opérer ce rapprochement entre Landolfi et les surréalistes et de convoquer la notion d'écriture automatique, pour avancer l'idée que le rêve de Rosalba est un texte où Landolfi s'abandonne.

En effet, en 1936, dans le texte halluciné *« Night must fall »*, Landolfi écrit qu'il faut se débarrasser des énergies, sans se demander d'où elles viennent :

> L'essenziale, ho sempre in fondo pensato, è svuotarsi, scaricarsi di queste energie, di ogni energia, che ci viene chissà da dove ; come venga che sia che significhi non è affar nostro. Se solo sapessimo con precisione come si fa a liberarsene, a esserne sempre sgombri ![501]

Or, le rêve de Rosalba, écrit en pleine nuit, n'est-il pas un texte propice à une pure dépense d'énergie, qui ne trouve pas de justification extérieure à elle-même ? L'écriture n'est-elle pas le moyen le plus approprié de dépenser l'énergie, tout en atteignant par l'acte même d'écrire une pureté qui pour l'écrivain n'existe pas dans la « réalité »? L'énergie de l'écrivain s'investit alors dans une activité où le langage tend à se faire chair ou à se faire désir, en dehors de toute référence extérieure à lui-même.

D.3.c.2) Le texte comme « machine célibataire » : la démarche de Landolfi située dans l'histoire littéraire des rapports entre écriture et onirisme

Il nous semble important de souligner la particularité des rapports entre désir, écriture et onirisme dans *La morte del re di Francia* afin de donner à ce texte la place qu'il mérite dans l'histoire littéraire. Comme nous l'avons dit, nous sommes tenté de rapprocher ces pages écrites par Landolfi du mouvement surréaliste au sens strict ou de tout ce qui peut se rattacher au surréalisme dans une plus large perspective. Toutefois, Silvana Cirillo, dans son article sur les « machines célibataires » de Landolfi, évoque certes les noms de Breton ou Eluard, ainsi que ceux d'Alfred Jarry, Georges Bataille, Antonin Artaud ou Jean Genet, mais aussi l'influence de Lautréamont, ou encore, à un autre niveau, celle de Nietzsche[502]. Nous pensons en effet qu'au-delà de l'expérience surréaliste proprement dite, l'écriture landolfienne se situe dans un plus vaste courant

[501] *« Night must fall »* (DIA), p. 102.
[502] Silvana Cirillo, « Le macchine celibi di Tommaso Landolfi », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 191-204.

littéraire, qui participe d'une libération du désir – notamment du désir sexuel étouffé par la société bourgeoise, bienséante et bien-pensante – transposée dans le domaine littéraire[503]. Or, il nous paraît acquis que ce courant trouve une expression centrale et emblématique dans le mouvement surréaliste sans toutefois s'y réduire.

A l'intérieur de cette grande veine littéraire, la problématique que pose le rêve de Rosalba est notamment celle du corps : quelle place peut prendre le corps physique dans une littérature où l'on veut justement transgresser les interdits pesant sur la représentation esthétique du corps, afin, peut-être, de libérer l'homme, en libérant son désir ? Sur ce point précis, il nous semble intéressant de nous rapporter à l'éclairage qu'ont porté *a posteriori* Deleuze et Guattari, dans *L'anti-Œdipe* notamment, sur le vaste mouvement de libération du désir par l'écriture que nous avons essayé d'identifier *grosso modo*[504]. A l'intérieur de ce grand mouvement qui traverse la littérature du XX^e^ siècle, Deleuze et Guattari accordent une place prépondérante à Antonin Artaud, dont on pourrait rapprocher Jean Genet comme le fait Silvana Cirillo, mais que Deleuze et Guattari associent surtout à Henry Miller[505]. Deleuze et Guattari, qui ne s'attardent certes pas sur des questions d'histoire littéraire, se réfèrent aux textes d'Artaud ou de Miller pour illustrer la quête révolutionnaire, que certains individus mènent avec un engagement total, d'une libération du désir sous toutes ses formes. Avant d'être politique, sociale ou culturelle, cette quête est d'abord physique puisqu'il s'agit de libérer le corps avant tout.

Or, c'est là que peut être saisie, d'après nous, l'originalité de l'expérience landolfienne : plus d'une dizaine d'années avant que des héritiers de l'expérience surréaliste comme Artaud n'engagent jusqu'à leur corps dans un programme révolutionnaire dont l'écriture n'est qu'un des multiples aspects, Landolfi pratique dans *La morte del re di Francia* une écriture qui tend de manière autonome à être le lieu même et le sujet même d'une quête où il s'agit d'amener l'écriture à se faire corps, à se faire chair, à se faire énergie, ou encore à se faire désir, en dehors de toute référence à la

[503] *Ibid*., p. 204 : « Il materialismo surrealista ha trovato un altro testimone, ma forse, anche, qui più vicino al materialismo illimitato di un Bataille, tensione distruttrice di ogni valore, che non al materialismo dialettico e pacificatore di un Breton ».

[504] Dans le cadre de ce travail, nous ne pouvons pas poser davantage de jalons que nous ne l'avons fait en nous référant à l'article de Silvana Cirillo, afin d'éclairer dans une perspective historique le vaste mouvement littéraire où l'écriture est mise au service de la libération du désir. Nous ne pouvons pas non plus nous arrêter sur le cas précis des divers auteurs, comme Antonin Artaud par exemple, dont nous citons ici les noms. Enfin, nous signalerons que l'article de Silvana Cirillo sur les « machines célibataires » de Landolfi porte un titre inspiré par Deleuze et Guattari, qui reprennent eux-mêmes le titre d'un livre écrit par Michel Carrouges.

[505] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972, p. 7-49.

réalité extérieure au texte littéraire. Parce qu'il est écrit dans une relative urgence, qu'il s'affirme de manière très autonome par rapport au reste de la fiction, et qu'il semble se constituer en même temps que ce qu'il raconte et non *a posteriori*, le récit au présent du rêve de Rosalba, qui semble en train de se faire, et non en train d'être raconté, illustre déjà la poétique ébauchée par Landolfi le 19 juillet 1958 dans son journal RV: pour l'écrivain, une œuvre littéraire se doit d'acquérir une véritable consistance « physique », en accueillant en elle « una certa somma d'energia (e d'abbandono)[506] ».

D.3.c.3) Les menaces intrinsèques qui pèsent sur l'écriture de Landolfi : l'insuffisance du langage et la culpabilité du désir investi dans l'écriture

Pour Landolfi, la littérature doit être douée de vie et d'énergie, bien qu'elle soit sans doute par essence incapable de se faire chair ou d'être aussi intense que la vie elle-même. Or, cette problématique fait toute la particularité de Landolfi par rapport à toute la veine littéraire, que l'expérience surréaliste illustre de façon emblématique, dans laquelle on est tenté de l'inscrire.

Nous rappellerons que pour lui, l'écriture est une activité prométhéenne et périlleuse en ce sens qu'elle affronte deux dangers qu'elle ne peut vaincre : d'une part, les mots seront toujours insuffisants par rapport aux choses ; d'autre part, les mots gardent la trace de la culpabilité qui affecte la « réalité » et de la culpabilité du désir qui anime l'écriture. Ecrire un texte comme le rêve de Rosalba, c'est donc réaliser sous forme de mots le fantasme d'une union surréelle, à l'intérieur de l'« autre réalité » d'un espace littéraire autonome dont la pureté est cependant menacée par le désir même qui a créé cet espace autonome où tout devient possible. Ainsi le récit du rêve de Rosalba est-il une réussite à la fois parce que les mots se chargent d'une puissance propre à l'activité onirique pour donner corps au fantasme d'une fusion surréelle, mais aussi parce que la destruction que semble annoncer l'affirmation dans le rêve d'un désir viril d'emprise ne cesse d'être différée jusqu'à l'image finale de Rosalba transfigurée en une sirène au milieu d'un lac de sang. C'est par les mots que cette transfiguration est possible : grâce aux mots, l'onirisme peut se prolonger au sein même de la « réalité » que Rosalba est censée retrouver brutalement, car l'existence de cette « réalité » n'est pas plus consistante que celle de l'« amour » qu'elle croit maintenant connaître : « tanto è vero che

[506] Cf. *supra*, p. 29.

nessuna cosa esiste ».

Dans le rêve de Rosalba, nous voyons que la pulsion sexuelle qui anime le fantasme se mue en une pulsion destructrice, mais que celle-ci se mue à son tour en une pulsion vitale, sans objet et peut-être même sans sujet, jusqu'à ce qu'à son tour cette pulsion vitale évolue en pulsion destructrice, et ainsi de suite, sur le modèle du ressac : ainsi l'écriture, dans une durée *in fieri*, peut-elle se prolonger pendant huit pages – avant que le texte ne prenne place dans une fiction dont il constitue le troisième chapitre, au moment où cette fiction est publiée[507].

Peut-être formulerons-nous alors l'enjeu essentiel de ce texte, et plus largement de l'écriture landolfienne en général, de la manière suivante : écrire, pour Landolfi, c'est différer la victoire de la pulsion qui menace de détruire le monde fictionnel (sur le plan de l'histoire inventée) et tout simplement de mettre un point final au texte (sur le plan de l'écriture). Tant que ce délai est possible, grâce aux masques de l'homme, grâce aux masques de l'écrivain, la fiction et l'écriture peuvent continuer, car l'absolu reste envisageable et le désir d'y accéder tout en créant par les mots une « autre réalité » peut s'exprimer[508]. Tant que ce délai est possible, l'écriture peut aussi se rapprocher d'une pure dépense d'énergie et s'affirmer comme perte ou comme auto-destruction ; on pense alors à la phrase de Jean Genet sur l'œuvre d'art comme auto-destruction[509], mais plus encore à la recherche de Bataille, qui nous apparaît comme une quête d'absolu, typique d'un romantisme exacerbé, proche de celle de Landolfi : la quête d'une pure dépense[510]. Ce que Landolfi appelle l' « ozio » est ainsi très proche de ce que Bataille nomme la perte ou le don[511].

---

[507] Cf. Denis Ferraris, *Note sur l'érotisme dans l'écriture landolfienne*, cit., p. 71 : « La critique a souvent analysé la dimension remarquablement plastique de l'écriture de Landolfi. L'une des causes de cette éblouissante qualité pourrait être identifiée dans la sincérité de la jouissance éprouvée par l'écrivain à travers son écriture en train de se faire – y compris, lorsqu'il jubilait à l'idée qu'il venait de rater lamentablement une phrase ».

[508] Parce que l'écriture de Landolfi est menacée d'une manière ou d'une autre par une pulsion destructrice qui lui est intrinsèque, nous pourrions parler non seulement du texte landolfien comme d'une machine célibataire, c'est-à-dire d'une machine dont on ne peut faire un instrument symbolique pour comprendre la réalité, mais aussi comme d'une machine de Tinguely, c'est-à-dire d'une machine vouée à son autodestruction. C'est Mario Domenichelli (« Il mondo anglosassone, poliglottismo, europeismo e lingua d'altrove in Tommaso Landolfi », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, cit., p. 21-36) qui se réfère, à propos de CAN, à la machine que l'artiste suisse Tinguely présenta lors d'une exposition à New-York en 1959 : une machine qui entamait un processus d'autodestruction une fois mise en route.

[509] Jean Genet, *« Les frères Karamazov »*, in *L'ennemi déclaré*, *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1991, p. 213-216 : « tout roman, poème, tableau, musique qui ne se détruit pas, […] qui ne se construit pas comme un jeu de massacre dont il serait l'une des têtes, est une imposture ».

[510] Comme nous ne pouvons nous arrêter longuement sur le cas de Georges Bataille dans notre thèse, c'est là une hypothèse que nous n'étayerons pas longuement. Mais pour ce qui est de la perte et du don chez Georges Bataille, nous renvoyons cependant à Koichiro Hamano, *Georges bataille, La perte, le don et l'écriture*, Etudes Universitaires de Dijon, 2004.

[511] Cf. *supra*, p. 46.

D.3.c.4) Entre « abandon » et mise en place d'un dispositif parodique

Comme nous l'avons vu, le point de vue masculin de Tale laisse place au point de vue féminin de Rosalba, dont la perception glisse vers un état inconscient propre au rêve qu'elle est censée vivre dans la fiction. Ensuite, passé le moment où Rosalba s'est réveillée, un point de vue masculin s'affirme à nouveau : celui du narrateur. Or, le narrateur finit par conclure de la façon suivante le chapitre consacré au rêve de Rosalba : « E qui lo scrivente deve scusarsi col lettore d'essersi abbandonato, per amore di fedeltà, a una *soverchia* aderenza al modo d'essere di Rosalba[512] ». Cette phrase conclusive, d'une très grande résonance méta-littéraire, participe de tout un dispositif qui comprend notamment deux notes précédemment insérées par Landolfi dans le texte, ce qui avait pour effet d'en rompre volontairement la continuité en introduisant le point de vue supérieur d'une instance narrative dont le discours est aussi froidement intellectuel que le récit est intensément onirique[513].

Tout d'abord, ces interventions pédantes d'un narrateur qui ne se résout pas à disparaître complètement invitent le lecteur à se moquer des prétentions objectivistes des auteurs qui tendent, depuis l'avènement du réalisme au XIX^e^ siècle, à la neutralité ou à l'impersonnalité[514]. Mais malgré cette dimension parodique évidente, le narrateur n'en invite pas moins à considérer qu'il lui était nécessaire de se fondre lui aussi dans le flux du rêve, qui ne correspond plus à la conscience d'un personnage, du narrateur ou de l'auteur (ce qui rendrait inapproprié l'emploi du terme de « stream of consciousness » à propos du rêve de Rosalba). Ainsi, le rêve de Rosalba est un espace où s'efface le point

[512] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 33.

[513] Voici les deux notes (*ibid.*, p. 29 et 30) : « "Giusto" ! interviene, come sempre a sproposito, lo scrivente. "Forse che della morta donna amata si ricorda il colore degli occhi? Piuttosto che la reale è la forma fantastica a concretarcisi dentro in simili casi, e questa, per esser fantastica, ha attribuiti non logici ma soltanto ideali" » ; « Insomma Rosalba si riferiva forse, inconsapevolmente, alla tranquillante certezza delle così dette verità apodittiche. Voleva forse accennare all'esistenza di una categoria di fatti al di là dell'esperienza: fatti inconoscibili ». En outre, pour ce qui est du reste de la nouvelle, une instance pseudo-éditoriale intervient d'emblée pour commenter le titre même, qui aurait dû être *00 (prefatto)* et non *La morte del re di Francia*. La portée provocatrice du premier titre choisi ne fait aucun doute, car c'est sur la porte de certains cabinets anglais que figurait l'inscription « 00 ». Enfin, une note du « scrivente » ajoute des précisions à l'histoire tout en indiquant qu'il s'agit là de détails négligeables ; appréciation discutable, étant donné qu'on apprend par exemple que Tale n'a jamais été capitaine de toute sa vie, contrairement à ce que le narrateur laissait entendre.

[514] Qualifiant de « pedante » le narrateur de la nouvelle, Clelia Martignoni observe à propos des intervertions de celui-ci (« Landolfi, o Il talento della mobilità », in *La "liquida vertigine"*, cit., p. 163-164) : « L'ingegnoso divertimento complica la focalizzazione prospettica e il piano delle finzioni. Ma soprattutto istituisce uno scherzo (non isolato) con la figura desueta e polverosa del narratore onnisciente tradizionale ». Pleinement d'accord avec cette remarque, nous essayerons pour notre part de souligner la fonction défensive qu'implique cette démarche parodique.

de vue d'un sujet masculin, où l'objet du désir se dissout, où le personnage en tant que sujet finit lui aussi par se dissoudre, mais c'est aussi un espace où se dissout le sujet de l'écriture lui-même. Or, le sujet de l'écriture, c'est certes ce « scrivente » de toute évidence masculin, mais c'est aussi, en dernière analyse, Tommaso Landolfi lui-même, qui demande indirectement au lecteur de l' « excuser » pour s'être ainsi « abandonné » et qui se moque peut-être autant de cet abandon excessif que de son narrateur aux interventions intempestives. En un certain sens, et de deux façons différentes, le fantasme de l'écoulement du sang, ainsi que l'insertion des notes pédantes, puis la phrase sur l'adhésion au « modo d'essere » de Rosalba, peuvent bien être interprétés comme des réactions de défense par lesquelles l'auteur limite le mouvement d'abandon vers lequel l'entraîne l'écriture du rêve de Rosalba.

Ainsi le texte exprime-t-il à la fois le désir extrême de s'abandonner et une réticence extrême à s'abandonner, dont témoigne une phrase du journal RV où Landolfi associe de nouveau l'adjectif « soverchio » et la notion d'abandon, comme dans la phrase du « scrivente » : « Basta, ché invero *un soverchio abbandono* è per me pericoloso e mi spaventa oltre ogni dire : ragioni addirittura di integrità fisica mi consigliano a controllarmi sia pure un poco[515] ». Dans la BDP, déjà, on trouvait une phrase comparable, qu'on peut aussi mettre en relation avec le jugement sur Beckett et la littérature qui ne doit pas être un « acquaio delle angosce » :

> Dovrò ricorrere a letture fortificanti, alle opere di quei superbi *dominatori* della pagina che, sia pure a prezzo di una continua tensione e sacrificando tante altre *nobili* cose, non hanno permesso alla parte *sordida* della loro umanità di *ripullulare*[516]

Le rêve de Rosalba est un texte qui pousse à l'extrême la volonté de faire se rejoindre langage onirique et langage littéraire en un langage du désir donnant corps à une autre réalité. Mais Landolfi a cependant choisi de donner le dernier mot au sentiment que cette fusion est impossible, par les limites qui encadrent le triomphe du désir dans une fiction dont le titre même (*00 prefatto* ou *La morte del re di Francia*) annonce la dimension auto-ironique : nous faisons ici référence au dispositif narratif et paratextuel mis en place par l'auteur, mais aussi à la place qu'occupe le rêve de Rosalba

[515] RV, p. 281. La phrase de la fiction comme celle du journal illustrent bien une même problématique : l'opposition entre le désir de s'abandonner et la réticence à s'abandonner. Il est également possible de retrouver dans d'autres textes de Landolfi cette association entre « soverchio » et « abbandono », comme par exemple dans la PL (p. 135), à propos du chant de Gurù : « […] era allora come un'anima che si torca fra gli spasimi, o frema e infurii nel suo esilio e batta alle pareti della sua prigione e poi *soverchiata s'abbandoni* […] ».
[516] BDP, p. 606.

dans cette nouvelle, où le point de vue privilégié reste celui de Tale[517].

D.4) Le moi, l'autre et la création : retour sur le personnage de Tale

Lorsque nous nous étions arrêté sur le cas de Tale dans *La morte del re di Francia*, nous avions souligné le rapport névrotique que ce personnage entretient de toute évidence avec la réalité, tout en expliquant que la poétique de Landolfi consistait à exploiter le potentiel mystérieux et fascinant de la névrose, sans essayer d'apporter une explication rationnelle, dans une perspective scientifique, ou d'envisager une solution des problèmes névrotiques, dans une perspective humaniste. Malgré cela, nous estimons qu'il est possible de proposer une interprétation du comportement névrotique du personnage qui nous amène à identifier dans cette nouvelle le discours que Landolfi tient au sujet de son propre rapport à la réalité et à l'écriture.

Tous les comportements de Tale apparaissent comme des symptômes névrotiques, qui font assurément de ce personnage un anti-héros ridicule et grotesque. Mais ces symptômes montrent aussi la difficulté du personnage à établir un rapport avec l'autre, qu'il perçoit comme une menace. En outre, le lecteur découvre Tale dans la peau d'un capitaine d'un navire de pirates qui donne des ordres en diverses langues à son équipage cosmopolite. Mais il ne s'agit que d'une rêverie, comme le lecteur le découvre ensuite : aussi peut-on interpréter la rêverie de Tale comme la tentative de créer une autre réalité, qu'on peut d'autant plus rattacher à l'autre réalité chère à Landolfi que rien, avant l'intervention du narrateur, ne peut faire comprendre au lecteur que la scène fictionnelle n'est pas réellement vécue, mais seulement fantasmée par le personnage[518]. Parce qu'il rejette la réalité, mais aussi parce qu'il rejette l'autre, dont il a peur, Tale se crée donc lui-même une autre réalité en se repliant sur lui-même[519]. Seulement, cette activité, en un certain sens créatrice, est d'emblée ridiculisée : d'une part, parce qu'elle se limite à une rêverie infantile, d'aventure et d'omnipotence ; d'autre part, parce que le lecteur

[517] On peut partager l'avis de Cristina Terrile sur la poétique de Landolfi (« Flautisti e assiuoli : Tommaso Landolfi tra i russi e i francesi », cit., p. 102) : « L'abbandono e la dissipazione sono il mezzo più appropriato per sfuggire alla dittatura di ciò che è comune, generale, e per mettersi in posizione di attesa, di apertura verso l'infinità dei possibili ». Mais nous voyons également que l'abandon peut avoir pour l'écrivain quelque chose d'assez troublant voire effrayant pour nécessiter une sorte de réaction de défense, comme nous essayons de le montrer.

[518] C'est aussi le cas dans *Il mar delle blatte* : ce n'est qu'à la fin du récit que l'on découvre que tout ce qui été raconté est en réalité le fruit de l'imagination d'un personnage.

[519] Le narrateur précise même que Tale, alors qu'il prononçait d'abord à voix haute les ordres fictifs qu'il s'imaginait donner à son équipage, en accompagnant ces ordres de divers gestes, a fini progressivement par ne prononcer les mots qu'en lui-même et par ne plus faire aucun geste.

apprend que cette rêverie a lieu dans un espace des plus triviaux, celui du cabinet. Ainsi, si le fantasme de Tale est symbolique d'une création, alors la création dans cette fiction est d'emblée associée à quelque chose de ridicule, d'infantile et même d'anal.

Mais l'autre, pour Tale, c'est aussi Rosalba, sa fille adoptive, qu'il souhaite voir s'épanouir sous ses yeux, mais qu'il souhaite surtout avoir pour lui seul : la situation peut rappeler notamment celle d'Arnolphe dans *L'école des femmes* (tandis que le rôle du « fils de l'avocat » correspondrait à celui d'Horace dans cette même pièce). Sous la forme de Rosalba, l'autre n'est plus perçu comme une menace, mais comme un objet de désir, de conquête et même de pouvoir (« egli era sicuro di avere la fanciulla in suo potere, a discrezione e per qualsiasi uso[520] »). Seulement, Rosalba échappe au contrôle de Tale : sa féminité s'affirme, au cours d'une nuit tandis qu'elle rêve, et non pas au moment du bain alors que Tale la regarde dans l'espoir de voir éclore le « frutto acerbo ». Elle devient alors une femme, découvre l'amour et se sent attirée par le « fils de l'avocat ». Or, durant la même nuit, Tale se réveille lui aussi en pleine nuit et se sent oppressé : c'est alors qu'il va connaître à son tour une révélation.

Le rapport de Tale avec sa fille adoptive nous paraît pouvoir être interprété d'abord comme le désir de posséder entièrement l'être féminin, afin de parvenir à une union parfaite qui dépasse le désir qui l'a fait naître, voire comme le désir de s'auto-engendrer par la possession de l'alter ego féminin[521]. En effet, de même que Tale se protégeait de son environnement en s'enfermant dans l'espace des toilettes qu'il peuplait de créatures nées de sa seule imagination, ce personnage ne désire avoir de relation avec une femme que si le corps de celle-ci est le prolongement de sa volonté voire de sa personne.

Le retour à la réalité de Tale sortant des toilettes constituait un premier échec symbolique du fantasme de s'engendrer soi-même ; l'éveil de Rosalba à la sexualité en constitue un deuxième. La création d'une « autre réalité » et la possession sexuelle du corps féminin surréel, qui se succèdent comme fantasmes dans le récit de l'histoire de Tale, peuvent donc être interprétés comme deux formes différentes d'un même fantasme d'omnipotence voire d'auto-engendrement que l'écrivain lui-même, d'après nous, projette dans la fiction.

Plus tard dans la nouvelle, alors que le narrateur a décrit la rencontre entre Tale et une araignée dans la cuisine, et que se complète ainsi la liste des comportements

[520] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 22.
[521] En ce sens, nous rappellerons que le corps de Rosalba, appréhendée comme unité à travers sa silhouette, peut être perçu comme un symbole phallique, comme si Tale, en conquérant ce corps, pouvait s'emparer du phallus en tant qu'instrument magique permettant de créer la vie.

symptomatiques d'une névrose assez évidente chez ce personnage, Tale vit une sorte d'épiphanie. En effet, Tale a un fils, mais une sorte de voile ou de censure lui empêche de se rappeler la couleur des yeux de ce fils. Or, Tale se rend compte soudain que cette couleur est la même que celle du corps des araignées : « Tale capì. Capì ora, all'improvviso all'impensata, di che colore fossero gli occhi di suo figlio : colore del corpo di quei ragni[522] ». Ainsi, les symboles de l'autre comme objet phobique (l'araignée) et de l'autre comme créature qu'on a soi-même engendré (le fils), autrement dit de la réalité extérieure dégoûtante et de la réalité produite par soi-même, finissent par se rencontrer et se confondre, dans l'épiphanie décisive de l'identité entre les yeux du fils et la chair des araignées. Or, pour nous, le rejet de l'autre réel et la création d'une autre réalité finalement rejetée elle aussi sont emblématiques du propre rapport de Landolfi à la « réalité » et à l'« autre réalité » qu'il essaie de créer : l'écrivain ressent qu'il est impossible de se détourner complètement de la réalité pour créer par la littérature un objet pur, qu'il maîtriserait parfaitement.

Brisé par le frôlement d'une araignée passée à côté de lui dans sa cuisine, qui déclenche en lui cette révélation foudroyante, Tale sort ensuite de la maison et s'avance dans le froid vers le bois enneigé où poussent des charmes. La dernière partie de la nouvelle, qui commence alors, est un pendant du rêve de Rosalba, en ce sens que le personnage masculin semble y accomplir, comme Rosalba dans son rêve, une sorte de trajet au terme duquel il peut lui-même se perdre dans une pureté absolue (symbolisée par la neige) qu'on imagine être celle de la mort. Mais la pulsion destructrice se dresse contre le désir de pureté d'une manière encore plus forte qu'à la fin du rêve de Rosalba :

> Ma che importava ormai a Tale dei ragni ? Gli pareva anzi che tutto il suo ribrezzo fosse divenuto un immenso amore e assaporava la gioia commossa d'una riconciliazione con nemici ancestrali. Nello stesso tempo un borbottio interno lo avvertì che qualche cosa si compiva nelle sue viscere: e fulgidamente si precisò là un bisogno, un impellente, un irresistibile bisogno: le sue labbra si colorarono d'un debole sorriso. / FIORISCA PURE LA CARNE RAGNESCA![523]

Ainsi la nouvelle se clôt-elle non sur l'aspect, certes monstrueux, mais aussi vital et séduisant, de l'imaginaire informe auquel aboutit l'abandon au processus de l'écriture délirante, c'est-à-dire l'image des lymphes vitales ou du sang transfiguré dans le passage consacré au rêve de Rosalba, mais sur son aspect trivial et repoussant (quoique Tale paraisse d'une certaine manière découvrir un « amour » sans limites, à la manière de Rosalba) : l'expulsion par voie anale d'une altérité dégoûtante, nichée à l'intérieur

[522] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 38.
[523] *Ibid.*, p. 42.

même d'un personnage rejetant la réalité extérieure. Dans la lecture que nous proposons, nous interpréterons ainsi la manière dont se conclut l'histoire : tout comme le désir masculin de posséder le corps féminin, c'est bien le désir de créer une autre réalité qui est marqué au sceau de la culpabilité, car il apparaît illusoire d'aspirer à transcender une nature perçue comme fatalement impure en aspirant à atteindre une pureté absolue.

Conclusion

La lecture d'un texte comme *La morte del re di Francia* incite à rapprocher Landolfi de l'expérience surréaliste et à l'inscrire dans une veine littéraire qui met l'écriture au service d'une libération du désir. Mais certains éléments rendent la démarche de Landolfi extrêmement particulière et personnelle : le rejet de la « réalité » extérieure ; la volonté de lui substituer une « autre réalité » tout aussi consistante ; le sentiment tragique de l'impossibilité de cette quête ; la nécessité d'écrire en se contrôlant.

Tout d'abord, pour Landolfi, l'écriture n'est pas en rapport avec la réalité extérieure : c'est une pratique ascétique et mystique, qui consiste à créer *ex nihilo* une « autre réalité ». Or, chacun à leur manière, Tale et Rosalba, les deux personnages de *La morte del re di Francia*, se retranchent complètement du monde extérieur. Dans ses toilettes, Tale peut faire comme si ses rêveries étaient vraies ; dans son rêve, sur un mode passif, Rosalba peut trouver une nouvelle signification aux mots *cotenna*, *amore* ou *binocolo*, tandis qu'un mot comme *canie* peut être inventé pour se référer à une chose qui existe bien dans le rêve, mais non dans la réalité extérieure, à laquelle les mots ne renvoient plus. Mots et choses acquièrent alors une densité physique qui donne l'illusion d'être aussi consistante que la réalité existante : Landolfi aspire donc bien à détacher les mots de la réalité extérieure pour créer *ex nihilo* le mot et la chose à la fois.

Cependant, il convient d'observer que les mots de Landolfi gardent bien, comme les mots tels qu'on les emploie ordinairement, un rôle médiateur. Certes, ils ne servent pas à représenter la réalité extérieure qui s'offre à l'écrivain, puisque cette réalité extérieure est entièrement rejetée. Mais les mots restent des instruments, en ce sens qu'ils servent encore à transcrire une réalité, à ceci près que cette réalité n'est plus extérieure mais intérieure : c'est bien dans la matière, parfois informe ou inconsciente, des rêves, des fantasmes et des obsessions, que les mots trouvent les objets auxquels ils donnent une forme. Ainsi, dans le rêve de Rosalba, les mots, d'une part, créent un monde onirique, et, d'autre part, servent de support au fantasme d'une forme surréelle de sexualité, où se

dissoudrait dans une pureté absolue le foisonnement des visions imaginées par Landolfi et prêtées au personnage de Rosalba.

C'est donc bien grâce aux mots et par leur intermédiaire que l'« énergie » ressentie dans son corps par l'écrivain peut être investie dans la « page écrite » où elle peut se transfigurer, comme se transfigure en un flux surréel le corps imaginaire de Rosalba dans l'espace onirique et littéraire de son rêve. Mais cette quête d'une transfiguration de l'énergie ou du corps se heurte à des menaces qui viennent non plus de l'extérieur mais de l'intérieur. Premièrement, la matière intérieure dont l'écriture se nourrit est salie par le commerce du corps avec l'extérieur, comme l'exprime le passage sur l'écoulement « pur » ou « impur » ; ainsi l'impureté du corps est-elle toujours prête à s'immiscer dans la pureté imaginée par l'écrivain, comme lorsque Tale sent ses intestins se relâcher dans la neige où il s'enfonce. Dans son ensemble, la nouvelle montre donc qu'il n'est pas plus possible de purifier le désir sexuel masculin de sa quête de possession du corps féminin (pour réaliser une fusion qui se situerait dans un lieu extatique où les catégories du masculin et du féminin n'existeraient plus) que de créer une autre réalité qui serait aussi consistante et vraie que la réalité existante du monde physique que nous connaissons, tout en étant pure de toute contamination par cette réalité. En outre, il y a quelque chose d'extrêmement effrayant dans la fusion avec l'absolu auquel l'écrivain aspire en rejetant le monde extérieur : Landolfi craint sans doute de se perdre, tout autant qu'il ne le désire, dans une réalité où s'effacerait toute distinction entre les choses, ou entre le sujet et l'objet.

Aussi les mots servent-ils non seulement à exprimer, mais aussi à contrôler la matière informe des angoisses et des obsessions. Puisque Landolfi, à la manière de Tale, son personnage, veut chasser vers l'extérieur cette matière qu'il perçoit comme étrangère, l'écrivain doit évacuer les angoisses grâce à un abandon qui doit cependant être suffisamment contrôlé pour que les mots continuent à exercer leur maîtrise et que l'écrivain ne soit pas submergé par ce qu'il exprime. Comme l'écrit Landolfi, l'écrivain doit se garder d'un « soverchio abbandono », qui ferait de la littérature un « acquaio delle angosce », et qui l'épouvante « oltre ogni dire », pour cette raison que dans l'abandon, il pourrait se perdre. Ainsi s'explique la mise en place des dispositifs fictionnels de *La morte del re di Francia*, afin de contrôler grâce à l'humour et à la parodie un « abandon » parfois extrême. La hantise de l'excès, ou la crainte de la démesure, sont donc bien des données essentielles de la personnalité et de la poétique

pourtant globalement romantique et même parfois baroque de Landolfi [524].

Pour conclure, l'idéal de la création *ex nihilo* d'une autre réalité grâce aux mots purifiés de leur rapport au monde extérieur distingue Landolfi des formes littéraires dont on peut le rapprocher. Mais cet idéal masque aussi l'extrême complexité des désirs et des peurs qui animent les relations qui s'établissent entre l'écrivain, les mots et la réalité extérieure ou intérieure. Nous retiendrons cependant qu'on peut éclairer cette complexité en identifiant dans l'écriture de Landolfi la tentative d'une fuite impossible loin de toute réalité extérieure ; une fuite d'autant plus difficile que l'extérieur (ou l'autre, ou l'étranger) vient se nicher à l'intérieur de lui-même, et que la destination de cette fuite vers l'ailleurs est tout aussi profondément crainte que désirée.

II) Morale, métaphysique et structures intellectuelles dans les fictions de Landolfi

Introduction : d'une étude de l'imaginaire à une étude de la pensée

Concentrer à présent notre analyse non plus sur l'imaginaire de Landolfi, mais sur ce qu'on peut appeler la pensée de Landolfi, nous amène d'emblée à considérer la question des textes que nous prendrons en compte. Il convient ici de citer Calvino :

> Il discorso su che cosa Landolfi veramente *dice* è ancora tutto da fare. Perché egli segue sempre il filo d'un suo discorso, quanto più dichiara di 'non aver niente da dire'. Non tarderà a venire il momento in cui la sua filosofia verrà estratta dal bozzolo d'interrogazioni senza risposta, contraddizioni, declamazioni, provocazioni che l'avvolge […] È soprattutto dai diari (*Rien va* et *Des mois*, che non ho creduto di poter antologizzare, perché anch'essi sono da prendere come un tutto) che questa esplorazione dovrà cominciare[525]

C'est surtout dans son journal RV que Landolfi commence à exposer sans fard de

[524] On rappellera ici le pseudo-commentaire de « Monsieur Leopardi » à la PL, où Leopardi (dont le discours est certes remanié par Landolfi) exprime son désir de s'abandonner tout en ne cédant pas à la tentation de l'informe comme les « monstrueux romantiques ». N'y a-t-il donc pas finalement chez Landolfi une sorte de classicisme, et quelque chose qui l'apparente à Boileau pour lequel « il n'est pas permis de confondre toutes choses, de renfermer dans un même Corps mille espèces différentes, aussi confuses que les rêveries d'un malade ; de mêler ensemble les choses incompatibles ; d'accoupler les Oiseaux avec les Serpents, les Tigres avec les Agneaux » (in Nicolas Boileau-Despréaux, *Œuvres complètes*, introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, p. 310-311). Mais les « monstrueux romantiques » eux-mêmes peuvent se méfier de l'excès ; ainsi Hugo dans son *William Shakespeare* [1864] (in *Œuvres complètes*, vol. 10 : *Critique*, présentation de Jean-Pierre Raynaud, Paris, Laffont, 1985, p. 344) : « Du reste, il ne faut laisser envahir ni l'édifice par la végétation, ni le drame par l'arabesque ». Citant cette phrase, Dorothea Scholl la trouve emblématique d'un « classicisme des romantiques » (*Baroque, grotesque, arabesque*, in « Œuvres et Critiques », XXXII, n. 2, 2007, p. 52). C'est là une formule qui nous paraît tout à fait adéquate pour Landolfi : non seulement son romantisme est exacerbé, mais la tendance classiciste qui s'affirme contre son propre romantisme, son « classicisme de romantique » pour ainsi dire, l'est également.

[525] Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., p. 420-421.

nombreuses réflexions intellectuelles qu'on peut attribuer à l'auteur et non à ses personnages. Aussi, même si aucun système apparent n'organise ces réflexions, RV apparaît bien comme le support se prêtant le mieux à une analyse de la pensée landolfienne, voire de la « philosophie » landolfienne. Toutefois, tout ce qui ressortit au domaine de la pensée n'est évidemment pas absent de toute la production qui précède, aussi surréels que puissent paraître certains récits : ce qui touche à la pensée rationnelle ou philosophique est présent partout dans les fictions, de manière plus ou moins diffuse, à travers le discours des personnages, des narrateurs et des auteurs fictifs. Par ailleurs, dans l'analyse, on peut distinguer la pensée rationnelle de Landolfi de sa métaphysique, qui s'actualise dans les fictions où elle se mêle à l'imaginaire de l'auteur, comme nous le verrons notamment avec l'exemple de la pitié. En dehors du cadre de la seule pensée rationnelle, nous analyserons donc d'abord ce qui touche à la morale et à la métaphysique : à côté de l'imaginaire parfois débridé visible dans les fictions de Landolfi, quelle place y occupent la morale en particulier et la métaphysique en général ? Ensuite, au-delà de la présence diffuse d'une métaphysique landolfienne dans les fictions, ce qui relève de sa pensée se manifeste parfois sous la forme de raisonnements ayant au moins l'apparence de la réflexion intellectuelle, même sous des dehors farfelus : nous essayerons donc de savoir quels sont les liens entre ces raisonnements prêtés à des personnages et la pensée de l'auteur lui-même.

Pour tenter de définir la pensée de Landolfi, nous procéderons d'une manière légèrement différente de celle que préconisait Calvino (commencer par l'étude des journaux) : nous relierons entre elles, pour les commenter synthétiquement, les réflexions fictionnelles des premières œuvres de Landolfi, tout en les comparant aux réflexions personnelles exposées plus tard dans RV. Le corpus des œuvres étudiées reste donc le même que pour l'analyse des structures de l'imaginaire, à ceci près qu'il est souvent rapporté à RV : il s'agit toujours des premières fictions de l'écrivain publiées en volume entre 1937 et 1942, dans les recueils DIA, MDB et SPA.

En effet, dans plusieurs de ces nouvelles, le discours narratif laisse place à un discours de type explicatif ou argumentatif, qui véhicule d'après nous la pensée de Tommaso Landolfi, déformée par les masques sous lesquels il se dissimule, en prêtant à des auteurs fictionnels souvent farfelus des réflexions personnelles qu'il n'exprime pas directement. Ainsi pourrons-nous proposer une vision de la pensée landolfienne présente dans les premières fictions de l'auteur, en tenant compte du fait qu'il s'agit d'une pensée bien particulière puisque fictionnelle : nous la considérons comme un ensemble de

fondements épars, construisant une philosophie possible ou virtuelle, qui dans une certaine mesure a été actualisée plus tard dans les journaux, sous une forme qui demeure non synthétique, mais sans les masques de la fiction.

A) Morale et métaphysique dans les premières fictions de Landolfi

Introduction

Aux domaines rejetés par Landolfi parce qu'ils font partie du « réel », tels que le social, le politique, l'économique, l'historique, on peut être tenté d'ajouter la sphère morale. En effet, il y a pour lui quelque chose d'indigne voire de vil non seulement dans le souci du réel, mais aussi dans le souci éthique que manifestent certains des écrivains français qui lui sont contemporains : « Vera mania, questa di tanti nostri odierni simili e fratelli, di giudicare o esser giudicati o giudicarsi a vicenda in termini strettamente morali : quasi il giudizio dovesse per forza essere di tale natura[526] ». Landolfi fustige également dans RV ce qu'il définit comme une « morale decaduta in moralismo e eticità ovvero rappresentata in diritti e doveri [527] ». Aussi, nous retrouvons dans ses fictions cette réticence extrême à porter explicitement des jugements de type moral, si bien qu'il paraît difficile de dégager une éthique qui serait présente dans le monde landolfien. Les personnages n'y sont pas présentés comme bons ou mauvais, pas plus qu'ils ne sont perfides, injustes, avares... Aussi, bien que Landolfi soit indubitablement guidé par des valeurs fortes, ces valeurs ne semblent pas correspondre à un système éthique au sens traditionnel, qui transparaîtrait dans le discours tenu par les narrateurs de ses fictions.

Le Landolfi journaliste, qui s'exprime à propos du monde littéraire, peut d'ailleurs nous éclairer sur cette absence de morale chez le narrateur landolfien. En effet, dans le cadre de son activité de journaliste, c'est un rejet sans équivoque, quasiment un dégoût, qu'exprime Landolfi au sujet des jugements moraux portés par Paul Léautaud sur les écrivains de son temps[528]. Celui-ci devient, dans un article qui lui est consacré, le paradigme de l'homme de lettres méprisable en cela même qu'il se fait ou se veut le dénonciateur des travers humains, surtout de ceux qui sont propres aux autres hommes de lettres gravitant dans le monde littéraire. Ce que Landolfi reproche à Léautaud, c'est

[526] *La caduta di Camus* (GO), p. 328.
[527] RV, p. 251.
[528] *Il sottosuolo di Léautaud* (GO), p. 265-269.

d'effectuer le chemin inverse de celui que devraient prendre les écrivains, qui selon lui doivent fuir la réalité pour s'élever à une autre réalité. La même tendance semble le dégoûter tout autant dans un livre d'Henri Guillemin, consacré aux vices des écrivains que les biographies avaient préféré traditionnellement ne pas relever :

> Possibile, stupisce il Guillemin, che sia tanto complicato essere franchi ? Ebbene sì, è cosa piuttosto complicata, nel senso che la franchezza presuppone almeno una precisa convinzione. Beato lui, il Guillemin, che è tanto sicuro dei propri giudizi[529]

Ce passage nous montre bien que la méfiance, voire le dégoût qu'inspire ce livre à Landolfi vient de la certitude avec laquelle sont assénés des jugements moraux définitifs, ce que les narrateurs landolfiens ne font jamais à propos des personnages de leurs récits.

Pour Landolfi, il en est donc de la morale comme il en est des autres domaines que la raison peut identifier dans les sociétés humaines avant d'y échafauder divers raisonnements : tout jugement définitif, et même toute affirmation, est pour lui impossible. L'auteur se situerait donc au-delà ou en deçà de toute moralité, puisque le moindre jugement moral est chez lui plus ou moins explicitement miné par un relativisme systématique. Mais cette tendance, qu'on peut bien appeler nihiliste, ou tout du moins relativiste, ne doit pas masquer un autre aspect qui touche à la question morale : dans quelle mesure Landolfi s'engage-t-il dans une voie littéraire, tracée par ses maîtres libertins, post-romantiques ou décadents, qui consisterait à valoriser le vice, le mal ou l'immoralité ? A ce sujet, nous pouvons penser à la référence que fait Calvino aux *Diaboliques* de Barbey d'Aurévilly et aux *Contes cruels* de Villiers de L'Isle-Adam, dès la première page de la postface à son anthologie de Landolfi[530], ainsi qu'aux divers exemples de meurtres constituant le climax de certaines nouvelles de Landolfi.

Ainsi la question est-elle de savoir comment s'articulent chez Landolfi la fascination pour le mal et la tendance nihiliste à remettre en question l'idée même de morale.

[529] *L'inquisitore biografico* (GO), p. 374.
[530] Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., p. 415. Ernestina Pellegrini (« L'arte di aprire una finestra sul buio », cit., p. 35) fait référence à Villiers de L'Isle-Adam et Barbey d'Aurévilly en les situant dans la « genalogia letteraria dei nipotini di Sade ».

A.1) Entre fascination pour le vice et prédominance de la pitié

A.1.a) Landolfi, Sade, le sadisme et Bataille

Dans *Il mar delle blatte*, voici comment Roberto, devenu l'Alto Variago, menace Lucrezia de la torturer :

> Potrei farti passare una corda fra le gambe e farti sospendere nuda alla croce del trinchetto. Potrei tirare l'altro capo della corda a stratte, che ti segasse le carni. Sotto di te io potrei ricevere sulla fronte le gocce del tuo sangue…[531]

C'est au conditionnel que le protagoniste (image déformée, mais valorisée en un certain sens, rappellerons-nous, de l'auteur lui-même) exprime ses menaces. Ce qu'il pourrait être, mais qu'il ne veut pas être, c'est cruel, ou sadique[532]. Or, cette torture fantasmée est une des seules traces de tout sadisme dans l'œuvre de Landolfi, qu'il est difficile de trouver sadien : ni dans ces premières fictions ni plus tard, on ne trouvera une quelconque exaltation de l'individu libéré de la morale et encore moins de la pitié, au point de trouver son plaisir dans la souffrance infligée à autrui par la torture.

Certes, l'admiration de Landolfi pour Sade est telle que celui-ci semble faire partie de ses auteurs préférés. Mais tout d'abord, on peut se demander si en louant chez Sade son immense « carica vitale », source d'une ironie singulière qui vide l'énoncé de tout contenu spéculatif[533], Landolfi ne projette pas sur Sade sa propre tendance nihiliste tout en donnant une définition idéale de sa propre écriture (qui serait alors enfin animée par cette vitalité qui le fuit, comme il l'écrit dans la BDP[534]). Ensuite, il convient de revenir ici à la place des libertins violents dans la synthèse des écrivains maudits que Landolfi opère à l'intérieur de son héritage littéraire. Plus particulièrement, que devient, chez Landolfi, qui admire Restif de la Bretonne peut-être autant que Sade, la violence exercée

[531] MDB, p. 211.
[532] A propos de Sade, mais aussi de Salgari, auquel nous nous référions auparavant, voici comment Filippo Secchieri présente *Il mar delle blatte* (*L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, cit., p. 25) : « una trasognata emulsione di Salgari con Sade, altresì memore dei racconti di mare ».
[533] *Il marchese malfamato* (GO), p. 34 : « Non è insomma che egli non creda o non aderisca a quanto va di volta in volta affermando o rappresentando, pure dovunque rivela come una riserva di ordine estetico, e in ultima analisi c'è una parte di lui, remota quanto si vuole, che non attribuisce all'affermato altro valore che di immagine o di ipotesi [...]. Un aspetto, ad esempio, dell'opera di Sade sovente se non sempre trascurato è quella specie di oscura, oltreché tetra, e non si sa quanto consapevole ironia, che non si manifesta nelle forme consuete, ma tuttavia svuota la pagina di ogni contenuto speculativo e la pone al servigio di scopi, ancora una volta, letterari. Giacché poi ogni cosa è sostenuta da un'immensa, esplosiva carica vitale ». Il est remarquable de voir à quel point la définition de l'écriture sadienne que travaille la force nihiliste de son auteur peut correspondre à l'écriture de Landolfi lui-même, du moins jusqu'à ce qu'il soit question de cette « carica vitale » qui éloigne finalement Sade de Landolfi, puisque ce dernier écrit qu'il lui manque justement cette vitalité, dont d'Annunzio est pour lui emblématique, qui distingue les grands auteurs.
[534] Cf. *supra*, p. 43.

sur autrui et le plaisir lié à cette violence ? Exercée par un bourreau, masculin, à l'encontre d'une victime, féminine ou animale[535], la violence s'exprime en effet souvent chez lui, avec une dimension sacrificielle qui amène à s'interroger aussi sur les analogies entre Landolfi et Bataille (dans les fictions duquel la violence sacrificielle est aussi un *topos*), à travers le regard que tous deux portent sur Sade[536].

Dans les fictions de Landolfi, l'acte violent a bien quelque chose de sacrificiel et la violence peut alors être qualifiée de sacrée, comme nous aurons l'occasion d'y revenir[537]. En cela, l'entreprise littéraire de Landolfi doit sans doute être rapprochée de celle de Bataille, qui cependant, à la différence de Landolfi, a cherché dans ses pages théoriques à donner une définition synthétique de la violence[538]. A propos de Sade, Bataille écrit que le marquis conduit à ses extrémités un mouvement de « négation » et un mouvement de « transgression ». En cela, les jugements de Bataille et ceux Landolfi sont proches, tout comme ils le sont encore, si l'on considère que la « rage voluptueuse » évoquée par Bataille est comparable à la « carica vitale » dont parle Landolfi, même si ce dernier ne s'attarde pas dans son article sur la nature destructrice du désir sadien. En revanche, contrairement à ce qu'on trouve chez Sade ou même dans les fictions de Bataille, il est difficile de relier la violence exprimée dans les pages de Landolfi à un « homme souverain » ou à une « souveraineté » qui s'affirmerait par la négation des valeurs morales de l'« homme normal » ou de l'« homme anxieux » et par la « négation d'autrui » rendant possible, grâce à la violence, la « négation de soi »[539]. Comme nous l'avons suggéré et comme nous le verrons en détail, la pitié rend cela impossible chez Landolfi, malgré la présence indéniable d'un mouvement de négation et de transgression omniprésent dans son œuvre.

Mais si Landolfi et Bataille se rejoignent à nouveau dans leurs jugements sur Sade, c'est dans l'attention qu'ils accordent à la « littérature » et à l'« intelligence » pour l'un

[535] A l'exception des cas, sur lesquels nous reviendrons, et qu'il faut distinguer, où un personnage figurant la « Mère terrible » torture un être sans défense (cf. *infra*, p. 259-262).
[536] Sade est une des principales, sinon la principale référence de Bataille, comme on peut le voir dans les deux chapitres qui lui sont consacrés dans *L'érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 182-195 et 196-197.
[537] Cf. *infra*, p. 207-210.
[538] Nous renvoyons à *La part maudite* (précédé de *La notion de dépense*, introduction de Jean Piel, Paris, Les éditions de minuit, coll. « critique », 1967) et à *L'érotisme*, cit., et notamment à l'introduction du livre (p. 15-30). Les démarches de Landolfi et de Bataille nous semblent comparables, même si rien n'autorise à penser que Landolfi a lu Bataille, ou que Bataille a lu Landolfi.
[539] *Ibid*., p. 187-192 : « On voit comment l'excès voluptueux conduit à cette négation d'autrui qui, de la part d'un homme, est la négation *excessive* du principe sur lequel sa vie repose. […] il y a un mouvement de la transgression, qui ne s'arrête pas avant d'avoir atteint le sommet de la transgression. Sade n'a pas évité ce mouvement, il l'a suivi jusque dans ses conséquences, qui excèdent le principe initial de la négation des autres et de l'affirmation de soi ».

(Landolfi), au « langage » et à la « conscience » pour l'autre (Bataille). Alors que l'« homme normal » a cherché à réduire la part destructrice de l'être humain révélée par Sade – si inouïe qu'on lui a donné le nom de sadisme – à une « excroissance » ou à une « pathologie », Bataille explique que Sade a exploré, seul et par le langage conscient, un territoire inconnu mais intérieur à l'humain : « il donna sa voix solitaire à la violence[540] ». Ainsi, pour Bataille, le processus suivant se réalise avec Sade :

> La conscience veut étendre son domaine à la violence (elle veut qu'une part aussi considérable de l'homme cesse de lui échapper). De l'autre côté, la violence, au-delà d'elle-même, cherche la conscience (afin que la jouissance qu'elle atteint soit réfléchie, par là plus intense et plus décisive, plus profonde)[541]

Or, dans l'article de Landolfi, Sade apparaît aussi comme l'instrument d'un processus impersonnel unique dans l'histoire littéraire, sinon dans l'histoire de l'humanité ; de même que, pour Bataille, Sade prête sa voix solitaire à la « violence » (ce qui crée une sorte de dialectique entre conscience et violence), il semble que, pour Landolfi, Sade prête sa plume à l'« intelligence » :

> Il Sade, di nuovo come figlio del suo secolo, ebbe un culto fanatico per l'intelligenza, e tutto quanto scrisse non è in definitiva che una febbre, un delirio dell'intelligenza pura, quale mai s'era veduto né si vide forse poi ; in questo senso egli si apparenta in particolare a un'altra grande e inquietante apparizione dell'epoca, cioè a quel Restif de la Bretonne (considerato l'autentico e l'apocrifo) che neanche a farlo apposta fu in parte suo detrattore[542]

Ainsi, Landolfi admire Sade et la façon dont le divin marquis a mis le vice et la violence au service d'une écriture maîtrisée, guidée par l'intelligence. Mais la fascination pour le mal héritée de Sade et du libertinisme violent en général (comme le montre la référence élogieuse à Restif de la Bretonne), qui se traduit notamment par la présence récurrente d'une micro-société rebelle composée d'individus cruels tels que des pirates ou des brigands, trouve cependant dans l'œuvre landolfienne une forme différente, en raison de la prédominance qu'y exerce un puissant sentiment de pitié, capable même de donner à ces écrits une dimension qu'on peut qualifier de mystique.

[540] *Ibid*., p. 211.
[541] *Ibid*., p. 213.
[542] GO, p. 34-35. Restif de la Bretonne est d'ailleurs qualifié de « divino », lui aussi, par le narrateur du récit court et farfelu intitulé *La tenia mistica* (SPA, p. 282).

A.1.b) L'imaginaire des pirates et des brigands et le thème de la pitié

A.1.b.1) Présence des pirates et des brigands dans les textes de Landolfi

Pour mesurer l'exploitation d'un filon immoral chez Landolfi, au sens d'une fascination exercée par le vice qui entraîne sa valorisation esthétique, il nous semble opportun de nous intéresser à deux thémes voisins de l'imaginaire landolfien. En effet, la critique ne s'est pas attardée sur le monde des pirates ni sur celui des brigands, qui constituent chez Landolfi une société à la fois surréelle et vicieuse s'opposant à la société réelle et bourgeoise. Même si l'on peut qualifier d'infantile cet imaginaire, surtout pour les pirates, qui ramènent à Stevenson ou à Salgari notamment[543], pirates et brigands sont bien les personnages récurrents d'un imaginaire où l'immoralité et le mal exercent par leur biais une fascination sur l'écrivain et ses lecteurs.

Dans un passage du récit manifestement autobiographique *La prima lepre* (PC), où l'auteur décrit les collines boisées où il partait à la chasse ou en promenade, ces deux figures que sont le pirate et le brigand sont bien liées entre elles, à l'intérieur d'un monde imaginaire où s'exprime la fascination pour la nature et le merveilleux :

> In compenso il luogo è meravigliosamente tetro : ci si può immaginare all'Isola del Tesoro; da quella quercia, chissà, contando cinquanta passi, indi volgendo a dritta e contandone altri sette... Forse al suo piede, con ancora alla cintola il coltello da schiumatore dei mari, giace uno scheletro cui l'erba ruta ha fiorito le occhiaie; o forse, battuto una volta dal fulmine, il tronco ha rovesciato sull'arida terra una colata d'oro: l'oro nascosto, nei tempi antichi, in un suo cavo segreto dai briganti[544]

Pour ce qui est des premières fictions de Landolfi, ce monde est certes présent dans *Il mar delle blatte*, mais également dans d'autres nouvelles, comme *La morte del re di Francia*, où Tale s'imagine comme le chef d'un équipage de pirates, mais aussi dans le *Commiato* du recueil OMB. Il nous semble que leur présence n'a presque jamais été relevée, dans ce texte d'une importance capitale mais dont on ne cite d'ordinaire que la conclusion : « Masnadieri ! così tu chiamavi le viole del pensiero, né esse avranno ormai altro nome per me, o tu che mi avevi insegnato un poco a godere, e che io vedo ora

[543] Cf. Rodolfo Sacchettini, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, cit., p. 101 : « Così inizia l'avventuroso viaggio, non scevro di echi salgariani, all'indirizzo del Mar delle blatte [...] ».

[544] *La prima lepre* (PC), p. 927. Nous renvoyons également à ce que nous avons écrit sur la fascination pour le vêtement ancien (cf. *supra*, p. 33). Nous ajouterons qu'une lecture attentive de *La prima lepre* dans son ensemble révèle presque tous les aspects de la surréalité landolfienne, animée par une rêverie donnant libre cours à des désirs enfantins.

perduta tra le più ignobili apparenze[545] ». Il est délicat d'identifier précisément quelle est la deuxième personne à laquelle s'adresse ici le poète[546] (car c'est bien d'un court poème en prose qu'il s'agit), mais il est clair que celle-ci apparaît, à la manière de la « donna bionda » dans *La piccola apocalisse* ou de Gurù dans la PL, comme le guide qui permet à l'écrivain de s'élever vers une surréalité à laquelle seules les femmes peuvent mener. Or, parce que le poète était conduit par cette présence tutélaire et grâce au pouvoir des mots, les fleurs deviennent pour lui comme humaines selon une logique anthropomorphique propre aux rêveries poétiques, mais plus précisément, elles deviennent des brigands (« masnadieri ! ») : aussi voyons-nous que cet imaginaire romantique et enfantin des pirates se trouve bien au cœur du surréel landolfien, un univers magique dont l'auteur laisse ici penser, dans ce *Commiato* publié en 1954, qu'il se résigne à s'en éloigner.

Une place importante est également accordée aux brigands dans la PL et dans *Una cronaca brigantesca* (SPA). Dans *Una cronaca brigantesca*, le protagoniste lui-même est un brigand, qui, avec une cruauté extrême, se venge de l'affront qui lui a été fait par le maire de son village. Dans la PL, le protagoniste rencontre, dans les montagnes où l'emmène Gurù, les fantômes des brigands qui s'en prenaient autrefois à sa famille. Or, nous allons maintenant voir que le protagoniste se distingue justement des brigands, en raison de la pitié qu'il éprouve devant le spectacle de la mort ou de la souffrance.

A.1.b.2) La cruauté des brigands et la pitié de Giovancarlo dans la PL

La pitié est un point cardinal du monde landolfien, un phénomène sacré où le sujet entre en contact avec l'autre, et, par le biais de l'autre, avec la transcendance. Il est ici opportun de revenir à l'image des brigands. Dans la PL, après avoir retrouvé Gurù, et avant de participer à l'espèce de sabbat final, ceux-ci se battent contre un autre fantôme (nommé Napoleone), qui était un fidèle serviteur de la famille du protagoniste Giovancarlo. Parce qu'ils sont plus nombreux, les brigands le capturent et ils n'écoutent pas les appels à la clémence de Gurù : « Ora ti farò vedere […] come si scanna un

[545] *Commiato* (OM), p. 808. Beatrice Stasi (« Sotto il mantello di Gogol : l'antirealismo di Tommaso Landolfi », cit., p. 81) cite ce texte, dont elle propose un commentaire très éclairant : « La separazione dalla donna e dalla sua percezione fantastica della realtà sembra insomma comportare la separazione da un esercizio letterario in grado di trasformare le viole del pensiero in masnadieri, o – più esplicitamente e più ambiziosamente – di inventare destini compensatori capaci di cancellare anche solo per pochi istanti l'incubo ingombrante e persistente del mondo, con le sue "ignobili apparenze" ».

[546] Peut-être Landolfi pense-t-il à sa cousine Rosina : cf. *infra*, p. 516 et p. 520-251.

cristiano[547] », dit à Giovancarlo le brigand nommé Vincenzo di Squarcia. Or, au moment du meurtre de Napoleone comme à n'importe quel moment de l'histoire, c'est en Giovancarlo que Landolfi peut se projeter[548], à lui que le lecteur peut s'identifier, et non certes au brigand qui explique calmement les détails techniques d'un égorgement réussi ; en revanche, le discours de ce personnage permet d'explorer un possible qui s'offre à l'écriture, qui se glisse dans une veine entre le macabre et le grand-guignol[549].

Tout oppose Vincenzo di Squarcia et Giovancarlo : l'un est acteur de la violence, l'autre spectateur, l'un éprouve de la pitié puis de la colère, l'autre ne semble éprouver aucun sentiment, sinon peut-être un certain amusement. Dans cette scène, on peut certes voir de la fascination pour la violence, pour la cruauté, pour le mal ; en revanche, le plaisir qui serait lié à la souffrance infligée n'est pas valorisé et n'est même pas présent. Le sujet landolfien, représenté ici par Giovancarlo, reste un solitaire, voire un exclu, à l'intérieur de cette micro-société affranchie des règles sociales et morales. Giovancarlo, qui ne s'intègre pas plus à ce groupe rebelle qu'au groupe adulte et provincial des membres de sa famille qui habitent le village, n'adhère pas aux valeurs immorales des brigands et ne partage pas leur absence de pitié.

A.1.b.3) Pitié et cruauté dans d'autres récits

Dans *Una cronaca brigantesca*, on ne peut pas non plus voir dans Palinferno, le paysan devenu un dangereux brigand, après l'affront de la gifle qu'il a reçue en public du maire La Marina, une image fidèle à la personnalité de l'auteur lui-même. En revanche, ce n'est pas le cas d'un personnage qui apparaît à la toute fin du récit, dans un épisode ayant valeur d'épilogue. Il s'agit de Vittorio, le fils de La Marina et le seul rescapé de sa famille, massacrée par les hommes de Palinferno lors d'un banquet qui était en réalité un traquenard. Vittorio apparaît comme un étudiant peu sérieux d'environ trente ans, qui se fait tuer bêtement par des voyous qu'il a provoqués au sortir d'un débit de boissons. Le fait qu'il soit présenté comme le dernier représentant d'une famille

[547] PL, p. 182.
[548] La place des personnages dans le schéma actanciel est la suivante: Giovancarlo s'apparente à Landolfi lui-même, en tant que jeune homme qui revient dans sa demeure de province, qui n'a que deux passions, la poésie et l'amour, et qui est « voyant » (des jambes velues de Gurù) au milieu de ses oncles et cousins qui ne voient que le « réel » ; les brigands ne sont eux que des personnages secondaires dans l'histoire, moins présents et moins importants que ne le sont lui-même et Gurù.
[549] PL, p. 183 : « tutta l'arte sta nel trovare il punto giusto fra due ossicini, sennò il coltello non ce la farebbe in nessun modo e la testa non potrebbe mai staccarsi dal busto, mai. Ma voi perché lo stringete tanto questo bravo giovane ? Lasciatelo andare, è un giovane molto ragionevole ».

maudite nous invite à voir en lui une sorte d'image dévergondée de Landolfi, correspondant tout à fait à ce que Mauro del Serra appelle : « la maschera masochista del figliol prodigo giocatore antiborghese dei primi racconti[550] ». Ainsi, tout comme dans la PL, le personnage se rapprochant le plus de l'auteur est clairement extérieur à ce monde des brigands, qui fascine Landolfi autant qu'il lui apparaît finalement étranger à lui-même. Ce qui s'exprime à travers cet imaginaire des brigands, c'est une fascination pour le mal, incarné par une micro-société rebelle appartenant à la mémoire collective de la famille Landolfi, sans que s'efface la distance atavique séparant ce groupe d'individus de l'image d'un jeune homme semblable à Landolfi lui-même (Giovancarlo ou le fils de La Marina). Ainsi, dans l'imaginaire landolfien, la valorisation des brigands et la dévalorisation du représentant paternel de l'ordre social[551] ne va ni jusqu'à une valorisation du plaisir éprouvé par le bourreau, ni, encore moins, jusqu'à faire du sujet landolfien un individu libéré de toute morale et intégré à cette micro-société rebelle.

Ces remarques valent aussi pour *Il mar delle blatte*, où le jeune Roberto Coracaglina devient grand chef des pirates, ridiculisant au passage son avocat de père, et enlevant la fille du sénateur Gliuvotto, autre figure sociale et paternelle dévalorisée, mais sans s'adonner autrement que par des menaces à des plaisirs sadiques. On peut d'ailleurs remarquer que la métamorphose de Roberto Coracaglina en « Alto Variago » est ici permise par la nature surréaliste du récit, alors que dans la plus vraisemblable *Cronaca brigantesca*, l'image du fils incapable de devenir adulte, d'un côté, et l'image du fils se révoltant contre l'autorité sociale et paternelle, de l'autre, sont incarnées par deux figures nettement différentes, celle du fils de La Marina et celle de Palinferno.

[550] Cf. *supra*, p. 75.

[551] Nous rappellerons que le père de Landolfi a été, comme son grand-père, maire de Pico Farnese. Il est en outre difficile de ne pas identifier non seulement Roberto à Tommaso Landolfi, mais aussi l'« avvocato » Coracaglina à son père, dans *Il mar delle blatte*. En effet, le père de Landolfi avait obtenu son diplôme d'avocat. Les fonctions sociales du maire et de l'avocat apparaissent donc, dans les deux nouvelles dont il est question ici, comme des symboles auxquels se réduit la figure paternelle, qui représente une certaine autorité dévalorisée et même ridiculisée appartenant au domaine d'une « réalité » associée à la bourgeoisie et nettement distincte de la noblesse, comme si l'auteur ne retenait ici, de son père réel comme modèle de ses personnages fictionnels (à condition, certes, qu'on veuille bien accepter cette hypothèse), que la dimension bourgeoise et non noble.

A.2) La pitié et le thème des animaux

A.2.a) La pitié éprouvée pour un animal mourant et le thème de la chasse

Des différents exemples que nous venons de voir, il ressort que le personnage landolfien ne peut faire partie d'une micro-société immorale voire vicieuse, parce qu'il est fondamentalement marqué par une expérience fondamentale, celle de la pitié. C'est bien la pitié qui sépare nettement Giovancarlo des brigands, c'est-à-dire le personnage auquel l'auteur s'identifie et ceux qui le fascinent sans qu'il puisse s'identifier à eux.

Dans sa démarche hyper-romantique qui consiste à fuir la société (« la réalité ») et ses valeurs, Landolfi remonte ainsi – non pas à travers une quelconque philosophie, mais à travers ses fictions – jusqu'à cette expérience originelle que constitue la pitié, un thème que lui-même juge omniprésent dans son œuvre et capital dans son expérience personnelle :

> Tema della pietà, che serpeggia quasi o del tutto inavvertito in ogni mio scritto e che è infatti uno dei miei fondamentali, benché mai affrontato francamente[552]
>
> Sono tormentato soprattutto da una pietà senza confini, tanto radicale e generale e direi universale, che mi sarebbe difficile darne un'idea[553]

Cette thématique donne lieu à un type de scène récurrent chez Landolfi, où un personnage masculin éprouve de la pitié pour une créature innocente, qui peut être un animal, une femme ou un enfant[554], comme le montre Oreste Macrì[555].

Bien souvent, la pitié est ressentie à la vue d'un animal souffrant ou mourant. Parmi les textes autobiographiques, c'est en priorité à *La prima lepre* (PC) qu'il faut se référer, car Landolfi y explique les raisons qui l'ont conduit à ne plus chasser, en revenant sur la sorte de traumatisme qu'a été pour lui le spectacle du lièvre arrêté dans sa course par une cartouche qu'il avait tirée. Mais le même thème inspire deux nouvelles de la première production landolfienne : *Colpo di sole* (SPA) et *La beccaccia* (OM)[556]. Ainsi, dans *Colpo di sole*, le contexte anecdoctique d'une partie de chasse est dans un premier

[552] RV, p. 286.
[553] *Ibid*., p. 359.
[554] Le meurtre de Napoleone (PL) est d'ailleurs un cas particulier, dans la mesure où la victime est un homme adulte et non une femme ou un animal.
[555] Oreste Macrì, *op. cit.*, p. 25-26 (il s'agit d'une partie de l'étude intitulée justement « la pietà », et qui commence pa une référence à la « nostalgia neoromantica » de Landolfi). Dans notre analyse des DZ, nous suggérerons un lien entre ce topos et ce que Freud a appelé le « narcissisme primaire » (cf. *infra*, p. 277).
[556] *Colpo di sole* a été écrite à Pico le 27 octobre 1939, *La beccaccia* a été écrite le 13 janvier 1954, *La prima lepre* a été publiée le 6 novembre 1964 dans le « Corriere della sera ».

temps complètement éclipsé et transfiguré, au profit d'un point de vue relevant de l'animisme et de la mise en place d'une atmosphère romantique. La pitié devient alors un événement total, une scène à laquelle se réduit tout l'univers fictionnel, de façon encore plus flagrante que dans *La prima lepre* ou *La beccaccia*. En effet, le lecteur, comme le narrateur lui-même, ne peut que s'identifier à cette pauvre chouette dont on comprend finalement, par un changement de point de vue, qu'elle n'a pas été tuée par la lumière aveuglante du soleil à l'aurore, mais par une cartouche tirée par un chasseur qui ne le ramasse même pas[557].

Ce qu'il faut observer, dans ces diverses scènes où est fortement présente la thématique de la chasse, c'est d'abord l'impossibilité pour le sujet landolfien d'être insensible, comme l'est le chasseur de *Colpo di sole*, ou comme le sont les brigands de la PL ; et ensuite, par conséquent, la situation de passivité voire d'impuissance (le fusil étant alors un symbole phallique assez évident) qui en résulte parfois, comme si le sujet était prisonnier de cette pitié. C'est ce qui se produit également dans *Mani* (DIA), où l'histoire ne se déroule pas en pleine nature mais dans l'espace domestique, ce qui accentue l'aspect infantile de la scène, la chasse n'étant ici qu'une chasse au rat.

A.2.b) Animalité et sacré : *« Night must fall »* (DIA) et autres textes

A chaque fois, la pitié est une expérience amenant le sujet à s'ouvrir à une dimension supérieure, que nous pouvons appeler métaphysique[558]. C'est parce que la pitié extrait le sujet de la réalité immanente qu'on peut d'ailleurs l'appeler sacrée, un qualificatif qu'emploie Landolfi lui-même. C'est sans doute à la fin de *Night must fall* qu'on voit le mieux ce processus, à partir de cette phrase précisément : « Ho imparato,

[557] *Colpo di sole* (SPA), p. 351: à son ami qui lui demande : « Non la raccogli neppure ? », le chasseur répond: « Che vuoi che me ne faccia ? ». Le topos de la pitié éprouvée par un chasseur devant une victime animale mériterait sans doute une étude complète, où Landolfi pourrait être comparé à d'autres auteurs. Nous nous limiterons à deux références qui nous paraissent notables : tout d'abord, on peut rapprocher *Colpo di sole* et même *La prima lepre* d'un poème de Corrado Govoni, *Il picchio rosso*, où l'histoire d'un pic tué par un chasseur est racontée à travers le point de vue de l'animal lui-même. La correspondance entre Govoni et Landolfi est d'autant plus remarquable que ce petit poème de Govoni, tout comme *La prima lepre* de Landolfi, est inspiré par une histoire réellement vécue par Govoni, lequel avait blessé un pic qu'acheva ensuite un fermier d'un coup de talon.

[558] A propos de cette dimension métaphysique voire religieuse, cf. Giangiacomo Amoretti, *op. cit.*, p. 504 : « [La categoria del brutto] Esprime la percezione di una realtà 'altra', l'emergenza di contenuti oscuri dell'inconscio che, per essere del tutto estranei alla sfera della coscienza, vengono colti come attimi d'una esperienza assoluta e religiosa ».

infine e sempre a mo' d'esempio, a conoscere Dio[559] ». Ce que raconte ensuite l'auteur fictif de ce texte nerveux, dont Landolfi se distingue par la note initiale d'un pseudo-éditeur[560], c'est le souvenir du spectacle de son petit chat, attendant la mort d'un rat agonisant sous ses griffes. Le récit se conclut ainsi : « E invero, malgrado tutto, io non osai intervenire : riconobbi all'impensata il carattere sacrodell'avvenimento[561] » .

Le souvenir du chat et du rat laisse place à celui d'un vieux cheval qui se déplace « pietosamente » vers l'abattoir où on le conduit. Comme dans *Colpo di sole*, à la différence que le texte est ici moins romantique mais tout autant halluciné, la souffrance de l'animal semble déteindre sur le paysage entier. C'est alors que s'accomplit la dernière étape de ce processus amenant à une dimension métaphysique, lorsque l'auteur fictif de *« Night must fall »* s'emporte en une sorte de philippique aux accents blasphématoires :

> Se c'è qualcuno che si riscalda dentro qualcosa di santo, costoro, in nome di questo qualcosa, smettano per sempre ogni discorso sulla santità, sulla sublimità del dolore ! Sulla vita e per la salute della vostra esistenza vi giuro che non c'è niente di più schifoso, di più sporco del dolore ! Spiegarmi con begli esempi non è affar mio, non credetemi se volete, e dopo tutto ne avrò piacere : perisca tutto quanto può perire, cioè tutto, ché non c'è niente di imperituro ! / Io non incito nessuno alla vendetta, ma come potremo sperare di divenir migliori se continueremo a esser grati del nostro male ? È solo alle creature della terra che dobbiamo rendere bene per male. Perdonare a queste sarebbe già temerario, ma, nell'altro caso, almeno di *perdonare* abbiamo il dovere sacrosanto[562]

Il est ici reproché aux hommes, par le truchement de l'auteur fictif, d'excuser et de vénérer la souffrance des créatures, humaines et non humaines, au lieu de reconnaître qu'elle est abjecte mais qu'il faut pardonner à Dieu de l'avoir créé. Or, il est difficile de trouver ailleurs chez Landolfi une formulation plus claire, en des termes rationnels et au sein d'un discours moins exalté que celui-ci, des implications métaphysiques présentes dans l'expérience de la pitié.

Par exemple, le passage de RV sur « l'uomo-Cristo » – écrit en 1958, c'est-à-dire

[559] *« Night must fall »* (DIA), p. 113.
[560] *Ibid.*, p. 113.
[561] *Ibid.*, p. 113. Dans un texte écrit dix-huit ans plus tard (*Il ragno*, PC), le narrateur évoque un épisode très similaire, celui d'une araignée avalée par une petite chatte blanche ; Landolfi utilise l'adjectif « sacrale » pour qualifier la scène (cf. *infra*, p. 441). « Sacra » est également employé pour qualifier la fille de l'auteur, dans DM, p. 769 : « E forse questa è la suprema incarnazione della bellezza, e questo il suo limite : una potenza generosamente definita ; e ignara di sé, e sacra per sua natura ». Cela nous ramène d'ailleurs à l'idée d'une assimilation romantique de l'enfant et parfois de la femme à l'animal, car l'enfant, la femme et l'animal apparaissent à l'écrivain comme des créatures innocentes ; cf. RV, p. 319 : « Donne. Da qualche tempo esse non mi son care soltanto per il loro femminino, ma per i loro stessi corpi, coi quali son giunto a sostituire quelle creature che la mia poca pazienza ha purtroppo allontanato da me : gli animali, colla loro virtù vivificante o almeno conciliante, infine con quel che di unico che me ne veniva e che mi ha letteralmente salvato, proprio dalla morte corporale, in numerose occasioni ».
[562] *« Night must fall »* (DIA), p. 114.

vingt-deux ans après *« Night must fall »* –, où Landolfi imagine l'histoire d'un homme marqué par la vision d'un chien roué de coups de bâton au point de finir par se flageller et en mourir, apparaît plus comme une variation sur ce même thème que comme un dépassement du problème : « […] Che cosa da questo secondo episodio si voglia infierire non è chiaro neppure a me stesso. Comunque il tutto potrebbe intititolarsi *L'uomo-Cristo* o alcunché di simile[563] ». La thématique de la pitié débouche sur l'ineffable, car Landolfi ne donne pas d'interprétation à la scène et reste même en deçà des réflexions métaphysiques qu'il avait formulées à travers le personnage de son texte halluciné *« Night must fall »*.

Nous voyons que Landolfi, loin de nier l'existence de Dieu, entretient un rapport polémique avec la religion catholique et la justification de la souffrance tout en exprimant sa fascination pour une forme mystérieuse de religiosité, en partie liée à la *pietas* et à la *caritas* chrétiennes ou encore à la figure du Christ. Mais une chose que l'on peut remarquer dans le passage de *« Night must fall »*, c'est que la figure du bourreau, dont la présence est nécessaire à la situation fondée sur un rapport de bourreau à victime qui déclenche la pitié du spectateur, semble disparaître quand on passe du spectacle du rat tué par le chat à celui du cheval (même si l'on peut considérer que les hommes conduisant les bêtes à l'abattoir sont ici les bourreaux) ; cet effacement apparent de la figure du bourreau est suivi de l'invective blasphématoire et confuse que nous venons de citer. Ce que l'auteur fictif de *« Night must fall »* appelle apprendre à connaître à Dieu, c'est donc découvrir, au-delà de tous ses avatars terrestres, l'essence originelle de cette figure du bourreau, à travers le spectacle sacré du drame de la victime et du bourreau.

C'est là une idée qu'on retrouve à travers d'autres textes, quand le soleil prend la forme de Dieu, à l'intérieur du monde de Landolfi, selon une logique animiste qui lui est propre, ainsi que nous l'avons vu dans *Colpo di sole* et dans *Settimana di sole*[564]. Aussi, pour ce qui est de cette dernière fiction, faut-il porter une grande attention à cette version du spectacle pitoyable d'un animal victime de son bourreau qu'est « la lotta di un bruco e d'una fosforina [565] », dont le récit est conclu par l'invective adressée au soleil : « Sole che non maturi la ragazzina, che spingi i bruchi ad assalire le fosforine [566] ». Ce qu'il y a de sacré dans une scène de ce genre, c'est son caractère fatal,

[563] RV, p. 246.
[564] Cf. *supra*, p. 65.
[565] *Settimana di sole* (DIA), p. 98-99 : « Non proprio una lotta : la fosforina, dolce e delicata, andava per i fatti suoi e vidi benissimo che fu il bruco ad assalirla ; come anche capii subito che avrebbe dovuto soccombere ».
[566] *Ibid.*, p. 99.

contre lequel le personnage se révolte, au sens où il en appelle à une divinité qu'il invective afin d'identifier et d'unifier les forces transcendantes qui lui donnent un rôle de spectateur impuissant. Ainsi, dans plusieurs récits, on retrouve l'adjectif « impartecipe », pour se référer à la présence inaccessible du destin qui préside à la scène dont le sujet est soit le bourreau, comme le protagoniste de *La muta*, soit plutôt la victime, comme Anna dans UANT[567].

C'est donc un sentiment tragique que rencontre le sujet landolfien, à travers cette expérience venant illuminer son monde sans éthique, qu'est cette scène du bourreau et de la victime, où bourreau et victime sont les acteurs d'un drame fatal qui les dépasse, comme dans un dernier exemple que nous donnerons, celui de *La paura* (SP), où, sous le regard de jeunes gens restant dans leur voiture, un pauvre crapaud semble se faire tourmenter par une vieille femme. Nous citerons la dernière phrase : « Laggiù si vedeva il rospo saltellare e trascinarsi debolmente, dal mezzo della strada, in direzione del suo carnefice [568] ». Ainsi, dans le monde imaginaire actualisé par les fictions landolfiennes, le sacrifice, dont la victime est le plus souvent un animal, s'impose très souvent comme une nécessité déterminant le cours des événements et dépassant la volonté des personnages, mais conservant tout son mystère.

A.3) La pitié comme fondement d'un mode de vie

A.3.a) Le cas de *Mani* (DIA)

L'expérience de la pitié peut tout de même éventuellement déboucher sur une articulation cohérente des pensées et des comportements d'un sujet. Dans *Mani*, le protagoniste, nommé Federico, se sent particulièrement responsable de la mort du rat qu'il a ordonné à sa chienne de débusquer et pourchasser[569]. La pitié grandit en Federico jusqu'à devenir un sentiment étouffant, qui se mue en angoisse : « Sebbene continuasse a mangiare di buon appetito, una tristezza una pietà e soprattutto un'angoscia inquieta e

[567] Cf. *La muta*, p. 444 : « Eppure qualcuno ha detto 'Muto come il destino' ; impartecipe, questa mutezza o necessità, eppure io ne sentivo la pressione, sebbene non sapessi verso che cosa »; UANT, p. 541 : « La notte stessa, da un gelido… voglio forse dire impartecipe, ma non è neanche la parola: accigliato, piuttosto, scrutante la terra come con cigli levati... da un gelido cielo crepuscolare si scatenò una violenta tempesta ».
[568] *La paura* (SPA), p. 306.
[569] Nous remarquerons qu'en consacrant plusieurs pages à cet épisode qu'on pourrait juger insignifiant, Landolfi montre à quel point il est influencé par le relativisme qui a bouleversé la hiérarchie des aventures susceptibles d'émouvoir et dignes d'être racontées, à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e}.

senza causa apparente cominciavano a turbarlo[570]». Le sommeil et la tranquillité sont désormais impossibles, à cause de cette inquiétude métaphysique :

> Pensò di andare a letto ; ma come dormire, si diceva, col cadavere dell'ucciso sulla porta ? Gli pareva persino che lo spirito del topo morto gli aleggiasse attorno come una presenza quasi tangibile, un po' minacciosa un po' indulgente, e che fosse legato al suo proprio spirito da legami profondi e indissolubili. Quella uccisione non si poteva riscattare, sarebbe rimasta per sempre invendicata, senza compenso[571]

La seule chose qu'il soit alors possible de faire, c'est de procéder à un rite et Federico retrouve l'apaisement en organisant le lendemain matin un véritable enterrement pour le rat, qu'analyse avec clairvoyance Sandra Stocchetto :

> Il funerale è un momento di purificazione e mezzo per placare lo spirito della vittima, scongiurandone l'odio e il rancore ; segue la venerazione del defunto roditore e la conversione all'eterno amore per i simili vivi di questo, un debole – o meglio una pratica ossessiva – che vorrebbe sovrapporre una nuova bontà al sadismo di un tempo[572]

D'une manière semblable à Landolfi lui-même, qui dit avoir renoncé à la chasse après l'épisode raconté dans *La prima lepre*, Federico se réconcilie avec les animaux, et plus largement avec la nature, en se laissant aller à son amour pour eux. L'amour pour les animaux et la volonté de ne leur faire aucun mal, qui découle de la pitié et qui est permis dans *Mani* par l'étape rituelle de l'enterrement du rat, apparaît donc comme un choix éthique et philosophique dont Landolfi ferait l'apologie à travers un récit comme *La prima lepre* ou une fiction comme *Mani* : ce serait peut-être la seule voie à laquelle peut mener finalement l'expérience intense de la pitié. Mais, comme nous l'avions remarqué, l'épisode des rats que l'on tue renvoie directement à la *Lettre de Lord Chandos* et les protagonistes de *Mani*, *Settimana di sole* ou *« Night must fall »* sont tout des hobereaux oisifs et autres énergumènes de la littérature russe dont Landolfi s'inspire : ainsi la pitié reste-t-elle l'apanage de ceux qui sont placés sous le signe de l'insuffisance.

C'est ce que confirme l'anecdote du chien Mao dans la BDP : voyant ce chien renversé par une voiture, à l'endroit même où un cycliste avait trouvé la mort quelques jours plut tôt lors d'un accident similaire, l'écrivain n'a pas la force de porter secours à l'animal pour lequel il a pourtant une grande affection : « Io dunque non soccorrevo l'amico, se ancora c'era da soccorrerlo, o non raccoglievo pietosamente il suo cadavere :

---

[570] *Mani* (DIA), p. 60.
[571] *Ibid*., p. 60.
[572] Sandra Stocchetto, *op. cit*, p. 11-13. Comparant cet abandon final, quand Federico laisse venir à lui ses rats bien-aimés, à celui de Tale à la fin de *La morte del re di Francia*, quand le personnage sort dans le paysage enneigé où il semble mourir, Sandra Stocchetto ajoute plus loin (p. 25) : « Inoltre nei due testi narrativi la morte provoca analogamente nei personaggi il sentimento della comunione con la totalità dell'essere, dimensione prima non avvertibile per loro, chiusi com'erano nel loro individualismo egoistico e nevrotico ».

così procede la malattia [573] ».

A.3.b) Les analyses de Sandra Stocchetto et Paolo Trama

Mani, en réalité, peut être considéré comme l'illustration fictionnelle des réflexions théoriques dont fait part Landolfi en 1935 dans son article *Conoscenza degli animali* (publié dans « Letteratura »), qui n'est pas une fiction. De manière tout à fait explicite, il expose à nouveau les mêmes idées dans un article plus tardif, intitulé *Intelligenza degli animali* (publié dans « Il mondo ») en 1954[574]. C'est un lien que ne manquent pas d'établir Sandra Stocchetto et Paolo Trama, qui tous deux se sont intéressés de près à la problématique de l'animalité chez Landolfi[575]. Sandra Stocchetto voit dans la rencontre landolfienne entre l'homme et l'animal le point de départ d'une réflexion ontologique, tandis que pour Paolo Trama, chez Landolfi la découverte de l'animal est aussi celle de l'altérité. Ces deux recherches, similaires et convergentes, mettent toutes deux en lumière l'importance d'un texte comme *Conoscenza degli animali*, où Landolfi déplore l'incorrigible anthropomorphisme de notre rapport aux animaux et la vision anthropocentrique qui en découle[576].

Nous ne pouvons qu'approuver la synthèse de Sandra Stocchetto, qui montre notamment que l'itinéraire de Federico dans *Mani* correspond pour Landolfi au parcours idéal de qui voudrait connaître vraiment les animaux : loin d'emprunter une voie scientifique, ou même rationnelle, il faut se débarrasser de tout anthropocentrisme et de tout anthropomorphisme, pour revenir au stade prélogique de l'instinct et des sentiments, où l'homme ne se sent plus supérieur aux animaux car il reconnaît faire partie avec eux d'un même flux, d'un même tout. Comme l'écrit Sandra Stocchetto, ce parcours initiatique est de nature régressive, puisqu'il s'agit de retrouver une capacité cognitive qui s'est perdue en même temps que l'enfance, ce dont on se rend bien compte à la lecture de *Mani*, où le comportement de Federico peut être qualifié sans hésitation

[573] BDP, p. 596.
[574] *Conoscenza degli animali*, in « L'Italia letteraria », 15 giugno 1935 ; *Intelligenza degli animali* (GO), p. 149-153.
[575] Sandra Stocchetto, *op. cit.* ; Paolo Trama, *Animale come altro : una proposta interpretativa per Le due zittelle*, in *Gli 'altrove'*, cit., p. 191-230.
[576] En ce qui concerne la critique de l'anthropocentrisme à travers les fictions de Landolfi, on peut penser à *Colpo di sole*, comme nous l'avons vu, mais aussi à *Il racconto della piattola*, qui conclut le recueil SPA. Le lecteur peut en effet comprendre que le narrateur de ce très court récit n'est autre qu'un morpion – par un toscanisme, le mot *piattola* peut désigner non pas une blatte comme c'est le cas habituellement, mais un morpion – qui met en garde les hommes contre leur vanité.

d'infantile, puisqu'il est comparé à un enfant de chœur et même à une petite fille enterrant sa poupée[577]. Ce ne sont alors pas les mots ni la raison qui permettent de connaître l'animal, mais bien un élan sentimental[578]. Reliant ce mouvement d'abandon et de communion à la découverte du *Wille* (c'est-à-dire la force métaphysique à son état indivisé) chez Schopenhauer, Sandra Stocchetto analyse les dispositions philosophiques de Landolfi liées à cette expérience de la pitié : outre le pessimisme de Schopenhauer, elle évoque celui de Leopardi, ou encore l'influence indubitable de Dostoïevski, ainsi que celle, très probable selon elle, d'Heidegger[579].

Aussi Sandra Stocchetto attire-t-elle l'attention sur certains passages des œuvres narratives où c'est bien l'auteur de *Conoscenza degli animali* et *Intelligenza degli animali* qui s'exprime par le biais d'un personnage, dont le discours direct se fait alors le véhicule d'une réflexion qui donne lieu à un texte argumentatif s'insérant ainsi dans le tissu narratif. Elle se réfère ainsi, dans les DZ, au moment où le père Alessio s'emporte en voulant défendre le pauvre singe que les autres personnages vont condamner à mort, et, dans *Nuove rivelazioni della psiche umana. L'uomo di Manheim* (SPA), au moment où un chien défend la théorie d'une fraternité universelle et d'une intelligence universelle des êtres vivants, dans un monde où les chiens ont pris la place des humains :

> [Dio] non è buono come non è cattivo […] Dio non è tanto degradato da conoscere il bene e il male. […] E così Dio sarebbe ciò che accomuna, ciò che lega, ogni cosa con ogni altra cosa, il fiore all'uccello, la luna al palmo della mia mano, ciò in cui ogni contrasto trova pace e ogni eterogeneo diventa omogeneo, restando tuttavia diverso [...] E per questo anche ogni cosa ci deriva da lui, il cosiddetto bene come il male, senza distinzione... […] Di quale creatura, per parlare al modo vostro, possono l'omaggio e l'adorazione non trovar grazia davanti al trono del Creatore ? […] So bene che l'ammazzarete [sic], questo che a voi pare deforme e immondo essere, questo che è essere santo e divino al pari di Dio, di cui è parte ; che l'ammazzarete per un orrendo misfatto che è invece un naturale suo moto[580]

[577] *Mani*, p. 61.

[578] Nous citerons, avec Sandra Stocchetto, ce passage de RV, p. 306-307 : « Uno schifoso effetto della paternità. La gatta ha avuto quattro bei bambini, che sono finalmente usciti dai loro covi : e io non ho per loro, fin qui almeno, alcuna sollecitudine, alcuna trepidanza, alcun profondo amore, insomma alcuno dei passati sentimenti, né provo alcuno di quei tali fisici sensi, di quegli spasimi da mollezza. Quasi la presenza di una creaturina della mia razza vituperosa bastasse a chiudermi il mondo e a spengere qualcosa di me, ed essa medesima a sostituire tutte le altre creaturine possibili. Peggio, sospetto di essere invincibilmente portato ad attribuire alla mia un'importanza esclusiva. O non ero io quello che giungevo a *sentire* differenza tra gli esseri viventi, che sentivo, naturalmente e senza alcuno sforzo, miei simili gli animali ? ». L'italique est de Landolfi. Instinct et sentiments sont bien les vecteurs d'une communion avec les animaux que l'auteur regrette ici de ne plus ressentir.

[579] Sandra Stocchetto, *op. cit.*, p. 17 : « Il fatto di essere simili comporta per l'uomo e i suoi compagni di viaggio il dover sopportare l'*istato di souffrance* che per L. come per Schopenhauer, Leopardi e Heidegger è comune condizione di tutti gli esseri viventi […] ».

[580] DZ, p. 424. La critique du christianisme et la vision religieuse du père Alessio rejoignent notamment celles de Bataille dans *L'érotisme*, cit.

> Non solo tutto quanto vive, ma tutto quanto è, è parte dell'anima universale [...] l'orgogliosa stirpe canina [...] un giorno dovrà riconoscere, con commossa gioia, per suo simile ogni creatura, l'erbetta del campo, la farfalla che in un giorno consuma la sua vita, la rupe dal millenario sviluppo, il vivente astro del cielo![581]

Ces deux exemples nous montrent donc que l'expérience épiphanique de la pitié est bien liée à un vaste relativisme qui fait considérer comme égales toutes choses, ainsi qu'à une forme panthéiste de religiosité qui conduit certains personnages à s'extasier, tels de grands mystiques ou des héros romantiques, sur les liens ineffables qui les unissent aux créatures les plus infimes[582].

L'analyse de Paolo Trama, à laquelle nous adhérons également, concerne surtout les DZ, mais d'autres exemples sont convoqués (parfois les mêmes que ceux de Sandra Stocchetto, fort logiquement). Paolo Trama replace lui aussi les textes fictionnels de Landolfi dans la perspective d'une réflexion intellectuelle ou philosophique qui s'est déjà solidement fixée au moment où *Conoscenza degli animali* est publié, soit dès 1935. Cependant, dans son article, l'expression d'un panthéisme reposant sur la révélation de la fraternité entre l'homme et les autres créatures n'apparaît pas comme le stade ultime de la réflexion philosophique de Landolfi sur les animaux, mais comme un idéal menacé par les faits[583]. Pour Paolo Trama, le parcours intellectuel que suit Landolfi est celui d'une remise en cause de l'approche traditionnellement scientifique, anthropomorphique et anthropocentrique de l'animal et du traitement littéraire de l'animal résultant de cette approche, au profit d'une approche freudienne où l'animal apparaît comme la projection des désirs humains, approche qui elle-même doit être à son tour dépassée par la tentative d'une connaissance des animaux en eux-mêmes et non pas par rapport aux humains. C'est ce parcours et l'échec de cette tentative ultime que racontent symboliquement les DZ, d'après Paolo Trama.

A.3.c) Pitié et impuissance

Au fond, que l'on suive Sandra Stocchetto ou Paolo Trama, dont les analyses nous

[581] *Nuove rivelazioni*… (SPA), p. 343-344.
[582] On pensera de nouveau à l'influence de *La lettre de Lord Chandos*. Landolfi donne aussi libre cours à sa veine romantique, tout en adoptant le registre de la parodie, dans un autre texte, la *Lettera di un romantico sul gioco* (SPA), où nous retrouvons cette idée d'une fraternité panthéiste entre toutes les créatures de la terre.
[583] Le déroulement des DZ l'illustre d'ailleurs, puisque l'intervention du père Alessio n'empêchera pas la mort du singe Tombo. De même, le débat entre les chiens civilisés de *Nuove rivelazioni sulla mente umana : l'uomo di Manheim* (SPA) s'achève en un immense pugilat entre les tenants de l'intelligence humaine et leurs opposants.

semblent assez convergentes, l'étude du thème des animaux chez Landolfi illustre ce que nous nommons son dualisme tragique ou sa dialectique impossible : soit dans des textes où le discours est de type argumentatif, soit dans des passages où le discours est narratif ou descriptif, Landolfi exprime le désir régressif d'une fusion entre l'homme et l'animal, tout en ressentant que cette fusion est impossible. Oscillant entre de très courts essais philosophiques (*Conoscenza degli animali, Intelligenza degli animali*) et de tout aussi courtes fictions mystérieuses, la littérature landolfienne est bien animée par ce désir d'absolu, qui devient très visible à chaque fois qu'entre en jeu l'expérience épiphanique de la pitié. Mais chez Landolfi est également véhiculé le sentiment de l'impossibilité liée à ce désir, impossibilité qui se traduit de diverses manières, dans *« Night must fall »*, *Nuove rivelazioni…* et les DZ : par l'utilisation d'un personnage comme masque fictionnel (qu'il s'agisse d'un homme exalté sinon déséquilibré, d'un chien doté d'une intelligence humaine, ou encore d'un prêtre), par l'excitation de ce personnage (confronté à la difficulté de louer par les mots un état originel où l'homme n'était pas distinct de l'animal et où les mots n'existaient pas), enfin par la structure narrative d'un récit où l'emporte la mort (du singe Tombo) ou le chaos (de la bagarre brutale entre les chiens).

Pour résumer, Landolfi expose donc dans deux textes ses réflexions sur la connaissance des animaux, en faisant part de sa méfiance à l'égard de toute théorie abstraite sur la question et en disant comment il faudrait s'y prendre pour vraiment les connaître : ces réflexions s'accordent avec une vision du monde et de l'existence où l'homme doit s'efforcer d'intégrer le flux indistinct de la nature, où tout est mêlé. Seulement, quand ces réflexions au conditionnel et cette philosophie implicite sont transposés dans la fiction, elles débouchent soit sur le sentiment plus ou moins latent de leur impossibilité (dans *Nuove rivelazioni…*ou dans les DZ), soit sur la représentation d'une vie humaine crépusculaire, marquée par la solitude, l'impuissance et la mélancolie (dans *Mani*). Comme Landolfi l'exprime lui-même dans le passage de RV que nous avons cité, la pitié éprouvée devant le spectacle d'un animal souffrant devient alors un signe de faiblesse et non plus seulement le signe d'une élection, qui distingue du commun des mortels le poète capable de vivre cette épiphanie. Si la mélancolie liée au renoncement à la chasse sera atténuée par une certaine légèreté dans la conclusion du récit autobiographique *Una prima lepre*, la vie crépusculaire du protagoniste de *Mani* trouvera en revanche une forme grandiose mais non moins pathétique dans les hendécasyllabes prononcés par le protagoniste de *Landolfo VI di Benevento*.

Aucun véritable système éthique, aucun véritable système philosophique ne découle donc de la thématique animale, qui apparaît finalement comme un autre révélateur du dualisme tragique propre à Landolfi et qui semble indissociable d'une autre thématique sur laquelle nous serons amené à revenir : celle du sacrifice. Or, le sacrifice, parce qu'il semble nécessaire, est révélateur du tragique[584].

Conclusion

L'absence d'un système éthique dont les fictions de Landolfi seraient l'illustration n'implique pas que ces mêmes fictions soient dénuées de *pathos*, bien au contraire. En partant de l'imaginaire des brigands et des pirates, nous avons justement voulu montrer que l'absence apparente de toute éthique dans l'imaginaire de Landolfi, au lieu d'entraîner les personnages vers un abandon au vice, les ramènent à l'expérience primitive et totale de la pitié : ainsi la morale et même la métaphysique sont-elles réintroduites dans le monde landolfien, mais sous la forme confuse et obsessionnelle, quoique esthétisée et valorisée, d'une épiphanie qui ne débouche sur aucun véritable système moral, religieux ou métaphysique[585]. Ainsi sommes-nous amené à identifier chez Landolfi une tendance mystique qui est certes bien liée à des valeurs très fortes, comme nous l'avons vu dès l'examen de l'héritage littéraire de Landolfi, mais qui se distingue nettement d'une éthique au sens traditionnel de ce terme.

En conclusion, nous dirons que Landolfi est tout sauf un moraliste, comme on peut le voir dans ses journaux et ses articles. Il en découle que dans ses fictions, presque aucun jugement d'ordre moral n'est formulé par l'instance en charge de la narration. Mais Landolfi, puisqu'il se situe au degré zéro de toute éthique, ne se fait pas non plus le chantre de l'immoralité ou l'apologue du vice, bien qu'il hérite de la fascination du mal propre à ses plus grandes influences. Chez lui, le spectacle de la souffrance d'un être qui est victime d'un bourreau, loin d'être soit le point de départ d'une réflexion éthique, soit l'expérience fondatrice d'un sujet qui se libère de la morale (comme avec Sade), est un moment indépassable, car sacré, sans explication, sans suite : le sujet en est

[584] Les idées de « nécessité » et de « mystère » sont liées à une dimension religieuse ou mystique sur laquelle nous reviendrons.

[585] Opérant un retournement surprenant, Landolfi, dans un passage de RV, en vient même à qualifier la pitié, qu'il reconnaît comme son « sentimento fondamentale », de « turpe vizio » (p. 313). Ce passage de RV confirme que l'abandon à la pitié, sans doute parce qu'il est ressenti comme une faiblesse, ne peut donc pas vraiment mener à la plénitude ni à l'estime de soi. Cf. aussi p. 267 : « Difatto una visione unitaria del mondo, quale è necessaria a o per una vera lettaratura, si configura di necessità eticamente (noioso ora dire perché) ; laddove la mia qualunque letteratura non sarà mai etica se non per debolezza ».

marqué à jamais, mais ne subit à partir de ce moment aucune sorte d'initiation propre à faire de lui, sinon un surhomme, du moins un homme affranchi de la morale. La seule attitude qui peut en découler est la manifestation d'un amour indifférencié pour toutes les créatures, marqué toutefois au sceau de l'exclusion et de la mélancolie pour celui qui s'y abandonne.

En outre, le sentiment de fraternité qui lie « aux plus infimes créatures de la terre » le personnage éprouvant de la pitié pour un animal ne s'articule pas avec une pensée humaniste. Au contraire, un texte comme la rêverie ou le fantasme de l'« uomo-Cristo » dans RV laisserait plutôt penser que pour Landolfi, l'humanité devrait racheter par un sacrifice la souffrance infligée aux animaux. Aussi Landolfi revient-il de manière obsessionnelle aux mêmes scènes de violence et de pitié qui inspirent ses récits, tout en se détournant de l'élaboration d'un véritable système éthique ou d'une pensée humaniste, dont il ferait plutôt les cibles de ses raisonnements relativistes, comme nous allons maintenant le voir.

B) Visée, thèmes et structures du discours rationnel

B.1) Idée d'une connaissance réservée aux écrivains, aux malades, aux maudits

En nous arrêtant sur la BDP à propos des principales influences littéraires de Landolfi, nous avons pu constater l'importance que prennent dans son œuvre des thèmes romantiques, post-romantiques ou encore dostoïevskiens tels que la maladie ou la malédiction. Nous avons notamment commenté le passage sur Kraepelin, où Landolfi reconnaît la justesse des observations du « psychiatre munichois », tout en manifestant une pointe finale d'ironie, quand Kraepelin assimile à une pathologie le fait de s'attarder sur des grandes questions sans réponse comme celles sur la création. Après s'être rapproché de Kraepelin, et s'être même placé dans une relation de patient à médecin par rapport à lui, Landolfi réaffirme ainsi sa propre supériorité et rétablit la frontière séparant d'un côté les tenants de l'art, et de l'autre les tenants de la raison, dont on peut caricaturer les aspirations positivistes. Aussi, à propos du jeu, peut-il parler des psychiatres ou psychanalystes, auxquels il fait une allusion qui reste très vague, de la manière suivante : « il gioco è un'attività sessuale, lasciamo qui stare se compensatoria

o no ; paiono essersene accorti ormai persino i barbuti e occhialuti[586] ».

Cette phrase laisse penser que pour l'auteur, les spécialistes de la santé mentale ne font que comprendre des choses que les écrivains ont déjà découvertes. Landolfi, de manière certes peu étonnante, semble donc considérer que les capacités cognitives des artistes, ainsi que les siennes propres, sont supérieures aux compétences des médecins. Cependant, comme on a pu le voir, cela ne l'empêche pas de tendre à se représenter comme fou, jusqu'à se rabaisser à l'extrême :

> E così m'è venuta fuori dalla matita una vera e propria frase da pazzo ; anzi tutta questa pagina, che si potrebbe finanche pensare composta con arte consumata, interessa più che altri lo psichiatra. Una materia che un tempo dominavo fin troppo, mi domina ora a sua volta, e il mio menomo scritto deriva, dalla penosa aspirazione a una umanità, verso la patologia pura e semplice[587]

En effet, même si la folie inquiète et menace, elle reste l'apanage, par son lien avec la création, des êtres d'exception, auxquels Landolfi pense appartenir :

> Queste cose [le passage sur Kraepelin] possono magari far ridere. Pure, un sano non potrà mai conoscere quelle orribili immagini del mondo che, anche senza essere positivamente deliranti o riferirisi ad alcun particolare oggetto, son come deviazioni, d'un'unghia se si vuole, dalla comune visione o insensati esaltamenti di essa ; quando nella nostra osservazione dei più indifferenti fatti od oggetti c'è qualcosa che non torna, e la nostra coscienza della realtà impallidisce e vacilla, gonfiandosi quei medesimi di enigmi e di minaccia. E, ancora una volta, non parlo qui per metafora, ma tento consegnare fisici sensi[588]

Landolfi évoque ici l'origine, ancrée dans son expérience personnelle, de la veine « unheimlich » de son fantastique, mais surtout il présente l'écrivain comme un voyant capable d'accéder à une autre réalité, à la manière de Rimbaud et des poètes symbolistes[589]. Cependant, par rapport à l'idée sous-jacente d'un lien entre génie et

---

[586] BDP, p. 612.
[587] *Ibid*., p. 606.
[588] *Ibid*., p. 604. Dans RV, Landolfi exprime une idée similaire, en évoquant l'aspect inquiétant que prennent les objets lorsqu'ils se présentent « attraverso modalità leggermente abnormi » (p. 255).
[589] L'idée de l'écrivain comme artiste voyant, qui se distingue du commun des mortels parce qu'il est capable de voir la face cachée des choses, s'inscrit bien dans le prolongement de Rimbaud et du symbolisme mais aussi de ce qui se rattache en Italie au réalisme magique dans un sens large : nous citerons à ce propos une déclaration de Giorgio de Chirico définissant l'art métaphysique dans « Valori plastici » (citée par Silvana Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo*, cit., p. 15) : « Ogni cosa ha un duplice aspetto, uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica ». Les écrivains et les artistes apparaissent aussi dans RV (p. 265) comme des êtres à la fois maudits et élus, dont la vie est plus intense que celle du commun des mortels, parce qu'ils perçoivent différemment les choses : « Visione estetica, da impotente ? Quasi non fossero gli esteti e gli impotenti a patire le più alte febbri, o quasi davvero fossero possibili le evasioni di cui si ciarla. Evasione per es. il rifugiarsi nel passato ? timor di vita ? Non sembra davvero: ricerca cosciente, al contrario, di vita e di morte, ricerca di palpiti furiosi ». Il est certain que Landolfi hérite de toute une tradition, typique du XIX^{e} siècle, qui instaure une corrélation entre génie et folie. Cette tradition est véhiculée par les nombreux récits fantastiques dont le protagoniste est un écrivain basculant dans la folie (comme *Le conseiller Krespel* d'Hoffmann, *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, ou encore *Le portrait ovale* de Poe), récits reflétant une idée dont les thèses de

folie, et au thème de l'artiste fou en littérature, on peut noter que Landolfi ne représente que des écrivains, parmi les artistes qui sont protagonistes de ses récits (ce qui rend plus présente l'idée méta-littéraire d'une quête de l'absolu par l'écriture, à laquelle les fictions sur des artistes fous ne renvoient que de façon indirecte, voire très indirecte) ; en outre, la figure du médecin – tout comme celle du policier ou de l'homme de loi –, typique des récits étranges ou fantastiques du XIX[e] siècle, est absente dans son œuvre narrative, à l'exception des cas où il est fait référence, explicitement, mais rapidement, à l'internement psychiatrique. Dans les fictions de Landolfi, il n'y a donc pas de médecins, ni de psychiatres, ou de psychanalystes, dont le rôle consiste à représenter une norme rassurante, s'opposant à l'apparition inquiétante du surnaturel.

Cela veut d'abord dire que Landolfi se situe au-delà d'un fantastique de l'hésitation, où il s'agit de s'écarter d'un dogme, d'une *doxa* ou d'une norme : d'emblée, il est entendu que l'autre réalité, à laquelle accèdent peut-être les fous, les malades, mais surtout les poètes, est la seule qui vaille la peine d'être connue. Cela veut aussi dire que pour Landolfi, la médecine n'a aucun intérêt puisqu'elle est du côté de la « réalité », bien que la psychiatrie apparaisse dans la BDP, certes très ponctuellement, comme une voie privilégiée de l'introspection. Ajouté au fait que Landolfi se présente presque comme un expert de ce qui relève de la psychopathologie (« una materia che un tempo dominavo fin troppo »), au point qu'il juge « antiquata » la terminologie employée par Kraepelin (ce qui suppose qu'il en connaît une plus récente et lui semblant plus juste), cela nous ramène à la question du rapport à un savoir freudien et à un fantastique post-freudien. Chez un auteur comme Landolfi, le noyau inquiétant de la littérature fantastique survit à l'affirmation de la psychanalyse, car la conception de l'artiste maudit et malade capable d'accéder à une autre réalité, conception elle-même héritée du mythe romantique de l'inspiration, y survit également. L'idée de la maladie et de l'art (en l'occurrence, l'écriture) comme moyen d'accéder à une connaissance supérieure l'emporte chez lui sur l'intérêt accordé à la psychiatrie et à la psychanalyse comme voies privilégiées de l'introspection.

Lombroso et Ferri contribuent aussi au développement. Comme l'explique Gwenhaël Ponnau (*La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997, p. 106-113) vers la fin du XIX[e] siècle, c'est sans doute d'ailleurs ce même leitmotiv de l'artiste fou qui est à l'origine d'un leitmotiv de l'esthète névrosé, qui comme Dorian Gray ou des Esseintes, fait de sa vie même une œuvre d'art.

B.2) Les personnages exaltés, masques ludiques de l'auteur

B.2.a) Le thème de la folie et les personnages exaltés dans les fictions : entre parodie du positivisme et aspiration à un savoir absolu

L'idée d'une connaissance supérieure réservée à l'écrivain, visible surtout dans la BDP, n'est pas non plus absente des fictions écrites plus tôt. Cependant, si elle ne se traduit pas par la présence d'artistes fous ou de médecins, elle apparaît notamment à travers le fait que Giovancarlo, dans la PL, est un poète et qu'il voit ce que les autres ne voient pas (les pattes de chèvre de Gurù), ou que Y, dans *Dialogo dei massimi sistemi*, écrit un poème dont lui seul peut apprécier la sublime beauté. Ce texte, qui pose, par ailleurs, de façon moderne, des questions fondamentales sur les rapports entre langue, langage et poésie, peut toutefois être assimilé à la catégorie des nouvelles fantastiques où un artiste se consume dans la quête d'absolu, jusqu'à perdre la raison[590], à ceci près que l'artiste est ici un écrivain, non un musicien, un peintre ou un sculpteur. Ainsi Landolfi, dans ses fictions, transpose-t-il sa conception de l'écrivain atteignant une connaissance supérieure accessible à lui seul d'une manière directe (au sens où c'est un écrivain et non un peintre ou un musicien qui renvoie à l'auteur lui-même), qui ne rappelle pas trop fortement au lecteur le genre d'histoires d'artistes fous auxquelles nous avons fait allusion. Toutefois, la folie du poète, qui apparaît dans la nouvelle *Dialogo dei massimi sistemi* comme la conséquence ultime de la solitude de l'artiste incompris, est un motif très rare chez Landolfi.

En fait, dans son œuvre, les véritables fous sont peu nombreux. Plus que par la folie, beaucoup de personnages sont marqués par une exaltation qui peut certes confiner à la folie (dans *La tempesta* et dans *La matematica non è un'opinione, niente è un'opinione,* MDB, voire dans *« Night must fall »*), mais qui ne semble basculer véritablement dans la démence qu'à cause de la solitude (ainsi dans *Il ladro*, SPA, la solitude totale dans le manoir anticipe-t-elle celle de *Cancroregina* dans l'engin spatial). Or, cette exaltation proche de la folie, dans certains textes comme *La matematica non è un'opinione, niente è un'opinione*, peut prendre l'allure de l'exaltation positiviste caricaturée dans d'autres textes dont les titres mêmes annoncent d'emblée une intention parodique évidente : il s'agit de *Da : « L'astronomia esposta al popolo »* (MDB), *Nuove rivelazioni della*

[590] *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 55 : « Al lettore basti sapere che, dopo quella visita, pare che all'amico Y il cervello abbia dato leggermente di volta ».

psiche umana. *L'uomo di Mannheim*, ou encore *Da : « La melotecnica esposta al popolo »* (SP)[591]. Dans chacune de ces fictions, le personnage qui s'exprime le plus, et qui peut être d'ailleurs le seul à s'exprimer dans certains cas, témoigne d'une foi absolue dans les capacités de l'homme ou du progrès et cette foi provoque justement son exaltation. La question, alors, pourrait être de savoir dans quels textes exactement Landolfi parodie l'enthousiasme des chantres du progrès scientifique et de la raison, et dans quels autres l'exaltation est liée à la possibilité d'accéder à une nouvelle réalité.

Cependant, la frontière entre une exaltation romantique qui serait valorisée et une exaltation positiviste qui serait ridicule n'est alors plus aussi nette que celle qui sépare le psychiatre et l'écrivain maudit, dans le passage de la BDP sur Kraepelin. En effet, chez Landolfi, presque systématiquement, dès qu'il y a exaltation, il y a bien expression d'un désir propre à l'auteur, même si l'intention la plus apparente est parodique. Dès lors, quand la science devient fantaisiste, comme c'est le cas dans les deux petits traités *Da : « l'astronomia »* et *Da : « la melotecnica »*, le « mythe du savant fou »[592] acquiert dans son œuvre une forme comique qui rejoint la sorte de folie des jeunes exaltés espérant atteindre une réalité où l'homme est capable de tout. Landolfi s'inscrit donc dans la tradition littéraire d'un rapport ambigu de l'écrivain à la science, qui suscite sa critique dans sa volonté d'une rationalisation sans limite, mais aussi son intérêt pour les horizons nouveaux qu'elle semble ouvrir[593].

Nous retrouvons là l'aspiration à atteindre une réalité édénique qui apparaît parfois comme une réalité céleste, lointaine, supérieure : quand la science, sous une forme fantaisiste, peut être mise au service de cette aspiration, alors elle peut être assimilée à la surréalité et la parodie positiviste peut véhiculer le désir d'absolu de l'auteur. Il ne faut donc pas s'étonner que Jules Verne soit intégré au romantisme, et, nous semble-t-il, à la famille des poètes de l'autre réalité, constituée notamment de Poe, Nerval, Andersen… Il représente en effet l'enthousiasme scientifique lié à l'aventure, au voyage, aux destinations impossibles :

---

[591] Ces fictions, où le sérieux académique est tourné en dérision dès leurs titres pompeux et faussement savants, peuvent rappeler des textes de Kafka, Boulgakov ou encore Swift, comme l'indique Mario Dominichelli (« Il mondo anglosassone… », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi,* cit., p. 26-28). On pense notamment au célèbre: *A Modest Proposal for preventing the children of poor people in Ireland from being a burden to their parents*. Il ne fait aucun doute que l'ironie de Landolfi se tourne alors contre une certaine forme de positivisme ou de néopositivisme, dont témoigne par exemple cette phrase d'un article de GO (« La civiltà dei robot », p. 131) : « Nessuna epoca, forse, al pari della nostra adorò la ragione : donde […] le sue follie ».

[592] Cf. Gwenhael Ponnau, *op. cit*., p. 117-139.

[593] A ce titre, ce que dit Gwenahël Ponnau (*ibid*., p. 240) de Villiers de l'Isle-Adam nous paraît aussi valable pour Landolfi : « […] si l'auteur de L'Eve future stigmatise la religion positiviste de la science, il est également fasciné par les perspectives que celle-ci paraît ouvrir […] ».

> [...] il suo capitano Nemo è tra i più concreti ed esemplificati eroi romantici, [...] anzi tutta la sua opera figura una delle posizioni più estreme e acquisibili del romanticismo [...] Eppure il significato generale e il senso ultimo di questa vita, oltre che di questa opera, sembrano essere in una perenne fuga dalla realtà, almeno da una certa realtà [...] l'Ottocento era un beato secolo in cui, per esempio, il progresso tecnico era nella sua fase eroica e poteva essere inteso come utile all'uomo e ancora non aveva rivelato il proprio carattere di volgarità e vanità[594]

Landolfi établit là une correspondance entre les aspirations romantiques de Jules Verne et de ses personnages, qui nous semble impliquer aussi un lien entre l'héroïsme du voyageur et l'héroïsme du penseur : tout comme les voyages concrets vers l'inconnu, les spéculations audacieuses sont des aventures. Ainsi pourrait-on distinguer, chez tous les personnages exaltés dont on a parlé, une attitude générale qui va de la spéculation à l'action, ou de la spéculation au mouvement : certains se contentent d'exposer leur étonnante vision du monde (*La matematica*…, *Da : « l'astronomia »*, *Da : « la melotecnica »*, *Nuove rivelazioni*), tandis que d'autres agissent (*La tempesta*) ou voyagent (*Asfu*), et qu'un personnage appelé Filano, dans *Cancroregina*, ira plus loin que tous les autres, sur un plan concret, en construisant une machine permettant de voyager vers la lune et en entreprenant ce voyage.

Au-delà de ces distinctions, tous ces personnages appartiennent donc à une famille de héros romantiques inspirés par une littérature dont Jules Verne est l'auteur emblématique, et qui valorise à la fois la spéculation scientifique et l'aventure. Pourtant, davantage qu'héroïques, ils apparaissent souvent comme grotesques, assénant des croyances farfelues sur un ton sérieux, faisant preuve d'une agressivité touchant à une folie qui trouve alors une forme plus comique qu'inquiétante[595]. Ces procédés montrent bien que les structures intellectuelles perceptibles dans les textes de Landolfi suivent elles aussi le mouvement de son dualisme tragique ou de sa dialectique impossible[596]. En effet, comme nous allons le voir, Landolfi rejette une connaissance traditionnelle (c'est-à-dire rationnelle, empirique et scientifique) qui entérine la nécessité d'opérer des distinctions. La connaissance qu'il désire invalide au contraire l'idée de séparation découlant de la nécessité de distinguer : c'est une connaissance guidée par l'idéal

[594] *Il sedentario Giulio Verne* (GO), p. 82-84.
[595] Dans *La tempesta*, le jeune exalté menace violemment l'autre personnage, qui n'en mène pas large.
[596] Dans RV, la phrase suivante nous semble très révélatrice (RV, p. 290) : « Chi si ferma è davvero perduto, di noi pagliacci e avventurieri ». Landolfi, associant les aventuriers aux clowns, considère qu'il est lui-même l'un et l'autre. En cela, il donne de lui-même une image proche de celle des personnages exaltés auxquels nous faisons allusion dans cette partie. Du point de vue de l'histoire littéraire, on peut aussi dire que Landolfi ressent l'impossibilité d'écrire au XX^e^ siècle des romans d'inspiration scientifique tels ceux de Jules Verne et qu'il ne peut tirer de cette veine que de courtes fictions comiques, ce qui correspond bien au rapport qu'il entretient globalement avec la littérature du XIX^e^ siècle, dont il admire et envie la relative naïveté.

romantique d'une réalité supérieure où tout est possible, où tout se mêle.

Mais pour exprimer cet idéal cognitif qui est pourtant le sien, Landolfi ne parle pas en son nom et il a recours à des masques : ce qui pourrait être un essai devient une fiction et l'auteur parodie sa propre pensée, qu'il n'assume pas. Landolfi ressent d'après nous que cet idéal cognitif est impossible. Ainsi, en même temps qu'il s'affirme, l'idéal se corrompt, car d'idéal il devient réel et tout ce qui est réel ne peut être que caricatural et grotesque. La solution est donc fictionnelle et ludique : Landolfi crée des personnages exagérément enthousiastes, selon une logique de l'excès qui aboutit au grotesque, pour exposer tout de même son désir non revendiqué d'une connaissance surréelle.

B.2.b) Le lien entre Landolfi et ses personnages exaltés

L'enthousiasme, voire la folie des personnages exaltés, sont donc la déformation d'un discours rationnel que Landolfi lui-même pourrait tenir, s'il était convaincu par ses propres raisonnements au point de les assumer sérieusement.

Certes, devant les idées farfelues exposées dans *La matematica…* ou *Da : « l'astronomia »…*, il semble étonnant de parler de « logique » ou de « raison », et l'on tendrait plutôt à recourir à des termes, tels que « divagations » par exemple, que Landolfi lui-même emploie dans ses journaux à propos de ses propres raisonnements[597]. En effet, ce que Landolfi met au service de fictions en partie grotesques n'est autre que sa propre manière de raisonner, et ses propres idées. Dans un isolement intellectuel poussé à l'extrême, au sens où il ne dialogue qu'avec peu de penseurs, faisant ainsi table rase de tous les auteurs sur lesquels il pourrait s'appuyer, Landolfi développe dans ses journaux des idées qui lui sont propres et selon une méthode qui lui est propre[598].

Ce sont bien ces pensées et cette méthode que l'on trouvait, déformées de façon ludique, dans les fictions dont nous traitons ici. Il s'agit d'une veine que l'on peut qualifier d'intellectuelle, ou de rationnelle, voire logique ; non au sens où la démarche de Landolfi serait philosophique, mais au sens où, parce qu'il sent qu'il est impossible

[597] RV, p. 271 : « Inutile soggiungere che di questa *fumosa speculazione* non mi importa nulla, oggi almeno» ; *ibid.*, p. 277: « sono stanco di questi *giochetti dell'intelletto* » ; *ibid.*, p. 286 : « E se mai ben altro ci sarebbe da dire in occasione del libriccino in parola [*Mezzacoda*] ; che non dico per non incominciare colle mie *divagazioni* l'una nell'altra come scatole cinesi ». Cf. I. Landolfi, *Nota introduttiva*, cit., p. IX : « [...] in *Rien va*, in *Des mois*, l'autobiografia interiore trascolora spesso in speculazione, investendo, con l'aria noncurante di chi le sfiora di passata, le grandi eterne tematiche che da sempre trascinano l'uomo in una ridda avvolgente di profonde quanto vane elucubrazioni ».

[598] Nous nous référons ici aux structures implicites qui sous-tendent chacun des raisonnements développés dans les journaux, derrière le désordre apparent d'un discours sautant du coq à l'âne.

d'échapper à la conscience et à la raison (« La ragione è sovrana, onnipresente e dispotica[599] »), il explore la voie de la raison pour voir si elle peut le mener à l'absolu. Mais l'idée même qu'on puisse accéder à l'absolu par la raison semble saugrenue : d'où le masque caricatural ressemblant à la figure typique du savant fou, dans les fictions ; d'où le dénigrement de soi, dans les journaux : Landolfi, qui souvent dans RV se rabaisse, en se traitant de clown notamment, ne s'y qualifie-t-il pas aussi de « vecchio pazzo[600] », dans un sens alors moins pathétique et plus grotesque que dans la BDP ?

B.3) Le refus de l'expérience, de la phénoménologie, de toute discipline scientifique

La pointe d'ironie envers Kraepelin, dans la BDP, nous semble emblématique d'un refus de la science en général, ou plutôt de toute discipline scientifique existante. En amont, ce rejet se fonde sur le rejet de toute approche phénoménologique du réel et sur la négation d'un savoir fondé sur l'expérience. Comme nous l'avons vu, il est certain que ce postulat implique l'idée romantique d'une supériorité de l'art sur la science, comme il apparaît clairement dans un passage de RV :

> Più esattamente e di più : l'esperienza dell'artista è sempre completa, per via delle sue speciali facoltà e del suo modo di conoscenza; ulteriori indagini, anzi indagini purchessiano, non potrebbero che appesantirne l'intelletto e onnubilarne le facoltà. Non attraverso l'indagine, l'osservazione, l'esame, l'artista può giungere alla conoscenza, ma, sempreché e nella misura in cui sia in grado di giungervi, per tutt'altra via[601]

L'expérience de l'artiste n'a ici rien à voir avec l'expérimentation scientifique ; il s'agit d'une participation directe du sujet à un processus cognitif indéfinissable. Mais le désir d'une connaissance intuitive qui dépasse l'enquête, l'observation ou l'examen, pour aller directement à l'absolu, n'est pas cantonné dans le seul domaine de l'art. En effet, par la veine correspondant chez lui à la science-fiction, visible dans *Da : « l'astronomia »* et dans *Cancroregina,* Landolfi exprime le désir d'une connaissance de l'univers supérieure à la science traditionnelle et à toute discipline scientifique. Ainsi l'astronomie sidéro-nébulaire, discipline fantaisiste inventée par Landolfi, et dont les grandes lignes sont exposées par son porte-parole fictionnel dans *Da : « l'astronomia »*, a pour avantage sur les autres sciences d'étudier l' « universo nel suo insieme[602] ». Nous

[599] DM, p. 722.
[600] RV, p. 298: « Ed ecco il vecchio pazzo in azione ».
[601] RV, p. 257-528.
[602] *Da : l'astronomia...,* p. 226 : « […] assurgeremo alla contemplazione dei supremi misteri *dell'universo*

voyons donc que l'espace se révèle être la thématique privilégiée des réflexions landolfiennes, qui rejettent la « réalité » et tendent vers une forme d'absolu.

Telle que la conçoit l'auteur fictionnel, qui se présente comme un savant, l'astronomie sidéro-nébulaire est bien la plus grande des sciences puisqu'elle inclut les autres. Elle ne se distingue pas tant de la physique par son objet d'étude que par sa méthode. Puisqu'elle étudie l'univers dans sa globalité, elle inclut les autres sciences, de même que son champ d'étude inclut tous les champs d'études possibles[603]. Mais il serait plus juste, en fait, de dire qu'elle les exclut, car cette conception de l'astronomie permet au pseudo-savant de laisser à d'autres formes de discours scientifique toute démarche phénoménologique. Par exemple, à propos des astres qui flottent ou nagent dans « l'etere cosmico[604] », Landolfi écrit : « come ciò avvenga, spetta alla fisica determinare[605] ». L'astronomie sidéro-nébulaire selon lui peut donc parfaitement rejeter la phénoménologie, ou l'épistémologie appliquée à une science en particulier.

D'ailleurs, toute science en particulier est dévalorisée par Landolfi. En effet, cette création d'une science supérieure qui dépasse la démarche phénoménologique trouve un écho dans un passage de RV où l'auteur, tout en se montrant convaincu que l'homme ira sur d'autres planètes, ne trouve aucun intérêt dans la réalisation de ce projet par le moyen d'une « science appliquée » :

> Non vi è invero dubbio che l'uomo raggiungerà presto altri pianeti, e chissà altri soli [...] E quanto al modo di tenere, perbacco, è fatto della scienza applicata, e si sa bene che la scienza applicata fa tutto ciò che vuole, come il talento nella nota frasetta che lo contrappone al genio[606]

La science appliquée est donc comparée à un talent, alors que l'astronomie sidéro-nébulaire relèverait sans doute du génie. Dans la suite du texte, il est intéressant de trouver à la fois les mots « entusiasmo », « avventura » et « conoscenza » :

> Ma meno comprensibile è l'entusiasmo dei più a proposito di simili esplorazioni, nelle quali, per conto mio, in primo luogo non ravviso le condizioni dell'avventura (e sarebbe lungo precisare perché) ; e, in secondo, è altrettanto certo che esse risulteranno delusive, per la buona ragione che la conoscenza non sarà mai di natura geografica o spaziale. (Che sciocchezza : su questo ho invece i miei bravi dubbi)[607]

---

considerato nel suo insieme ». L'italique est de Landolfi.

[603] *Da: L'astronomia....*, p. 229 : « […] la microfisica (la quale, del resto, si può a buon diritto chiamare una branca minore della prima) ».

[604] Nous allons revenir sur les découvertes de l'astronomie sidéro-nébulaire. Pour ce qui est de l'« etere cosmico », le savant farfelu de *Da : l'astronomia*… considère comme acquis que tout astre flotte ou plutôt nage dans la substance qu'il appelle ainsi. Cf. *Da : l'astronomia*, p. 227.

[605] *Da: L'astronomia...*, p. 227.

[606] RV, p. 267-268.

[607] RV, p. 268.

Ainsi, pour Landolfi, l'enthousiasme de l'aventure s'efface et les doutes quant à la possibilité d'une connaissance véritablement satisfaisante surviennent dès qu'entrent en jeu la science appliquée et les moyens concrets de sa réalisation. Quelques pages plus loin, toujours dans RV, apparaît le mot de « métaphysique » pour qualifier la connaissance qu'il faudrait avoir :

> […] *io dispero ormai che queste leggi abnormi abbiano a venir fuori, finché almeno ci si ostini nella considerazione del particolare trascurando l'universale (in altre parole finché la conoscenza non tornerà ad essere* di natura metafisica*, nel senso implicitamente spiegato qui di seguito)*[608]

Le processus cognitif auquel aspire Landolfi est bien un processus de type métaphysique, capable de le faire accéder à une connaissance de l'origine et du tout. L'idéal romantique de l'absolu et l'idéal de la connaissance rationnelle, qui devient para-scientifique ou ultra-scientifique dans les fictions, se confondent ici.

B.4) Le relativisme de toute connaissance et de tout système

Devant le rejet total de la connaissance scientifique et le désir d'une connaissance métaphysique ou d'une « sublime astrazione[609] », les questions qui se posent sont les suivantes : à partir de quels arguments se développe la critique de la connaissance phénoménologique ? Quelle forme peut prendre une « connaissance métaphysique » ?

Dans le dialogue *La matematica*..., le jeune exalté, de plus en plus excité d'ailleurs, tourmente le bourgeois avec qui on le voyait déjà dans *La tempesta*, en s'attaquant à ses connaissances les plus élémentaires[610]. D'abord, il critique le concept d'unité, disant notamment qu'il serait plus juste de dire « infinit*e* foglia » plutôt qu'« una foglia », puis il concède à son interlocuteur le postulat qu'il est possible de distinguer des unités, mais

---

[608] RV, p. 270-271. Le texte est en italique car c'est un des feuillets que Landolfi dit insérer dans son journal. Nous reporterons à présent en note le raisonnement annoncé par l'auteur à la fin de la phrase que nous avons citée : « [...] *Le precedenti considerazioni mi inducono per contro invincibilmente a immaginare l'esistenza di potenze intermedie, quali si ritrovano in alcune civiltà orientali, cui fosse stato affidato l'ordinamento del mondo; che esse avessero condotto* [...] *con intelligenza qualitativamente non dissimile dall'umana, seppure di gran lunga superiore, come i loro mezzi. Ebbene, i fisici stessi dovranno ben trovare il modo di risalir da questi enti intermedi al supremo, dalle cause seconde alla prima* ».

[609] *La matematica*..., p. 260.

[610] Cristina Terrile a raison de remarquer que le relativisme de Landolfi en matière de sciences trouve bel et bien en Pascal un modèle auquel on ne s'attend certes peut-être pas (« Flautisti ed assiuoli: Tommaso Landolfi tra i Russi e i Francesi », cit., p. 99-116). Dans la continuité de ses observations, qui portent notamment sur le dialogue *La matematica*…, on peut ainsi noter que l'une des exclamations du savant exalté de *Da : l'astronomia*… (« Sappiamo bene che simili ragionamenti testimoniano d'una mentalità incorregibilmente e arcaicamente geometrica, ma che cosa è, in nome di Dio, la mentalità matematica ? », p. 231) nous semble faire directement référence au traité de Pascal intitulé *De l'esprit géométrique*, que cite par ailleurs Cristina Terrile dans son article.

réfute alors qu'on puisse établir des séries numérales et passer du singulier au pluriel (ce qu'il appelle aussi passer d'une coordination – plusieurs unités qui coexistent – à une subordination – plusieurs unités qui s'ajoutent en formant une somme). Son interlocuteur lui fait remarquer qu'une telle série n'est pas une série d'objets, mais qu'elle repose sur une unité de calcul qui tient de l'abstraction mathématique ; or c'est toute l'abstraction mathématique, comme moyen d'appréhender la réalité, que récuse le jeune exalté[611].

Ainsi, les mathématiques sont ici ramenées à leurs fondements, pour être taxées dans leur ensemble de relativisme. Ce que vise Landolfi à travers ce discours sur les mathématiques, c'est le relativisme de toute science qui fait appel à une abstraction pour connaître le réel : le relativisme de toute connaissance phénoménologique. Quand, ensuite, Landolfi passe des bases du système au système dans son ensemble, ses personnages expriment un même relativisme ; ainsi, les mathématiques dans leur ensemble deviennent le système relatif par excellence, auquel les autres sciences se réfèrent pour élaborer d'autres systèmes relatifs :

> [...] colle matematiche così come sono organate o con qualunque altro sistema arrivereste lo stesso a qualcosa del genere della terra che gira attorno al sole, a qualcosa così, insomma, un fatto, una parvenza di fatto, un metodo infine [...] Ah ah, leggi! leggi le leggi di Keplero e quella di Newton ? Ma ogni altra legge è buona ugualmente, mutando certe dimensioni in conseguenza, o piuttosto partendo da dimensioni diverse (giacché a posteriori il procedimento sarebbe troppo facile), non partendo ad esempio dalla insulsa, arbitraria, odiata unità[612] ;
>
> "Le matematiche, si capisce bene, sono un sistema psicologico, in altri termini un metodo. In che mode, ditemi, il fatto (per chiamarlo così) che un pianeta descriva la sua orbita attorno al sole secondo eccetera, confermando non so che legge di Keplero o di Newton, prova la verità di essa legge?"[613]

Encore une fois, la critique n'est pas épistémologique, car elle ne vise pas une science en particulier, mais toute science, pour cette raison que la coïncidence entre l'observation ou les faits et les lois scientifiques est jugée comme fortuite en elle-même, et participant d'une cohérence interne à laquelle est déniée toute portée universelle.

---

[611] *Ibid.*, p. 261 : « "Ecco qui uno ; ed ecco un altro uno. Questo secondo uno o sarà compreso nel primo uno, ovvero lo comprenderà ; non ci sono, s'è visto, altri casi possibili. Ora, se lo comprende, nel primo uno sarà contenuto il secondo più qualche altra cosa ; nell'altro caso la posizione sarà rovesciata, ma in ambedue i casi si tratterà di tre quantità almeno, non di due. Quod demonstratum erat. E così di seguito. Che ne dite ?" / "Dico, Signore, se m'è permesso parlare senza che v'eccitiate, che nella vostra dimostrazione avete parlato di due oggetti, e non vi siete elevato a contemplare una delle più sublimi astrazioni mai operate dallo spirito umano. Quegli uni non sono foglie o cani o archibugi, ma sono due uni che, per definizione appunto, sommati fanno due. Insomma scomponendo la materia come vi pare e piace, arriverete sì o no un bel giorno, o ammettete almeno di poter arrivare, a due, a infinite unità perfettamente uguali, assolutamente identiche ? A queste appunto si riferisce la matematica e su queste opera idealmente." / "Neppure per ombra, grido e sacramento, lo ammetto !" ».

[612] *La matematica*…, p. 263.

[613] *Asfu* (*Teatrino*, in DIA) p. 265.

Toute connaissance ponctuelle est relative, tout système est relatif. Dans un passage de RV, ce raisonnement d'un relativisme extrême, et doté d'un vocabulaire propre qu'on trouve bien moins souvent dans les fictions (« astrazione », « metodo », « esperienza »), est appliqué au temps et à la science historique :

> […] mi riferisco qui alla particolare coloritura conferita alle cose, oggetti ed eventi, da quell'altra *astrazione* o da quel *metodo* che è il tempo (*astrazione* o *metodo* rispetto alla nostra ricerca delle cause ; realtà tuttavia, si direbbe, rispetto ai suoi effetti). In termini tanto o quanto razionali: la storia è indispensabile per apprestare la materia del contendere e del riconoscere, ma la storia spenta (come calce) par essere il solo campo possibile della nostra *esperienza*, altrimenti detto il solo contenuto possibile dello spirito[614]

Mais qu'est-ce qui peut alors échapper au relativisme et ressembler à une « connaissance métaphysique »[615] ?

B.5) Unité et système dans la « connaissance métaphysique » ; l'exemple politique

En nous arrêtant sur la thématique animale, nous avons vu que l'expérience de la pitié entraîne le sujet hors d'une réalité seulement immanente et physique (« ho imparato, infine e sempre a mo' d'esempio, a conoscere Dio », est-il dit dans *« Night must fall »*[616]). Or, ce à quoi semble aspirer Landolfi à travers ces fictions, c'est à une connaissance où les séparations entre le sujet, l'objet et la chose en soi laissent place à l'idée d'une unité transcendante, de même que dans l'expérience de la pitié, la séparation entre le sujet et l'autre s'efface devant quelque chose d'absolu[617].

« Morte all'unità ! », s'exclame pourtant le jeune exalté de *La matematica*... Mais c'est parce que le concept d'unité est ambigu chez Landolfi. L'unité ici décriée est de type objectif et abstrait : c'est une unité, décidée par les hommes, qui sépare une entité du reste du monde. Conçue de cette manière, l'unité entérine la division, c'est-à-dire l'idée fondamentale que Landolfi voudrait annuler. Ainsi, dans RV, un raisonnement

[614] RV, p. 264.
[615] La connaissance « métaphysique » s'oppose bien à la connaissance phénoménologique d'un objet, si bien qu'en des termes kantiens, on pourrait dire que Landolfi vise la connaissance impossible du noumène et non du phénomène. Landolfi envisage par exemple dans RV une « totale mancanza di rapporti » entre le sujet et l'objet (p. 343). On voit ainsi que les réflexions de Landolfi présentent indéniablement des affinités avec la pensée de Bergson, même s'il est délicat de déterminer l'influence du second sur le premier.
[616] Cf. *supra*, p. 208.
[617] Il est ici possible d'établir un lien entre la pensée de Landolfi telle qu'elle apparaît dans ses fictions et les livres du philosophe Nicolas Berdiaef. Cf. Cristina Terrile, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 64 : « Una tale concezione dell'atto creativo conduce all'annullamento della distinzione soggetto-oggetto. Creare equivale a risalire, a monte della coscienza obbiettivante alla quale Berdjaev assegna il ruolo di una 'coscienza secondaria', fino ad una coscienza originaria che coincide con l'essere noumenico, in cui soggetto e oggetto non sono ancora separati dal processo di obbiettivazione ».

politique sur le relativisme de tout système démocratique est calqué sur le passage de *La matematica…* concernant l'idée de singularité et de pluralité :

> Insomma, la società in origine non è né il sistema di tutti né quello dei più né quello dei meno : è un rapporto tra singoli, snaturato (devo averlo già detto) ogniqualvolta si tenti di sommare questi singoli e di farne una pluralità[618]

Dans RV également, on trouve cette phrase, sur l'idée de nation et d'unité nationale, où Landolfi arrive à une conclusion extrêmement concise et révélatrice qui nous apparaît elle aussi calquée sur les raisonnements exposés dans *La matematica…* : « Scherzi a parte, l'idea di unità è a ben guardare idea di divisione[619]». Ainsi, les divers raisonnements politiques exposés par Landolfi dans ses journaux reposent sur ce refus fondamental de l'unité d'un système conçue comme la réunion des éléments distincts participant de ce système[620]. Cette idée centrale constitue le fondement de ce qu'on peut appeler le nihilisme de Landolfi, mais qui est sans doute davantage un relativisme extrême que l'auteur applique aux différentes généralités ou aux différents systèmes sur lesquels il porte parfois son attention, comme le système politique de la démocratie. En cela, le nihilisme politique de Landolfi, que nous éviterons de qualifier d'anarchiste, en raison des mouvements politiques précis que peut désigner le terme « anarchisme », est très proche de celui de Max Stirner : en effet, pour Stirner comme pour Landolfi, il est impossible de construire une unité politique à partir du moi individuel[621]. Landolfi n'a cependant jamais indiqué cette influence et c'est sans doute par exemple dans les livres de Berdiaef, dont il se montre si admiratif, qu'il a trouvé une forme d'anarchisme ou de nihilisme comparable à la pensée de Stirner[622].

Abandonnant le domaine politique, et revenant à la question de la connaissance en général, nous pourrons donc dire que la connaissance supérieure à laquelle aspire Landolfi se heurte à la problématique suivante : elle vise à abolir la division, mais pour abolir la division il faut réunir ce qui est séparé et on crée alors une nouvelle unité qui

---

[618] RV, p. 290.
[619] RV, p. 272.
[620] Landolfi se montre déjà critique et dubitatif, voire méprisant envers toute tentative intellectuelle de généralisation dans ses articles de 1935 consacrés à la littérature russe (notamment *L'anima russa in tavole*, in « L'Italia letteraria », anno XI, n° 7, 16 febbraio et *Una storia della letteratura russa*, in « L'Italia letteraria », anno XI, n° 10, 9 marzo). Cf. Stefania Pavan, « Tommaso Landolfi, ovvero la Russia e la cultura comparata », in *Gli 'Altrove' di Tommaso Landolfi*, cit., p. 59-76 et dans le même volume, Cristina Terrile, « Flautisti ed assiuoli: Tommaso Landolfi tra i Russi e i Francesi », cit., p. 99-116.
[621] RV, p. 291: « Donde, più apertamente, l'impossibilità di un sistema politico-sociale, e un certo mio concetto di sociabilità parziale : ciascuno ha il dovere di esercitare un'azione benefica nel proprio ambito personale, e quello di non spingersi oltre, rifiutando qualsivoglia ideologia, o diciam meglio bugia ».
[622] Nous rappellerons qu'un article de GO (« Un russo in Europa ») est consacré à L'*autobiographie spirituelle* de Berdiaef.

suppose une nouvelle division. Dans son journal DM, Landolfi écrit d'ailleurs : « Un discorso vertiginoso sarebbe quello riguardante la possibilità indefinita di distinzione oppure di accomunamento di qualsivoglia somma di oggetti[623]». Au centre des spéculations de Landolfi se trouve donc le fantasme d'une unité sans division : une unité maximale qui engloberait tout et à l'extérieur de laquelle il n'y aurait donc aucune autre unité, ou une unité minimale qu'on ne peut diviser et à l'intérieur de laquelle il n'y aurait aucune autre unité. Ce fantasme, dans *La matematica…*, trouve une forme se situant à la limite entre l'astronomie et la métaphysique :

> Le unità infime o sublimi, gli atomi primari o le nebulose primarie, credo d'avervelo già detto altra volta, non possono essere che une, per parlare alla Manzoni. Insomma, decadendo, o elevandosi, di diversità in diversità, o di somiglianza in somiglianza, si tende inevitabilmente all'unità assoluta[624]

Une nouvelle fois, lorsqu'il s'agit d'illustrer un raisonnement purement abstrait et de formuler une connaissance positive, la thématique de l'espace s'impose à Landolfi. Cette connaissance positive étant au centre des pages relativement nombreuses qui lui sont consacrées dans *Da : « l'astronomia »…*, c'est maintenant sur ce texte, dont nous allons proposer une interprétation synthétique, que nous allons nous pencher.

B.6) L'astronomie sidéro-nébulaire

B.6.a) Résumé des « trois théories »

D'après l'auteur fictionnel, un astronome rendant hommage à Camille Flammarion, mais surtout au grand Onisammot Iflodnal (anagramme de Tommasino Landolfi inversé), et datant son texte de janvier-mars 2051, il n'est pas un astre qui ne tourne autour d'un autre astre, il n'est pas un système ou une galaxie qui ne tourne autour d'une autre galaxie, et tous les astres ou galaxies autour desquels tournent des corps célestes sont parfaitement identifiables : ainsi le lecteur apprend-il que le soleil tourne autour de « l'alfa di Ercole, o Rasalgheti[625] », selon une orbite calculée. Tous les systèmes s'emboîtent donc comme des poupées russes.

Partant de cette conception globale, ainsi que du principe selon lequel il ne faut pas parler de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, mais de limites extrêmes qui sont

[623] DM, p. 704.
[624] *La matematica*..., p. 263.
[625] *Da: l'astronomia*..., p. 228.

pour l'homme inconcevables et incalculables, l'astronomie sidéro-nébulaire aurait développé deux grandes théories sur la place de Dieu dans l'univers. D'après la première (« ipotesi siderocentrica[626] »), Dieu n'est autre que l'astre central de l'univers, le plus grand, autour duquel se meut tout le reste et qui lui-même n'est mû par rien. D'après la seconde (« teoria del logos assoluto » ou « ipotesi morfocosmica »[627]), l'univers dans son ensemble forme un mot : Dieu est ce mot.

Mais un savant génial a formulé une théorie qui révolutionne l'astronomie sidéro-nébulaire. Onisammot Iflodnal, en effet, prétend que les deux extrêmes de l'univers (son expansion maximale et son atome le plus petit) sont uniques et égaux en tous points ; c'est-à-dire, notamment, qu'ils ont les mêmes dimensions. Ils sont la même chose et cette chose est Dieu.

B.6.b) Structures de la pensée et désir de l'auteur dans les « trois théories »

Par rapport aux théories exposées dans ce texte, nous pouvons tout d'abord remarquer que ce qui intéresse l'auteur fictionnel, c'est non seulement l'infiniment grand, mais aussi l'infiniment petit. La réalité n'est ainsi considérée que dans ce qui échappe à la perception quotidienne que l'homme en a[628]. L'astronomie sidéro-nébulaire peut donc être considérée comme une science fictive qui correspond au désir de Landolfi lui-même, puisqu'elle rejette la réalité quotidienne, pour ne s'intéresser qu'à ce qui dépasse cette réalité. De plus, nous avons pu observer que cet exposé sur l'astronomie sidéro-nébulaire permet de ne pas s'arrêter sur les détails d'une connaissance phénoménologique de l'univers : « Ma, senza volerci soffermare su quanto non è ancora sperimentalmente dimostrato, rintracciamo per conto nostro l'ordinamento generale dell'universo[629] ».

---

[626] *Ibid*., p. 231.
[627] *Ibid*., p. 232.
[628] Remarquons d'ailleurs que cette approche pseudo-scientifique de la réalité est similaire à l'application de la mécanique quantique à l'identification des règles qui régissent l'univers : le discours du pseudo-savant est sans doute plus fantaisiste dans sa formulation et ses détails que dans sa manière globale d'appréhender l'espace. Par ailleurs, noud pouvons citer un passage de DM où l'on retrouve l'idée que tout système se construit artificiellement grâce à un mouvement alternativement centrifuge et centripète (p. 704-705) : « Si può infatti sempre più individualizzare un oggetto qualunque, fino ad unicizzarlo (e a supporre un'individualità distinta nel menomo elettrone), come si può, indifferentemente e in sostanza a volontà, collegarlo con sempre maggior saldezza a cento, a mille, a un milione di altri oggetti simili o supposti tali, facendolo man mano rientrare in categorie sempre più vaste e comprensive (ché il menomo elettrone ha pure alcunché di comune con checchesia) [...] ». La suite du raisonnement contient de manière évidente des éléments repris de *La matematica*… et *Da : l'astronomia…*
[629] RV, p. 228.

Au contraire, l'astronomie sidéro-nébulaire, dont l'objet est l'univers dans son ensemble, serait plutôt systématique. Ici, une citation de RV nous paraît indispensable : « Non vi è dubbio comunque che la tentazione di pensare sistematicamente sia forte almeno quanto quella di dare un calcio a tutti i sistemi[630] ». Dans cette phrase, l'opposition entre la tension vers l'absolu et le sentiment qu'il est impossible de l'atteindre, sentiment qui nourrit une pulsion destructrice, est mise sur un plan strictement rationnel et la tension vers l'absolu prend alors la forme de la tension de la pensée vers un système.

Ainsi, bien qu'il indique par ailleurs, comme nous l'avons vu, le relativisme de tout système intellectuel, Landolfi tend à constituer lui-même, par le biais d'une fiction amusante, un autre système[631], mais un système plus vaste, qui englobe tout. L'astronomie sidéro-nébulaire englobe toutes les disciplines scientifiques parce que son objet même englobe tout ce qu'il y a dans l'univers, qui s'organise, dit l'auteur fictionnel, selon les principes des « uova cinesi ». Partant, on peut appréhender l'univers de deux manières : dans un sens ascendant, vers la plus grande nébuleuse (« coacervazione massima »), ou dans un sens descendant, vers le plus petit atome (« atomo supposto »). Dans les deux sens, on arrive au même relativisme :

> […] ogni sistema nebulare non ha più importanza, nella compagine dell'universo, di uno qualunque di quei piccoli, minutissimi atomi inappercepibili da sensi umani ! [..] stabiliamo brevemente che *l'ordinamento dell'universo ripete, su scala gigantesca, l'ordinamento atomico*; o viceversa, se si preferisce[632]

Or, il est clair que ce mouvement poussant à s'intéresser aux extrêmes correspond à l'alternance entre une expansion centrifuge sans limite et un resserrement centripète lui aussi sans limite, tel qu'on a pu le voir dans l'imaginaire des fictions landolfiennes. Rejet du réel, du phénoménologique, tentation du système, mouvement centrifuge et centripète sont donc bien des structures ou des dynamiques tout à fait cohérentes avec la nature du désir landolfien, tel qu'on a pu analyser sa présence dans les premières fictions de l'auteur. Il nous reste cependant à analyser ce qu'on peut interpréter comme l'illustration fictionnelle et fantaisiste du désir de l'auteur d'arriver à une connaissance métaphysique.

Dans un premier temps, comme on l'a vu, la première des trois théories introduit la

[630] RV, p. 267.
[631] Il est difficile de ne pas penser ici à la nouvelle *Dialogo dei massimi sistemi* et au LI, que Landolfi présentait en 1935 dans « Letteratura » comme une langue qu'il avait lui-même créée : nous consacrerons quelques pages à l'examen de cette nouvelle (cf. *infra*, p. 549-551).
[632] *Da l'astronomia*…, p. 229-230. L'italique est de Landolfi.

métaphysique dans le discours, mais en ramenant la métaphysique à la physique. Dieu est ainsi appelé « le Fini », ce qui ne va pas sans une intention provocatrice, de la part de Landolfi, qui d'ailleurs dans le même temps caricature au passage l'enthousiasme positiviste de son porte-parole dans la fiction[633]. En fait, Landolfi accomplit là une étape transitoire, qui consiste à associer les contraires les plus éloignés l'un de l'autre et à tenter de résoudre la question du fini et de l'infini.

La deuxième théorie est l'expression d'un fantasme assez banal, qu'il n'est pas étonnant de trouver chez un auteur comme Landolfi : celui d'une fusion entre la réalité symbolique et la réalité matérielle, avec l'idée d'un mot que formerait l'univers. Pourtant, aux yeux de l'auteur fictionnel, seule la troisième théorie est véritablement satisfaisante, car les deux premières étaient limitées : « *le due ipostesi massime dell'astr. sideron. utilizzano uno soltanto degli indefiniti progressivi* [634] ». Autrement dit, pour aller vers l'infini, ou vers le Fini, ou vers Dieu, il faut aller vers la nébuleuse maximale, mais aussi vers l'atome minimal.

A partir de ce principe, la troisième théorie permet d'arriver à une connaissance supérieure qui est vraiment pour Landolfi une conception de l'absolu. Tout d'abord, le fini et l'infini s'accordent et même se confondent, tout comme la tension centrifuge et centripète : « l'atomo supposto » et la « coacervazione massima », c'est-à-dire les deux limites extrêmes de l'univers, sont des choses finies, mais elles sont égales ; elles sont une même chose et cette chose est Dieu, ce qu'il est possible d'affirmer grâce à un postulat qui permet en même temps de dépasser le problème de l'unité et de la division. En effet, « l'atomo supposto », tout comme « la coacervazione massima », sont uniques ; étant les deux seules choses uniques au monde, elles sont une même chose (ce qui est bien entendu un postulat discutable) et cette chose n'est autre que Dieu lui-même :

> Orbene, quest'*unico* è Dio ; proposizione reversibile, come s'intende di leggieri : *Dio non è altro che l'Unico del sistema primario*. Donde si ricava anche, in via secondaria, il carattere di *casualità metafisica di Dio*[635]

Par le biais de la fiction, et d'une manière amusante, Landolfi écrit que Dieu existe et tient en même temps des propos blasphématoires sur Dieu. En effet, dans une pensée comme celle de Landolfi, qui n'accepte pas l'idée de division, l'unité est toujours un

[633] *Ibid*…, p. 231 : « Questa distinzione, d'altronde meramente terminologica, altro non è, in definitiva, che una riserva d'umiltà ; e se essa, non conviene alla religione, tanto peggio, potrebbe perciò una scienza altamente positiva arrestare il suo trionfale cammino ? ».
[634] *Ibid*, p. 233.
[635] *Ibid.*, p. 234. L'italique est de Landolfi.

concept relatif, puisque toute unité peut être englobée ou divisée. Cependant, l'unité dont il est ici question échappe à ce relativisme, puisque l' « atomo supposto » est la seule chose à ne pouvoir être divisée et que la « coacervazione massima » est la seule chose à ne pouvoir être englobée dans une autre ; par conséquent, l'unité, devenant transcendante et absolue, est ici sacralisée, ce qui, par ailleurs, s'accompagne d'une dimension blasphématoire, puisque ce qui est sacralisé est une croyance en laquelle l'auteur ne croit que dans l'espace de la fiction, où la croyance, ou la crédulité, est si particulière.

Ainsi, en empruntant une voie se situant entre romantisme et satire, enthousiasme et comique, démarche logique et élucubrations, Landolfi exprime ici le fantasme d'un ailleurs échappant à la division, qui semble être la loi fondamentale de l'esprit humain. Mais il est clair que ce fantasme peut aussi devenir le sentiment de ne pas pouvoir sortir de sa propre conscience, dans laquelle l'auteur se retranche par son refus de la réalité, et de ressentir fortement toutes les formes de séparation, notamment la séparation entre soi et le monde. La vision de l'existence qui s'affirme alors n'est plus seulement relativiste, mais aussi solipsiste ; un solipsisme contenu en germe dès les premières œuvres de Landolfi[636].

Conclusion

Nous avons pu voir qu'il existe bien une pensée de Landolfi, qui transparaît particulièrement dans certaines de ses fictions et qui se développe ensuite de manière éparse dans la prose de ses journaux. Cette pensée se caractérise avant tout par son relativisme, mais il nous paraît cependant essentiel de retenir que ce profond relativisme est comme l'envers d'une tout aussi profonde aspiration à l'idéal. Toute connaissance phénoménologique est dépréciée car elle est mise en rapport avec une forme idéale de connaissance ; une connaissance « métaphysique », dont l'expérience épiphanique de la pitié serait emblématique.

[636] A juste titre d'après nous, il est devenu fréquent que les critiques se réfèrent au solipsisme de Landolfi, à la suite notamment de l'article écrit par sa fille Idolina : « Solipsismo di Landolfi. *Un amore del nostro tempo* quale testo esemplare », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 121-141. Ce solipsisme n'est cependant pas un concept philosophique qu'exposerait Landolfi, dans le sillage de la philosophie idéaliste, dont le solipisme serait une forme exacerbée. Il s'agit plutôt du sentiment douloureux, exprimé dans les journaux ou transposé dans les fictions, d'être condamné à une existence solitaire où l'on est irrémédiablement séparé, comme par une sorte de barrière immatérielle, des autres hommes, du monde extérieur et de ce que Landolfi appelle la « vraie vie » (par opposition à sa propre vie « crépusculaire », qu'il déplore dans la BDP et les journaux successifs).

Synthèse du II. Morale, métaphysique et structures intellectuelles dans les fictions de Landolfi : le mysticisme de Landolfi

La notion de « mysticisme », à laquelle Landolfi recourt dans son journal DM, permet sans doute d'unifier ce que nous avons dit de Landolfi à propos de son rapport à la morale, à la métaphysique et au savoir, et même à propos de son imaginaire :

> La religione è determinata, la mistica disponibile ; la religione è un sistema chiuso, la mistica non è un sistema ; la religione è comune, la mistica personale. Devo dunque essermi ingannato quando mi definivo spirito religioso : mistico, avrei dovuto se mai dire[637]

En effet, nous avons vu que la connaissance idéale à laquelle aspire Landolfi serait une connaissance « métaphysique », c'est-à-dire une connaissance qui se situerait au-delà de toute phénoménologie puisque s'annulerait la distinction entre le sujet et l'objet. Or, nous avions également vu que Landolfi exprime dans certaines fictions le fantasme d'une relation amoureuse ou érotique où s'annulerait pareillement cette distinction : dans les deux cas, il s'agit de renoncer à l'emprise qu'un sujet peut avoir sur l'objet de son désir érotique ou de son désir de connaissance, au profit d'une extase où s'effaceraient les limites du sujet, de l'objet et du tout dans lequel se fondraient sujet et objet.

> Codesto stato indifferenziato, di apertura verso una luce, povero di immagini concrete quanto ricco di incontrollabili possibilità, quello daccapo di chi dicesse : Vorrei bere, ma che? – codesto stato è il substrato ammissibile dell'opera d'arte, e il resto è ciancia,

écrit plus tard Landolfi dans son journal DM (non sans reprendre une image présente dans *La morte del re di Francia*[638]). C'est ce désir d'une relation absolue qui nous incite et nous autorise à parler du mysticisme de Landolfi.

Nous rappellerons que la tendance mystique à laquelle nous nous référons est inscrite dans la formation même de Landolfi, puisque comme il le raconte dans

[637] DM, p. 770. Très significatif est aussi le début d'une phrase commençant ainsi (p. 717) : « Io mistico, io asceta, son giunto in questi ultimi tempi, ben più che a un disprezzo, a una perfetta indifferenza della religione [...] ».

[638] DM, p. 743. Nous citerons le commentaire de Cristina Terrile, auquel nous adhérons pleinement (*L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 27) : « Lo stato indifferenziato a partire dal quale la creazione poetica diviene possibile è, in primo luogo, uno stato senza oggetto : 'Vorrei bere, ma che ?' ; rimane la tensione di una volontà sospesa, inappagabile. Dal cuore dell'indistinto sorge una luce, la luce del sentimento che non ha oggetto, che non può averne, perché probabilmente nessun oggetto appartenente alla realtà comune può essere all'altezza di un tale sentimento. Questa luce non porta il poeta verso il mondo degli oggetti, ma lo isola, lo tiene a distanza da tutto; il solo oggetto della poesia sarà il sentimento stesso, la sensibilità del poeta illuminata da se stessa ». Pour ce qui est de l'envie de boire éprouvée par Tale dans *La morte del re di Francia*, cf. *supra*, p. 135.

l'*elzeviro* intitulé *Le blatte del mistero*, l'écrivain s'est passionné dans sa jeunesse pour l'occultisme et pour les diverses formes de religions ou de religiosité qui s'écartent de la religion catholique et même de l'héritage culturel judéo-chrétien et occidental[639]. Un jeune écrivain qui, comme lui, faisait partie d'un cercle d'amis admirant les littératures romantique, fantastique et symboliste et au sein duquel figuraient certains représentants de l'hermétisme florentin, devait se sentir plus proche du « sentiment océanique » de Romain Rolland que de Freud, pour renvoyer à l'échange significatif qu'ont eu les deux hommes dans les années 1927-29[640]. Landolfi, par exemple, ne pouvait qu'être sensible, dans des livres comme le *Journal* de Julien Green ou plus tard *L'autobiographie spirituelle* de Berdiaef, à l'idée d'un sentiment authentiquement religieux de plénitude et d'extase, voire d'accord parfait entre soi et le monde, qu'un homme peut ressentir en dehors de toute institution ecclésiale ou même simplement sociale.

Plus largement, toute la littérature dont il s'inspire, notamment la littérature romantique, est traversée par cette valorisation de l'expérience mystique[641], qui s'accompagne parfois d'une critique explicite ou latente des institutions chrétiennes. La valorisation d'un mysticisme étranger aux institutions chrétiennes imprègne même la PL comme les DZ, les deux premiers récits relativement longs de Landolfi : la PL se conclut par l'épiphanie de Giovancarlo, conduit vers les Mères par Gurù, au terme d'une espèce de sabbat démoniaque dans une campagne italienne où le folklore païen finit par occulter complètement le christianisme, tandis que la plaidoirie panthéiste du jeune père Alessio dans les DZ est rejetée par les personnages grotesques représentant un christianisme bigot au nom duquel le singe sera finalement tué.

Nous reviendrons en détail sur ce dernier livre, mais nous pouvons ici rappeler que l'expérience mystique est au cœur des toutes premières fictions de Landolfi, contenues dans le premier recueil, DIA. Nous pensons avant tout à la fiction *La piccola apocalisse* et à son titre même, mais aussi à l'expérience de la pitié ou du sacrifice, que nous avons commentée dans *Mani*, ainsi que dans *Settimana di sole*, où il est question d'une scène « sacrée » (lorsque la chenille mange la *fosforina*), ou encore dans *« Night must fall »*, où l'auteur fictionnel prétend avoir appris « a conoscere Dio ». Nous pourrions encore

[639] Cf. *supra*, p. 23.

[640] Nous renvoyons à la présentation de cet échange épistolaire dans Michel de Certeau, « Mystique », in *Encyclopædia universalis*, vol 15, Paris, p. 1031-1036, 1996.

[641] Nous pensons par exemple à Clemens Brentano écrivant les expériences mystiques vécues par la bergère Anne-Catherine Emmerick. Les entrevues entre Brentano et Anne-Catherine Emmerick eurent lieu entre 1818 et 1824 et furent relatées par l'écrivain dans trois publications différentes, dont les deux dernières furent posthumes (en 1833, en 1852 et en 1858-60).

renvoyer à la révélation du protagoniste de *Maria Giuseppa*, quand celui-ci est saisi par une sorte de ravissement entraînant le viol de sa domestique, alors qu'il voit cette dernière regarder la procession du village depuis la fenêtre.

Enfin, l'épiphanie ou l'expérience mystique sont également au cœur de *La morte del re di Francia* : du côté de Tale identifiant « all'improvviso all'impensata » les yeux d'une araignée à ceux de son fils, avant d'avancer vers une aurore monstrueusement transfigurée en une sorte d'araignée géante, et surtout du côté de Rosalba, pour qui la transfiguration onirique de ses premières menstruations s'apparente à une révélation qui lui fait dire à son réveil : « ecco dunque l'amore ». Ce qu'elle vit est bien une sorte d'expérience extatique où le « sentiment océanique » dont parle Romain Rolland acquiert la densité physique d'une « lymphe » vitale dans laquelle se dissolvent les contraires, comme la « joie » et la « douleur » ressenties par la jeune fille, en une *concordia oppositorum* qu'on trouve dans tous les courants mystiques. Le récit de cette expérience paroxystique, qui se déroule la nuit, dans l'espace du rêve coupé de la « réalité », peut rappeler sur un mode certes différent celui des révélations vécues hors de l'espace social par des mystiques comme Thérèse d'Avila, qui se sentent entrer en contact avec Dieu sans aucune médiation.

Nous pouvons donc bien parler d'un mysticisme de Landolfi, qui explique d'ailleurs en partie les rapprochements qu'on a tendu à établir entre sa pensée et celle de certains philosophes chez qui on peut aussi déceler un aspect mystique, lorsque la philosophie prend chez eux l'aspect d'une expérience individuelle radicalement détachée du monde extérieur et consacrée à la question de l'existence sous sa forme la plus essentielle : nous pensons à Kierkegaard ou encore à Heidegger[642]. A ce sujet, il nous semble que le nom de Bergson devrait être ajouté à la liste parfois ébauchée des philosophes dont Landolfi, sans recevoir nécessairement l'influence directe, serait proche.

Nous avons tenté de montrer ici que cette tendance mystique est déterminante aussi bien dans ce qui touche à l'imaginaire que dans ce qui ressortirait plutôt à la pensée : plus tard dans notre travail, nous aurons l'occasion de revenir sur la valorisation du mystère dans la poétique de Landolfi, mais aussi sur les liens entre sa tendance mystique et la place du corps ou de la chair dans son œuvre.

[642] Cf. Cristina Terrile, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 60 : « Tra i filosofi che spesso sono stati associati a Landolfi, con più o meno grande pertinenza, figurano Schopenhauer, Husserl, Heidegger, Nietzsche, Unamuno e Kierkegaard. Ora, a parte il fatto, in sé non determinante, che Landolfi non menziona nessuno di questi pensatori nei suoi scritti, il loro influsso, a differenza di quello dei pensatori classici francesi e di certo Simbolismo russo, non sembra andare al di là della impregnazione comune ad un'intera generazione europea ».

Chapitre troisième. L'affirmation du tragique dans l'œuvre fictionnelle de Tommaso Landolfi

Introduction

Dans ce chapitre, nous passerons d'un point de vue essentiellement synchronique à un point de vue plus diachronique, en affrontant la question d'une évolution à l'œuvre dans la production landolfienne. En effet, l'hypothèse que nous chercherons à étayer est celle de l'existence d'une phase critique très précoce, lorsque le relatif enthousiasme des fictions des années 1936-1937 laisse place à l'affirmation d'une dimension tragique dont nous verrons qu'elle est en réalité déjà présente dans les tout premiers écrits.

Dans un premier temps, nous éclairerons cette hypothèse en considérant l'image que Landolfi renvoie de lui-même à travers ses fictions, puis en revenant sur l'imaginaire landolfien des nouvelles brèves de la première production, dont nous soulignerons alors la dimension inquiétante, avec la prédominance des sentiments de dégoût et de peur, ainsi que la présence récurrente de la mort et du meurtre. Nous montrerons ensuite ce qui dans cet imaginaire évolue de façon notable après les années 35-37, avec l'affirmation de motifs comme l'image obsédante du sexe féminin assimilé à une blessure, les symboles phalliques mutilés et les figures féminines effrayantes.

Dans un deuxième temps, nous illustrerons notre hypothèse en analysant comment ces motifs sont à l'œuvre dans trois longs récits écrits entre 1943 et 1949 : *Le due zittelle* (publié en 1946), *Racconto d'autunno* (1947) et *Cancroregina* (1950). L'idée de fatalité est au centre de ces trois fictions, dont nous proposerons, pour chacune, une interprétation qui s'attache à l'idée d'une affirmation du tragique. Cette analyse nous permettra en outre de comprendre et d'illustrer le rapport extrêmement problématique de l'écrivain à la réalité extérieure et de saisir toute la complexité symbolique liée au thème de la créature.

Enfin, nous conclurons ce chapitre par une synthèse plaçant dans le cadre de l'histoire littéraire la question du symbole et du mystère dans l'œuvre landolfienne, qui constitue en quelque sort la *pars construens* de la poétique landolfienne, en opposition à

la dimension tragique.

I) L'affirmation du tragique dans les nouvelles brèves

A) Un premier moment dans l'œuvre landolfienne

A.1) Retour sur le romantisme exacerbé de Landolfi

Nous avons vu, dans notre premier chapitre, en traitant la question des influences, comment Landolfi réunit romantisme, poésie et fantastique en une seule et même soif d'absolu. Si ce désir d'absolu n'est pas cependant ce qui apparaît immédiatement à la lecture des récits landolfiens, du fait de la réticence de l'auteur à s'abandonner, qui le conduit à se dissimuler derrière des masques, l'analyse de l'imaginaire landolfien est venue confirmer dans notre deuxième chapitre ce que nous avancions précédemment. En effet, le personnage, dans les fictions de Landolfi, se replie dans un monde intime, où il désire que tous les éléments participent d'une même fusion, et où lui-même se perdrait dans une extase l'unissant à ce dont il était séparé (quoique cette perte ou cette fusion lui inspire par ailleurs autant de crainte que de désir).

Or, cette soif d'absolu d'un sujet auquel renvoient les personnages en tant que simulacres ressortit bien, originairement, au désir de l'écrivain lui-même, et c'est là un désir que Landolfi partage avec la grande famille des grands écrivains romantiques, à un niveau intime et profond qui dépasse le cadre d'une histoire littéraire aux limites trop marquées. Il nous semble d'ailleurs opportun de nous référer ici à la thèse de Marthe Robert qui, dans son livre *Roman des origines et origines du roman*, se sert d'une idée freudienne exposée dans *Le roman familial des névrosés*, pour interpréter le genre romanesque en distinguant deux types de littérature : celle du « bâtard réaliste » et celle de l'enfant trouvé »[643]. Marthe Robert consacre tout un chapitre de ce livre aux écrivains

[643] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972 et maintenant Paris, Gallimard, 1996, p. 74 : « [La littérature] du bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front ; et celle de l'enfant trouvé, qui, faute de connaissances et de moyens d'action, esquive le combat par la fuite ou la bouderie ». Ainsi, d'après Marthe Robert, les enfants inventent l'histoire de ce qu'ils imaginent comme leurs véritables origines, et les écrivains, dans leurs fictions, reproduisent ce processus. L'« enfant trouvé » se raconte-t-il qu'il est un orphelin séparé de ses véritables parents, tandis que le « bâtard » se raconte que son père n'est pas son père, mais un imposteur et donc un rival, dans sa lutte pour posséder la mère : une image typique du bâtard est celle d'Œdipe, et le roman réaliste du XIX^{e} siècle est celui du bâtard.

romantiques, en qui elle voit les hérauts de la figure de l'enfant trouvé[644]. Or, il est clair que les caractéristiques des romantiques tels que les appréhende Marthe Robert correspondent aussi à Landolfi. Au-delà des questions d'héritage littéraire, il y a donc bien une dimension intime du romantisme de Landolfi, qui par ailleurs se différencie des romantiques en cela que l'immense désir d'absolu qu'il partage avec eux se trouve pour ainsi dire exacerbé par sa réticence à s'abandonner[645].

C'est pourquoi, même si chez Landolfi les sentiments de l'auteur ou même des personnages (amour ou haine, joie ou tristesse, par exemple) ne sont plus au centre de l'œuvre littéraire, comme ils le sont dans la littérature romantique, leur dissimulation n'empêche pas l'expression, certes complexe, d'un puissant désir d'absolu, auquel se heurte un sentiment d'échec tout aussi puissant. C'est bien là ce que nous appelons le dualisme tragique ou la dialectique impossible de Landolfi, qui nous semble visible dès les tout débuts de sa production, si bien qu'on peut estimer que celle-ci, d'une certaine manière, entre d'emblée en crise : non pas une crise amenant l'écrivain à s'arrêter d'écrire ou à explorer une nouvelle voie, mais une crise où l'écriture permet d'exprimer un malaise existentiel inséparable du doute sur les capacités de l'auteur à atteindre l'absolu grâce à la littérature. Le recours aux masques, comme nous l'avons vu, permet alors d'écrire sans exprimer directement ce désir d'un absolu impossible à atteindre.

A.2) L'hypothèse d'un moment enthousiaste : les années 1936-1937

Notre lecture nous amène à penser qu'à un moment très précoce (1936 et 1937, 1938 dans une moindre mesure), Landolfi manifeste à travers ses fictions un certain enthousiasme, lié notamment à l'impression de créer par la littérature une « autre

[644] *Ibid.*, p. 113-115 : « Les thèmes du romantisme les plus communément exploités – idéalisme magique, apologie du rêve et de l'enfance, retour au sein de la nature et à l'unité primordiale – concourent tous à exaucer l'immense désir d'omnipotence dont l'Enfant trouvé est littéralement pétri […] 'Il faut, selon Novalis, trouver la formule unique et souveraine de l'univers qui conférât à l'homme un pouvoir sans limites.' Et Baudelaire, 'nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis renouvelé', entend retrouver à tout prix les méthodes qui nous permettraient soit 'd'être les maîtres du monde', soit 'de nous perdre dans l'immensité cosmique', ce qui revient effectivement au même dans cette perspective de conquête […] le désir romantique est donc toujours partagé entre une ambition proprement prométhéenne et la communion mystique avec 'l'âme du monde', qui est l'autre biais de la mégalomanie […] jamais il ne vise la possession d'un objet personnel ou d'un rang social défini […] Aussi le héros est-il plus porté à spéculer qu'à agir, il attend le salut de la contemplation possessive qui doit jeter le monde à ses pieds ».

[645] Cette nature exacerbée du désir se traduit par exemple dans le fait que la femme, dans ses fictions, est puissamment valorisée et désirée, comme guide possible du sujet masculin vers l'absolu, mais que son corps ne peut être beau et désirable que s'il est transfiguré par l'écriture : bien qu'elle apparaisse comme le moyen d'accéder à l'absolu, la possession du corps féminin semble devoir être dépassée par une forme surréelle de sexualité où s'efface la présence d'un sujet masculin, où s'annule même toute relation d'un sujet à un objet.

réalité »[646]. Par exemple, *Il mar delle blatte* et la PL se terminent par la promesse d'un avenir radieux pour le protagoniste, lequel, dans les deux cas, se veut écrivain. De même, dans une nouvelle comme *Notte di nozze*, les idées de vie et de naissance l'emportent sur celles de fatalité et de mort. En outre, cet enthousiasme se traduit par l'affirmation d'une dimension ludique de l'écriture landolfienne, perceptible notamment dans les trois textes que nous venons de citer.

Aussi n'est-il pas étonnant que dans son manuscrit, Landolfi ait écrit « [Scherzo] » à côté du titre de *Il mar delle blatte*. De même, quelques années plus tôt, il avait cité Théodore de Banville, en épigraphe de *La morte del re di Francia*: « Clown admirable en vérité[647] ». L'image que l'écrivain semble vouloir donner de lui-même, à cette époque initiale de sa carrière, n'est pas celle d'un auteur, avec toutes les connotations de sérieux, de responsabilité et de dignité dont le mot peut se charger, mais bien celle d'un clown ou d'un saltimbanque, voire d'un jeune fou dans *Da : « L'astronomia »* (MDB) et *Da : « La melotecnica »* (SPA)[648].

[646] A la fin de 1936, année où il écrit certaines des fictions de son premier livre (DIA), Landolfi écrit notamment *Notte di nozze* et le début de *Il mar delle blatte*, fictions qui paraîtront en 1939 dans le recueil MDB. En 1937, il écrit la PL pendant l'été à Pico. Ainsi, globalement, pour ce qui est visible au niveau de son œuvre publiée sous forme de livres, son enthousiasme nous paraît sensible dans MDB et la PL. En revanche, la dimension tragique de l'œuvre apparaît déjà bien plus nettement dans le recueil SPA (1942), qui contient des fictions presque toutes écrites entre 1939 et 1941. C'est donc entre SPA et les deux livres précédents que nous voyons une rupture, malgré le ton plutôt joyeux ou comique de certaines fictions de SPA. Le choix même des deux nouvelles mises en avant par le titre des recueils auxquels elles donnent leur nom (*Il mar delle blatte* et *La spada*) nous semble très significatif : d'un côté, un récit débridé que Landolfi qualifie même de « scherzo » sur son manuscrit ; de l'autre, une sorte de conte surréaliste à la portée mélancolique et tragique.

[647] Manuela Bertone reprend cette citation dans le titre d'un article qu'elle consacre aux *Due zittelle* : « "Clown admirable en vérité !" : Tommaso Landolfi e *Le due zittelle* », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 233-251.

[648] Landolfi, comme on l'a vu, inverse notamment les lettres de son nom et de son prénom, pour créer le personnage d'un savant génial, Onisammot Iflodnal, cité dans ces deux nouvelles. C'est bien une forme, certes amusante, de mégalomanie qui s'exprime alors : le monde fictionnel, comme créature, renvoie à son créateur, l'auteur, qui invite ainsi le lecteur à admirer sa création, tout en donnant l'impression de ne pas se prendre au sérieux. C'est ce qu'on peut déduire de la façon dont sont regroupés, dans le recueil MDB, certains dialogues sous le titre *Teatrino.* Par le diminutif de ce titre, Landolfi laisse à penser qu'il n'y a rien d'extraordinaire dans ce groupe de petites fictions. Pourtant, dans chacun de ces cinq dialogues, tout relève justement de l'extraordinaire, puisque le lecteur y découvre un monde où les chiens peuvent parler, où deux et deux ne font plus quatre et où on peut voler d'une planète à l'autre comme de ville en ville. *Teatrino* commence par une sorte d'invitation, faite par un personnage indéterminé : « "Venite amico, stasera vi condurrò a teatro. Ah, vi meravigliate ! Non immaginavate che in questo piccolo paese ci fosse un teatro" ». D'après nous, cette invitation initiale proposée par un personnage est aussi celle de l'auteur Landolfi, qui fait découvrir à ses lecteurs florentins ou romains cette autre réalité qu'il crée dans son manoir de Pico Farnese. Nous remarquerons au passage que l'image de la province n'est pas ici dévalorisée, comme elle l'est assez souvent chez Landolfi : au contraire, le village apparaît comme un lieu modeste permettant d'accéder à une autre réalité par un biais inattendu. Nous signalerons également qu'un des dialogues, *Asfu*, est repris textuellement dans la pièce *Faust 67* (Asfu est d'ailleurs presque une anagramme de Faust) : cela montre bien l'attachement de l'auteur à au moins une des petites fictions qui composent *Teatrino*.

A.3) L'image du clown ou du créateur génial : l'exemple de *Il mar delle blatte*

C'est dans cette double tendance à se représenter indirectement à la fois comme un clown, et comme le créateur génial d'une autre réalité, que se situe alors toute l'ambiguïté du rapport à soi qu'entretient Landolfi à travers son œuvre. En effet, si d'un côté Landolfi se représente en clown, l'autre image qu'il donne de lui-même est bien une image héroïque pouvant s'avérer tragique : celle du démiurge, du héros rebelle, de l'élu[649]. C'est *Il mar delle blatte* qui illustre le mieux ce désir de grandeur – masqué dans le qualificatif de « scherzo » donné à cette nouvelle relativement longue. En effet, Roberto apparaît au début de l'histoire comme un jeune bon à rien, mais le personnage qu'il devient ensuite incarne sans ambiguïté la puissance (par sa façon de se vêtir, de commander à l'équipage et à son père), et cette puissance est d'emblée associée à la création, quand des choses diverses sortent de la blessure au bras qu'il s'est faite :

> Papà, papà, guarda che bel taglio ! / E mostrava una ferita profonda all'avambraccio, una ferita di rasoio lunga e precisa ; il sangue ne scorreva in abbondanza, ma il giovane sorrideva contento. L'avvocato fu colpito d'orrore a quella vista, ma non ebbe il tempo di dir nulla perché il figlio, allargando con sicurezza le labbra della ferita e frugandovi dentro coll'altra mano, cominciò ad estrarne qualcosa. Ecco ecco un lungo pezzo di spago, poi un grano di pasta bucata; e porgeva questi oggetti al padre, il quale li prese e guardò dentro anche lui[650]

Roberto extrait encore d'autres objets, comme « una bulletta da scarpe » ou « uno spago»[651], qu'il jette loin de lui avec dégoût, mais qui jouent ensuite un rôle important, puisqu'ils sont confiés à divers marins de l'équipage, appelés justement « quello dello spago » ou « quello della bulletta », avant d'être finalement donnés par ceux-ci au

[649] Landolfi a été perçu comme « un funambule » de l'écriture, dès la parution de *Dialogo dei massimi sistemi* : cf. Ruggero Jacobbi (*Racconti fantastici*, in « Quadrivio », 9 maggio 1937). Jacobbi parle d'ailleurs de cette image de funambule comme d'un masque revêtu par l'auteur en tant que créateur s'investissant personnellement dans une écriture dont la dimension autobiographique n'échappe pas au critique: « Ma nel Landolfi, nel ritmo spesso affannoso della sua prosa limpidissima, mi pare si debba ricercare un segreto turgore, un fervore sotterraneo di linfe: quella immagine del funambolo umorista non è che l'ultima delle immagini che definiscono lo scrittore; quella che lo coglie nel momento in cui tende a comporre artisticamente la materia che gli è cresciuta fra le mani, e chiede soccorso al suo strano sorriso. Un altro mezzo, in definitiva necessario, per dar forma e compostezza al racconto, gli è appunto l'elemento autobiografico: parlando in prima persona, o intromettendo la prima persona nella narrazione indiretta, riesce assai più facile dominare gl'impeti di quel primo fervore ».

[650] *Il mar delle blatte*, p. 207. Il s'agit d'une image particulièrement forte: le bras du personnage apparaît non seulement comme un symbole viril et phallique, mais aussi comme un substitut de la vulve. Ainsi le personnage semble-t-il se doter à la fois du pouvoir créateur d'un père divin et d'une mère divine. Cf. Oreste Macrì, *op. cit.*, p. 60 : « È questo un tratto di mitopoiesi arcaica : il figlio si appropria dell'autorità del padre generatore e del sesso procreatore materno ».

[651] *Il mar delle blatte*, p. 205; ou encore: « alcuni pallini da caccia », « dei chicchi di riso », ainsi qu'un « moscone colle ali appiccicate » et « un vermiciattolo azzurro e diafano ».

peuple des Pelliculeux (« i Forforiti ») qui gardent l'entrée de la mer des blattes[652]. Quand le lecteur comprend à la fin que toute l'histoire est une fiction écrite par Roberto et lue à Lucrezia ainsi qu'à son père, il est clair que la puissance créatrice symbolisée par la blessure, d'où pouvait naître une autre réalité dont Roberto est le maître, renvoie à la puissance de l'écriture, qui semble pouvoir faire exister une autre réalité, aussi vraie en un certain sens que le monde réel, conformément à la poétique de Landolfi[653].

Outre le fait de laisser parler l'imaginaire et d'écrire quelque chose de drôle et de fantaisiste (un « scherzo »), Landolfi exprime donc ici un désir d'omnipotence que l'écriture apparaît capable de satisfaire – bien que se dessine, à travers la présence du ver notamment, l'impossibilité de tout maîtriser grâce aux mots, puisque les mots eux-mêmes peuvent se rebeller[654]. Derrière la volonté apparente de ne pas se prendre au sérieux, c'est donc bien une ambition prométhéenne qui anime l'écriture de Landolfi, sans que cette ambition à la fois littéraire et existentielle s'affiche explicitement.

A.4) Landolfi et l'image de l'auteur : l'exemple d'Aldo Palazzeschi

Face à ce contraste entre deux tendances opposées, au niveau du but assigné à la création littéraire (soit divertir, soit créer) et de l'image de l'auteur qui en découle (soit un clown, soit un génie), il nous semble retrouver une des formes de ce que nous appelons le dualisme de Landolfi, et dont la synthèse consisterait ici à atteindre un compromis entre la figure du clown et celle du démiurge, pour assumer son statut d'auteur. A ce sujet, il est intéressant de situer Landolfi par rapport à des écrivains du début du XX^e^ siècle, qui ont eu à s'interroger sur le statut d'auteur et ont forgé leur propre image : nous pensons à d'Annunzio, aux crépusculaires et à Palazzeschi.

Bien qu'il puisse apparaître comme un noble et un dandy, ou encore comme un

[652] *Ibid*., p. 206.

[653] A la fin de la nouvelle, la forte réaction émotive de Lucrezia et du père de Roberto témoignent de la puissance et de la consistance de cette « autre réalité » créée par les mots. Il convient d'ailleurs de souligner le pouvoir véritablement magique attribué symboliquement aux mots dans une fiction telle que celle-ci : en effet, des objets comme le « spago » ou la « bulletta » représentent la réalité dans ce qu'elle a de plus matériel et physique, mais ce sont avant tout de véritables signifiants, qui symbolisent quelque chose d'autre que ce qu'ils sont apparemment, comme le montre l'adoration qui leur est vouée par les « Forforiti ». Ce que les Forforiti adorent, plus encore que la chose, c'est sans doute le mot qui l'a créée (« bulletta », « spago »), car ils appartiennent eux-mêmes à la même réalité que ces objets ; une réalité entièrement créée par les mots de Roberto. Les objets imaginaires sortis de son bras dans la fiction qu'il invente renvoient aux mots qui les font naître, et la réalité que désignent ces mots dépasse l'objet imaginaire en tant que tel. Ainsi, le mot a le pouvoir magique de créer la chose ; de plus, son pouvoir signifiant, difficilement maîtrisable, ne se limite pas à la désignation d'un objet.

[654] Nous reviendrons sur ce point précis dans une analyse plus complète de *Il mar delle blatte* (cf. *infra*, p. 469-481).

écrivain détaché d'un monde auquel il se sent supérieur, on ne trouvera pas chez Landolfi l'exaltation typique de d'Annunzio convaincu de son génie[655]. Toutefois, on ne trouvera pas davantage chez lui l'humilité résignée des poètes crépusculaires comme Sergio Corazzini par exemple, lorsque ceux-ci tendent à accepter ce qu'ils considèrent eux-mêmes comme leur impuissance à être grands. En revanche, il nous paraît intéressant de comparer Landolfi à Palazzeschi[656]. Si l'on trouve chez ce dernier l'humilité caractéristique du mouvement crépusculaire, ce qui constitue une de ses singularités est la dimension ludique de son écriture. En outre, Palazzeschi rejette la réalité dans ce qu'elle a de banal et de quotidien, pour la transformer par des moyens ressortissant à la poésie et au fantastique dans un sens large[657].

Cependant, la relative sérénité qu'exprime l'œuvre de Palazzeschi repose peut-être justement sur l'adoption d'une attitude résignée face à la vanité du monde, de la part d'un écrivain qui ne semble pas partager l'aspiration à l'absolu des auteurs romantiques ou symbolistes de la génération antérieure à la sienne, bien que ceux-ci l'aient influencé[658]. Landolfi n'assume pas plus la posture du clown qu'il n'adopte celle du poète : de même qu'il n'écrit pas « je suis un clown », il ne pratique la poésie que de

[655] Landolfi oppose lui-même son manque de vitalité à l'énergie de d'Annunzio dès la première page de la BDP. Nous avons déjà signalé que d'Annunzio et Leopardi sont les deux grands auteurs italiens que Landolfi mentionne explicitement plusieurs fois). Nous noterons à présent, à propos des deux grands poètes célèbres au début du siècle, qui ont été nettement influencés par l'idée nietzschéenne du « surhomme », c'est-à-dire d'Annunzio et Marinetti, que Landolfi a choisi d'ignorer le second, aux audaces duquel il paraît insensible, alors qu'il admire en revanche d'Annunzio, pour les raffinements lexicaux et syntaxiques de son écriture, dont la syntaxe, comme la sienne, reste impeccablement classique. Nous reviendrons toutefois ponctuellement sur la question d'un lien possible entre Marinetti et Landolfi (cf. *infra*, p. 357 n.).

[656] Palazzeschi est un des rares auteurs italiens auxquels Landolfi se réfère dans ses journaux ; cf. DM, p. 787 : « Uno può aver voglia di divertirsi anche o soprattutto se ha la moglie ammalata e senza assistenza, se gli si spacca il petto dalla tosse, eccetera ; e ringrazio il vecchio Palazzeschi ». On a toutefois perçu une pointe polémique dirigée par Landolfi contre Palazzeschi dans cette courte déclaration de poétique qui figure au tout début des DZ (p. 391) : « E buon per il lettore ch'io non sento il dovere, che a quanto sembra altri sente imperioso, di descrivere minutamente simili luoghi ! ». En effet, G. Matteucci (« Le due zittelle », in *Una giornata per Landolfi*, a cura di Sergio Romagnoli, Firenze, nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981, p. 131-144) a vu là une allusion à la longue description qu'on trouve au début des *Sorelle Materassi*. Nous signalerons par ailleurs qu'Aldo Palazzeschi était le président du jury du prix Settembrini-Mestre en 1961, et qu'il a insisté auprès de Landolfi pour que celui-ci vienne retirer son prix, attribué à son livre *Racconti* (anthologie publiée par Vallecchi). Cf. I. Landolfi, *Cronologia*, p. LX. Enfin, il y aurait trace d'une correspondance entre Landolfi et Palazzeschi dans les manuscrits conservés aux archives d'Etat, mais que l'on ne peut malheureusement pas examiner.

[657] Cf. Clelia Martignoni, « Landolfi, o il talento della mobilità », in *La "liquida" vertigine*, cit., p. 172, à propos, justement, de *Teatrino* : « L'intreccio vocale rievoca le ludiche sperimentazioni del primo Palazzeschi, tra le fioriture dialogiche del *Codice di Perelà* e parecchie poesie teatralizzanti dei due *Incendiarii* ».

[658] S'accommodant de cette vanité, Palazzeschi choisit de ne pas se prendre au sérieux et adopte la posture du clown poète, synthèse de ses désirs ambivalents ou contradictoires. En revanche, la posture du clown comme alternative au choix d'être grand ou petit ne nous semble pas vraiment assumée par Landolfi, alors qu'elle paraît l'être bien davantage chez un Palazzeschi répondant à la question du titre même de son poème « Chi sono ? » par le vers « Il saltimbanco dell'anima mia », dans lequel le lyrisme et la volonté de ne pas se prendre au sérieux trouvent une sorte de compromis que nous sommes tenté de qualifier de dialectique.

manière dissimulée, comme nous avons pu le voir. Or, c'est sans doute en cela que réside le blocage majeur de Landolfi en tant qu'auteur : alors qu'il place la poésie au sommet de la littérature, il n'emprunte ni la voie prise par d'Annunzio, c'est-à-dire celle du poète génial, ni celle prise par les crépusculaires, c'est-à-dire celle du pauvre petit poète. Landolfi est également très loin de cette synthèse palazzeschienne : certes, l'écrivain se définit précocement lui aussi comme un clown, avec l'épigraphe de *La morte del re Francia*, mais il le fait de manière indirecte, c'est-à-dire seulement si le lecteur considère que l'épigraphe peut se référer à l'auteur aussi bien qu'au protagoniste[659].

Conclusion

Landolfi nous semble exprimer une véritable réticence à se laisser enfermer dans le costume du clown qu'il se façonne pourtant lui-même afin d'avancer masqué dans sa quête romantique d'un absolu inaccessible. En effet, il ne renonce pas, sans l'écrire explicitement pour autant, à vivre l'expérience de l'écriture comme une quête héroïque, mais cette quête est également une quête tragique puisqu'elle poursuit un but impossible. Derrière ces masques ludiques, on aperçoit donc une figure héroïque et tragique : dès la première page de RV, avant de se définir indirectement comme un clown ou un histrion, Landolfi compare ainsi son écriture à une tunique de Nessus[660]. Or, si l'image de Nessus révèle alors l'enracinement d'un tragique désormais explicite, les premières fictions manifestaient déjà une tendance à se représenter comme une figure prométhéenne ou orphique, dont la grandeur et l'héroïsme contrastent avec l'image du clown et les différents masques caricaturaux parfois revêtus[661]. Passé le moment d'enthousiasme des années 36-37, l'idée de fatalité s'affirme de plus en plus

[659] En réalité, ce n'est qu'à partir de *Rien va* (écrit à partir de 1958) que Landolfi parle ouvertement de lui-même comme d'un clown et d'un histrion : cf. RV, p. 250, 251, 270 et 290. Avant cette date, Landolfi n'indique qu'indirectement dans son œuvre qu'il fait le clown (ou qu'il fait le singe, comme Tombo dans les DZ), par le biais du paratexte notamment. D'ailleurs, les choses ne sont pas non plus formulées très directement dans RV, et ce jugement sur soi semble finalement exprimer de la douleur plus qu'une satisfaction qui serait éventuellement liée à la joie libératrice de se délivrer du poids d'être un grand écrivain, sinon le plus grand des écrivains.

[660] Ernestina Pellegrini, dans son article « L'arte di aprire una finestra sul buio », cit. (p. 37-38), compare la première personne des journaux landolfiens à un « io scuoiato » qui lui fait penser au supplice de Marsyas (notamment à travers la célèbre représentation qu'en a fait le Titien).

[661] On peut penser à la figure héroïque de Cagliostro dans les *Scene dalla vita di Cagliostro*, qui furent jouées à la télévision en 1961 (soit l'année même où Landolfi les écrivit, avant que le texte ne soit publié par Vallecchi en 1963). Cf. Cristina Terrile, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 19 : « Simile a Cagliostro, col suo 'posso ciò che voglio' segnato dalla *hybris*, il poeta piega ogni cosa alla sua volontà. Invece di essere sottoposto al volere del mondo, egli *è* il volere del mondo ».

nettement dans les fictions, comme nous allons maintenant le montrer tout d'abord à travers ses fictions brèves.

B) Les composantes du tragique

Au cours de notre deuxième chapitre, dans notre volonté de synthétiser l'imaginaire landolfien autour de grands nœuds dramatiques ou mythes personnels (liés notamment aux figures de la bête et de la femme), nous n'avions pas insisté sur ce qui frappe peut-être avant tout le lecteur des premières fictions de Landolfi, c'est-à-dire la négativité certaine de cet imaginaire, qui véhicule des éléments provoquant le trouble, l'inquiétude, la peur ou le dégoût chez le lecteur, et où sont présents la violence et la mort. Ce sont ces différents éléments que nous réunirons à présent. Cette étape nous permettra d'introduire l'idée d'une évolution diachronique sensible dans la production landolfienne, où s'affirme de manière visible une dimension tragique après la PL et le recueil MDB. Mais nous ne négligerons pas le fait que l'univers landolfien est d'une telle continuité que la présence latente du tragique landolfien habite presque chacun des textes de l'auteur, à commencer par les fictions du recueil DIA.

B.1) La négativité de l'imaginaire landolfien

B.1.a) la peur et le dégoût

On s'aperçoit à la simple lecture des premières fictions landolfiennes que les sentiments négatifs du dégoût, de la peur, de la terreur, de l'angoisse, sont bien plus représentés que ceux du plaisir, de la joie, du bonheur. Dans la prose de Landolfi, la répression de la veine lyrique a pour conséquence l'extrême réticence à parler des sentiments éprouvés par les personnages masculins qui pourraient être une image de l'auteur ; or, cette répression des sentiments se fait au profit d'un imaginaire où l'*unheimlich* occupe une place prépondérante. Le confort ou la douceur des espaces symboliquement maternels sont ainsi bien moins présents que le dégoût ou la peur, voire la terreur ou l'angoisse. Le dégoût, notamment, apparaît comme la sensation dominante dans de nombreux textes : dans le couple que forment l'attirance et la répulsion, c'est

ainsi la répulsion qui semble l'emporter dès *Maria Giuseppa*[662].

La négativité de l'imaginaire landolfien est donc une évidence que renforce la fréquence des scènes macabres, qu'il s'agisse de meurtres, d'abandons à la mort ou de visions apocalyptiques. Comme nous allons maintenant le voir, des associations d'images archaïques inquiétantes viennent conforter cette impression générale.

B.1.b) Réseaux d'images inquiétantes

Nous nous référerons ici à des réseaux d'images qui peuvent être inquiétantes en elles-mêmes, mais surtout par rapport aux autres éléments d'un réseau auxquelles elles sont associées[663].

B.1.b.1) Eau, chevelure, sang et féminité

Bien des scènes, chez Landolfi, offrent un réseau d'images inquiétantes, où l'on retrouve des éléments tels que la féminité, l'eau, la chevelure, l'impureté, le sang et surtout la présence de la mort[664]. Dans le recueil OMB, publié par Landolfi en 1954, nous trouvons deux images de ce genre où la dimension morbide est très forte, dans un des poèmes en prose composant la partie finale du recueil, intitulée *Commiato* : *Un tempo* et dans la nouvelle *Annina*.

Dans *Un tempo*, un escalier majestueux est décrit. Il est aussi question d'une « madonna », peinte sur un médaillon surmontant une des trois portes qui se trouvent en haut de cet escalier. Or, le texte s'achève par ce paragraphe :

> Un tempo, sul ripiano posò una gran testa femminile tagliata, basse le palpebre inazzurrate, tanto grande che a fatica, di dietro, occhieggiava sgomenta la Vergine. Ne

[662] Le personnage féminin n'apparaît désirable que lors du moment fugace précédant le désir bientôt satisfait du protagoniste masculin. Après le viol (mot que n'emploie pas le narrateur), l'apparence ridicule de Maria Giuseppa provoque à nouveau un amusement dégoûté : « Mi faceva ribrezzo, mi faceva quasi ridere quella mammella avvizzita e nera tra un brindello di camicia e la catena di ferro dell'*abitino* » (p. 14 ; l'italique est de Landolfi).

[663] A l'instar de Gilbert Durand, on peut considérer comme emblématique de ces réseaux d'images inquiétantes l'exemple du mythe d'Actéon (*op. cit*., p. 110). Selon Gilbert Durand (p. 67-134), ces éléments formant réseau sont inquiétants parce qu'ils renvoient tous au temps qui passe et à la destinée mortelle de l'être humain.

[664] Nous l'avons vu en examinant le rêve de Rosalba dans *La morte del re di Francia*. Plusieurs de ces éléments se concentrent aussi dans le final de *La donna della pozzanghera*, (second récit, ou récit dans le récit, de *La piccola apocalisse*), comme l'annonce du reste le titre même : la deutéragoniste, femme sublime et surréelle, est engloutie dans une flaque boueuse. L'élément de la chevelure est alors bien présent. *La piccola apocalisse* (DIA) p. 85 : « I suoi capelli rimasero ancora un momento impigliati nel fango: a quelli fu affidata per un momento la fragile sorte di sostenere la donna inghiottita ».

scendevano a rivoli, per i bruni, vetusti gradini, il sangue e i capelli biondi[665]

Dans cette vision poétique s'entremêlent les idées ou les motifs de la féminité, de la chevelure, du sang et de la mort, ainsi que l'image d'une eau impure, avec les ruisseaux de sang et de cheveux blonds coulant sur des marches brunes. Nous voyons ici que la poétique de Landolfi repose bien sur la création d'une surréalité foncièrement mystérieuse ; mais la surréalité est aussi créée par une concentration d'images terrifiantes, dont un des noyaux semble constitué par l'obsession des menstrues, tout comme dans *La morte del re di Francia* que nous avons abondamment commenté.

Toujours dans le recueil *Ombre*, cette image terrifiante des menstrues surréelles (pour ainsi dire) structure la nouvelle *Annina*, où un narrateur à la première personne, parce qu'il s'est abrité dans une cabane après une partie de chasse en montagne, assiste au spectacle d'une jeune fille pleurant au bord d'un tout petit étang, où son fiancé s'est noyé. Un autre jour, au même endroit, il voit la même jeune fille, mais celle-ci a été égorgée. Le narrateur raconte enfin qu'il a appris plus tard la vérité sur toute l'histoire : Annina a été assassinée par le même berger qui avait tué son fiancé par jalousie. Voici comment est représentée l'apparition d'Annina, jeune fille « bionda e delicata » :

> Sapevo che per lì doveva esserci una specie di vasto botro o minuscolo stagno, alimentato unicamente dalle acque piovane, che vi si facevano torbe e filacciose ; un acquaro insomma […] Mal distinguendosi da tutto ciò che di bigio e livido era intorno, questa giovinetta piangeva, o tanto doveva arguirsi dalla sua attitudine, poiché le lagrime si confondevano se mai colla pioggia che la bagnava tutta, appiccicandole i capelli, scorrendole giù per le guance, lungo le braccia, senza che ella mostrasse di neppure avvedersene[666]

Dans cette vision vespérale, qui rappelle sous une forme moins hallucinée l'image de Rosalba, se mêlent l'eau de pluie, l'eau impure de l'étang, les larmes et les cheveux d'Annina. Mais ensuite, le narrateur découvre son corps inerte, par une journée de « sole sfolgorante » qui fait pendant au trouble crépuscule pluvieux de la première image :

> […] si poteva scorgere il suo viso, e il largo squarcio della gola, donde una gran colata di sangue già accagliato, che raggiungeva l'acqua del botro e con essa si confondeva serbandosi in parte liquido. Ella aveva gli occhi chiusi ed era tutta vestita di bianco. E ora, nella viva luce diffusa, si poteva anche apprezzare pienamente la sua delicata bellezza. I suoi capelli erano d'oro, la sua pelle bianca o appena ambrata, le sue membra esili: non pareva una contadina, e non doveva avere più di diciassette anni. Ella giaceva lì, tra

[665] *Commiato*, p. 806. On aura remarqué que la « madonna » est à présent nommée « Vergine », ce qui pour nous indique le passage d'une réalité où la vierge n'est plus qu'une image banale (une « madonne »), à une surréalité où elle retrouve son caractère sacré tout en étant sortie du contexte chrétien, en étant ainsi appelée, avec une majuscule, la « Vierge ».

[666] *Annina* (OM), p. 726. Comme dans la fin de *La donna nella pozzanghera* et comme dans *Un tempo* (le poème de *Commiato*), le motif de la boue participe de l'impression d'impureté en introduisant une dimension scatologique sous-jacente.

> parvenze benigne d'una luminosa natura, e il sole era dolce, il cielo puro; un remoto cinguettio d'uccelli veniva da qualche folto. Quella crudele morte, pure, non aveva nulla di spaventoso, ma anzi qualcosa di sacro. Chi aveva colpito la fanciulla pareva avesse voluto eternarne la bellezza[667]

Paradoxalement, l'image de la jeune fille à l'étang semble plus positive lorsqu'elle est morte et que la scène est devenue plus sanglante[668]. Il faut sans doute voir, dans cette seconde description, par rapport à la première, la volonté de neutraliser des peurs obsédantes, qui prennent place dans une temporalité archaïque, avant de prendre place dans la structure narrative. Autrement dit, à partir d'une même constellation d'images inquiétantes, qui nous semble constituer la matière première de la nouvelle, Landolfi crée deux scènes très comparables mais tout de même distinctes, en valorisant celle des deux scènes qu'il place en second et qui serait *a priori* terrifiante, alors que la première serait *a priori* seulement mélancolique.

Par les adjectifs « spaventoso » et « sacro », Landolfi désigne ici une matière archaïque, sous-jacente dans son écriture, qui représente une charge émotionnelle si forte (comme pour le thème de la pitié à l'égard d'un animal) qu'elle amène à parler d'un sacré lié au topos, récurrent dans son œuvre, d'une virginité féminine que préserverait éternellement une violence meurtrière. Le point de départ de ces deux descriptions reste bien l'image fascinante et inquiétante de la féminité et de la sexualité féminine, au centre d'un réseau de symboles les impressions de mort et d'impureté s'imposent au final. Nous retiendrons cependant que l'horreur ou le dégoût que pourrait faire naître cette scène macabre sont ici neutralisés, voire dépassés ou sublimés – comme le montre l'expression « eternare la purezza » –, alors même que la scène se fait sanglante. En effet, le sang est bien un motif fascinant et ambigu pour Landolfi, qui semble voir dans l'image de l'écoulement d'un sang pur une sorte de transfiguration du corps qui se purifie[669]. Mais seule l'idée d'une pureté absolue semble pouvoir faire passer au second plan du texte les sentiments globalement négatifs qu'inspirent ces scènes récurrentes où se mêlent l'eau, la féminité, la chevelure et le sang.

---

[667] *Ibid*., p. 727.

[668] Nous noterons par exemple que le narrateur corrige lui-même l'emploi de l'adjectif « spaventoso » qui lui semble finalement plus juste que « sacro », mais aussi qu'il se produit bien une atténuation dans le passage du « sole sfolgorante », dont il était question avant le passage cité, à un « sole dolce » – ainsi la lumière solaire apparaît-elle finalement plus douce qu'agressive, alors même qu'elle éclaire un spectacle macabre. On aura également remarqué les diverses expressions littéraires qui valorisent traditionnellement et sans ambiguïté la beauté ou la délicatesse du corps féminin, comme « i capelli d'oro » par exemple.

[669] Il nous semble important de préciser qu'il n'y a pas chez Landolfi de connotation idéologique, ni encore moins politique, dans cette idée d'une pureté du sang.

B.1.b.2) Réseaux d'images et associations de mots : « fili » et « raggiera »

Nous nous intéresserons à présent non plus à une association d'images mais à une association de mots : celle des mots « raggiera » et « fili », que l'on trouve par exemple dans *La morte del re di Francia* où cette association apparaît deux fois[670]. Nous retrouvons cette association entre les mots « raggiera » et « fili » dans la scène finale de la PL, quand les Mères foudroient du regard les créatures de la nuit :

> […] pareva che le donne gettassero, guardando, una rete, una *raggiera* acuta di veleno e la vittima suggessero, così come può suggere un vento; e che mille *fili* si stabilissero fra i loro occhi e ogni parte del corpo di lei, mille *fili* di luce, mille diafani guizzi tesi a lei con inaudita violenza. Attratta, forzata nelle sue fibre e nei suoi precordi, la creatura colpita dall'algore di quegli occhi sembrava resistere disperatamente a una raffica siderale, e s'accasciava poi senza un gemito[671]

Quelle que soit la forme qu'elle prend, cette image est inquiétante voire terrifiante, car elle représente une menace pour le sujet : menace illustrée par le sang qui s'écoule, par les créatures anéanties qui pourraient préfigurer le sort de Giovancarlo, ou par l'araignée qui effraye Tale quand il la croise dans sa cuisine[672].

Des constellations d'images archaïques inquiétantes ressortent ainsi assez nettement dans le texte landolfien. Bien qu'on trouve chez Landolfi la volonté de valoriser certaines parmi les plus effrayantes de ces images, à commencer par celle du sang qui s'écoule, sa fascination indéniable pour ces motifs offre un soutien puissant aux sentiments de peur, de dégoût ou d'angoisse. Par ailleurs, non seulement les images sont persistantes, mais les mots aussi sont récurrents, comme le montre l'association de *fili* et *raggiera* : on n'insistera donc jamais trop sur la négativité d'un imaginaire étroitement lié à une conception tragique de l'existence, mais également sur la cohérence d'une

[670] Une première fois dans le passage où Rosalba est comparée à une sirène (cf. *supra*, p. 681), puis une seconde fois lorsque est décrite l'araignée que Tale voit dans sa cuisine et qui provoque ensuite en lui un abattement extrême (*La morte del re di Francia*, p. 37) : « Basta in fondo soffiarci su perché esso, a seconda dell'imminenza dell'avversario e della posizione, si appiattisca contro terra, irremovibile testa di chiodo coronata dagli sbuffi dei suoi otto *fili* a *raggiera* come dagli zampilli d'una fontana ».

[671] PL, p. 190. L'image obsédante des fils et l'association du mot « fili » au mot « raggiera » semblent indissociables ici de l'image plus précise d'une circulation entre un centre et des points périphériques ; une circulation dont les fils servent de véhicules. Nous signalerons que le mot *precordi*, qu'on trouve dans ce passage, est lui aussi employé dans *La morte del re di Francia* (p. 33).

[672] Gilbert Durand signale à propos de l'araignée, dont Baudoin a étudié le symbolisme chez Hugo, l'interprétation de cette image comme symbole du narcissisme. De façon polémique, Durand cite Baudoin, tout en précisant qu'il ne partage pas son interprétation, qui pour notre part nous semble pourtant assez éclairante, quand on regarde le texte landolfien (*op. cit.*, p. 115): « Certes nous ne donnerons pas à ce symbole l'interprétation narcissique que lui attribue le psychanalyste pour qui "l'araignée menaçante au centre de la toile est par ailleurs un excellent symbole de l'introversion et du narcissisme, cette absorption de l'être par son propre centre". Nous nous en tiendrons à l'interprétation classique pour laquelle l'araignée "représente le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans son réseau" ».

poétique, ou plutôt sur la cohésion d'une écriture, maniériste voire maniaque. En effet, si nous nous intéressons à l'écriture, plus qu'à l'imaginaire en lui-même, nous observerons que l'obsession de l'image des fils et de l'auréole de rayons, au niveau de l'imaginaire, s'actualise, au niveau de l'écriture, en une sorte de répétition (qu'on peut qualifier de rituelle ou maniaque), sous la forme d'une variation d'un texte tissé autour des mots « fili » et « raggiera » ; d'après nous, ces variations sur un même thème tendent à conjurer ou à exorciser des peurs archaïques, autant qu'elles expriment une fascination pour l'image d'un circuit fermé du désir investi dans l'écriture.

B.2) Le triomphe récurrent de la mort

B.2.a) Abandon passif

Ce qu'il y a de plus négatif dans l'imaginaire landolfien, c'est sans doute le fait que la mort soit si présente, et qu'elle soit le terme qui met fin à tant d'histoires. Elle apparaît souvent comme l'issue d'un abandon passif, semblable à l'abandon de Rosalba dans sa vision onirique, justement rythmée par la menace d'une sorte d'anéantissement total. Plusieurs personnages féminins donnent ainsi l'impression de s'abandonner à la mort, comme la « donna bionda » de *La piccola apocalisse*, ou même comme la chouette de *Colpo di sole*[673]. L'idée globale de *Colpo di sole* était préfigurée dans *La farfalla strappata*, dont le message critique à l'égard de l'anthropocentrisme est similaire, car le point de vue des hommes écrasant le papillon s'y oppose à celui du papillon lui-même. Mais là encore, la mort du papillon peut apparaître comme une sorte d'abandon fatal à son destin : « Ma che ci potevo fare io, se le luci m'attraevano irrestibilmente ?[674] ». Dans la lecture autobiographique que nous suggérons, ces deux créatures, la chouette et le papillon, sont pour nous une image animalisée et féminisée de

[673] Les sentiments mélancoliques que la chouette éprouve d'emblée (« un'uggia, un vago malessere ») de même que l'invective au soleil, font penser à une séduction de la mort, à une tentation du suicide – certes héritée des premiers romantiques allemands –, dont tout le texte est empreint. Si ce texte se termine par un changement de point de vue donnant une explication prosaïque à la mort de la chouette, dont on comprend qu'elle est tuée par des chasseurs, sa passivité, devant la naissance du jour qui semble provoquer son anéantissement, n'est pas sans rappeler celle de Rosalba.

[674] *Teatrino*, p. 252. Nous noterons au passage que le fait que ces deux animaux se distinguent des « bêtes » (telles que les araignées, les blattes et autres rats des fictions de Landolfi) et suscitent la pitié est directement lié à la fois à leur nature aérienne et à leur impuissance, car c'est quand elles ne peuvent plus voler que le point de vue narratif s'adapte au leur. Il est clair qu'à la manière de l'albatros baudelairien, elles renvoient à la figure de l'écrivain ; à ceci près qu'elles paraissent incapables de s'élever ou de résister à la tentation de se consumer pour un idéal, ce qui leur confère une dimension plus pathétique que dans le poème de Baudelaire et accentue l'idée métaphorique de la condition maudite de l'écrivain.

l'écrivain lui-même[675], qui s'imagine soumis à une espèce de fatalité l'empêchant de s'élever. Cet abandon à la mort n'est d'ailleurs pas propre aux personnages féminins : à la fin de *La morte del re di Francia*, le personnage masculin, Tale, s'enfonce dans le bois enneigé. Cette partie du récit, hallucinée et romantique, anticipe de manière assez visible le thème, développé plus tard dans *Colpo di sole*, d'une aube déchirante et même mortelle[676].

B.2.b) Meurtre violent

L'abandon passif à la mort s'accompagne toujours de la présence ou de la montée d'une pulsion destructrice, comme dans *La farfalla strappata* par exemple :

> Avrei voluto andarmene, sì, lontano nella notte, ma le luci mi attraevano, e dunque che colpa ce n'ho ? Poi mi buttò a terra, vicino alla porticina di servizio; naturalmente non ero ancora morta, e chi mi schiacciava la pancia, passando, chi un'antenna. Giacevo così, nel mio umore, fra le mie zampe quasi tutte staccate, e a poca distanza le mie ali, le mie belle ali con cui me ne sarei potuta andare in capo al mondo, morte là vicino. Finalmente uno mi schiacciò anche la testa[677]

Bloqué à terre, ses ailes détachées, le papillon gracieux devient une bête, qu'on « écrase », en faisant sortir son « humeur ». En même temps, cette victime de la violence des hommes leur adresse ses menaces vengeresses[678]. La pulsion destructrice et l'image de la bête s'immiscent donc dans la vision d'un sujet qui s'avance vers une mort inéluctable : chez Landolfi, l'abandon passif à la mort est toujours contaminé par le désir violent d'une forme d'apocalypse[679].

Souvent, comme on l'a vu, cette pulsion destructrice omniprésente donne lieu au besoin impérieux d'écraser la bête, mais aussi au meurtre violent d'une femme par le protagoniste masculin : à chaque fois, le caractère sexuel qui sous-tend le meurtre du personnage féminin est évident. Ce schéma est déjà celui de *Maria Giuseppa*, où le viol semble entraîner la mort. Dans le recueil SPA, on voit que ce type d'histoire se répète,

---

[675] Le mot papillon étant féminin en italien: la « farfalla ».
[676] *La morte del re di Francia*, p. 41: « Finché cadde, e giacque. L'alba era ormai nel suo colmo : tutte le cose stillanti fresche argentine perlacee: le petraie argentee ».
[677] *La farfalla strappata* (*Teatrino*, MDB), p. 252.
[678] Cf. *supra*, p. 251.
[679] Comme dans *Colpo di sole*, où le soleil est comparé à un bubon, et comme dans *La morte del re di Francia*, où le récit se conclut par l'exclamation: « FIORISCA PURE LA CARNE RAGNESCA ! », après que la blancheur de la neige a été contaminée par la persistante image phobique de l'araignée (p. 41) : « […] si stendeva la valle, bianca e immacolata: di lato il fianco rotondeggiante di un contrafforte, rigonfio e bianco anch'esso di pura neve. Su quel gonfiore la prima aurora (l'aurora?) gettò il suo riflesso gialliccio: e tutto il contrafforte si mutò in un mostruoso corpo di ragno: di quei ragni che hanno per corpo una vescichetta di sanie ».

dans la nouvelle éponyme et dans *La notte provinciale*, alors qu'on ne voyait pas un tel schéma à l'œuvre, ni dans le recueil MDB, ni dans la PL[680].

Un cas particulier, pour son dénouement plutôt heureux, semble constitué dans ce recueil par *La beccaccia*. Stefano, qui veut quitter Giovanna, décide finalement de rester avec elle et le lui écrit en réponse à ses lettres désespérées ; le fait de tuer une bécasse, et surtout de devoir l'achever, en croisant son regard qui lui rappelle celui de Giovanna, a provoqué chez lui une sorte de révélation. Or, il importe de voir que le rapport amoureux qui semble finalement destiné à un avenir heureux, ce qui est exceptionnel chez Landolfi, repose ici sur le regard (dont se souvient Stefano) et l'écriture (des lettres échangées) : en cela, il se présente sous un jour chaste, contrastant avec les images d'impureté si souvent associées à la sexualité de manière sous-jacente. En outre, Stefano, au début de l'histoire, est comme envahi par « una specie di follia » ressemblant fort à une pulsion de destruction, voire à une pulsion de mort, qui s'oppose à son amour[681]. Plus tard, cette pulsion trouble atteint son paroxysme au moment de mettre fin à l'agonie de la bécasse, en la cognant contre le sol de façon répétée et violente[682]. Mais, après ces quelques lignes qui décrivent l'affirmation de la pulsion destructrice s'emparant de la volonté du sujet masculin, c'est la suite qui nous interpelle surtout :

> Ed a ogni tonfo contro terra la beccaccia emetteva, non un lamento, un debole squittìo, sibilo, un respiro vibrato, simile a quello dei taglialegna o di chiunque attenda a un lavoro gravoso e ritmato [...][683]

Avec l'idée du rythme, liée à la façon choisie pour achever la bécasse, avec aussi l'image virile du bûcheron et le gémissement de la bécasse, il est clair que la scène est là encore sous-tendue par la présence symbolique de l'acte sexuel : le meurtre de la

[680] Nous reviendrons sur le meurtre du serviteur Napoleone dans PL (cf. *infra*, p. 1252 n.). Dans les deux recueils DIA et SPA, contrairement à MDB qui les sépare chronologiquement, le thème de la mort ou du meurtre d'une femme apparaissent plusieurs fois. D'ailleurs, dans chacun, deux nouvelles de quelques pages, *Mani* (DIA) et *La paura* (SP), sont centrées d'un bout à l'autre sur le récit des sévices infligés à un animal, jusqu'à sa mort qui soit est avérée, soit semble inéluctable. De même, toujours contrairement à MDB, la mort et les meurtres occupent une grande place dans le recueil OMB (publié en 1954), comme le montre l'exemple d'*Annina*. Cela va bien dans le sens de ce que nous remarquions, au sujet de l'évolution de la production landolfienne au cours de ses premières années : la dimension tragique et macabre qui caractérise l'œuvre dès le recueil DIA s'efface dans une certaine mesure, au profit d'une sorte d'enthousiasme momentané, dans les nouvelles du recueil MDB et dans la PL.

[681] *La beccaccia* (OMB), p. 721 : « Follia che era forse un desiderio inconscio di sofferenze, per sé e per lei, di annientamento ; forse, ecco, desiderio di spingerla, di spingersi agli estremi, di forzare le cose o gli eventi nel loro rifugio, di forzarle a generare il loro massimo risultato, anche se mostruoso ».

[682] *Ibid*., p. 723 : « Una specie di disperata ebbrezza l'aveva invaso, un senso illimitato e malvagio di forza e in una di smarrimento, una furia di dissolvimento e di pena per sé e per gli altri, che travolgeva tutto il suo essere e in cui tutta la sua volontà pareva essere annullata. Davvero preda di una cieca potenza, egli soffriva e trionfava : quegli occhi dovevano chiudersi per sempre ».

[683] *Ibid*., p. 723.

bécasse se substitue au rapport sexuel que Stefano pourrait avoir avec Giovanna. Or, les sévices infligés, est-il écrit un peu plus haut, paraissaient l'œuvre d'une « cieca fatalità » : nous retrouvons l'idée d'une fatalité associée à la sexualité, ou d'une sexualité vécue comme un rite morbide, avec un bourreau et une victime, tous deux soumis à une volonté supérieure et insondable[684].

Si nous reprenons ces différents éléments, ce qu'on peut regrouper dans la catégorie d'une thématique morbide ou macabre chez Landolfi comprend, sur une échelle allant à peu près du plus manifeste au plus latent, le meurtre violent d'une femme, le meurtre plus rare d'un homme, la mort infligée à une bête ou à un animal, l'abandon passif à la mort, l'émergence d'une pulsion destructrice qui peut s'affirmer comme aspiration à une véritable apocalypse, enfin la présence symbolique, elle-même plus ou moins évidente, de l'acte sexuel. L'articulation de ces éléments, qui envahissent l'imaginaire de façon très diffuse, donne à l'œuvre landolfienne sa dimension tragique.

B.3) Les images obsédantes de la blessure et de la Mère terrible

B.3.a) Le sexe féminin comme blessure

Si nous reprenons l'exemple de *La beccaccia*, il semble que son issue constitue un dépassement de la sexualité, tel qu'on en voyait déjà le désir dans la vision onirique de Rosalba. Or, le danger intrinsèque que représente plus ou moins consciemment la sexualité pour l'auteur, dans cette nouvelle au dénouement exceptionnellement heureux, prend ici une forme extrêmement négative : « Poi il lungo becco si fendé largamente, mostrando la lingua tenera, batté due o tre volte a forbice, e rimase aperto, abbandonato, come le mascelle d'un uomo morto ; e si tacque[685] ». Ce bec peut faire penser à une bouche humaine ; mais, aussi et surtout, il renvoie symboliquement au sexe féminin.

Le sexe féminin, centre fascinant visé par le désir masculin, devient alors l'image morbide de la blessure affectant le sujet. Or, cette image du sexe féminin comme blessure ne devient obsédante qu'à partir du recueil SPA, avant de ne devenir vraiment

[684] La « lotta di un bruco con una fosforina » dans *Settimana di sole*, à laquelle nous avions fait allusion, renvoie à cette même signification sexuelle, quand on observe la passivité de la « fosforina » et la position du « bruco » sur elle (p. 99) : « Il bruco era giallastro, grosso come un pollice, molle e setoloso [comme la bête de Rosalba] ; la fosforina ombrava tremava e faceva per fuggire, e sempre il bruco le era sopra ». Devant cette scène où il s'identifie à la victime, le protagoniste ressent un dégoût qu'il transfère sur le ver : « E così ha ottenuto sommissione il bruco dalla fosforina di modo che ha potuto lasciarne la spoglia vuota di sangue e allontanarsi con un movimento d'esofago : l'esofago di uno che vomita ».
[685] *La beccaccia* (OMB), p. 723.

explicite que dans des textes plus tardifs[686]. Certes, la fascination pour le sexe féminin associé au sang est déjà très présente dès *La morte del re di Francia* ; néanmoins, l'idée d'une blessure, d'une mutilation, s'affirme de plus en plus manifestement avec le recueil SPA. La blessure apparaît alors comme originaire, à l'intérieur d'une sorte de mythe personnel dont on trouve deux formes : *La notte provinciale,* où le surréel se situe à la limite de l'étrange et du fantastique, à la manière de Poe ; *La spada*, dont la dimension surréelle, proche du symbolisme et du surréalisme, et dans une moindre mesure, du merveilleux et du fantastique canonique, est plus originale.

Dans *La notte provinciale,* une jeune fille, virginale et surréelle, est poignardée au cours d'un jeu entre adolescents, qui se déroule lumières éteintes, sans qu'on puisse ensuite savoir qui a enfoncé près de sa clavicule l'arme qu'on y a retrouvée plantée. Il est clair que le coup de poignard, dans le noir, se substitue au premier acte sexuel qu'aurait pu connaître cette jeune fille désirable et que la blessure à la gorge anticipe celle du même type dans *Annina*[687]. Dans *La spada*, Renato di Pescogianturco-Longigno, le noble protagoniste, trouve dans son grenier une épée magique capable de tout trancher, mais l'excitation de cette découverte laisse place à la déception, car cette épée n'est adaptée à aucun usage. Finalement, il cède à la pulsion brutale le poussant à couper verticalement le corps de cette « fanciulla bianca » qui venait lui apporter le bonheur :

> Renato appoggiò sulla fanciulla un gran fendente. La lama attraversava per lungo l'esile corpo senza incontrare resistenza [...] pure la fanciulla non cadde [...] né dell'orrenda ferita si scorgeva traccia. [...] Gettando lontano l'arme infeconda, 'Dio !' gridò 'che cosa ho fatto !'. Allora la fanciulla, sebbene trapassata nelle sue viscere, volle sorridere all'amato e rassicurarlo. E bastò questo. Il suo volto accennò a fendersi e lentamente prese a scomporsi. Una tenue, dapprima quasi invisibile riga rossa apparve, su dai capelli d'oro fino al collo, e giù giù per il seno e per la bianca seta ; e questa fenditura ad allargarsi e il

[686] Ainsi le narrateur de *La muta*, écrit en 1963 et publié en 1964, parle-t-il du sexe féminin comme d'une « antica ferita » (TR, p. 443). L'identification du sexe féminin, objet du désir masculin, à une mutilation, est aussi très évidente dans un passage de RV (p. 319-320) : « Eh, come fare a non immaginare, a non vedere attraverso la loro voce i loro vezzi nascosti ? Con particolare riguardo a quello che le donne chiamano gentilmente il loro 'puntolino'. Se, ora, si consideri che una larga parte dell'amore è inflizione, col fatto parallelo e forse consequenziale che le donne sentono e portano, in fase di pudore, i loro attributi sessuali come menomazioni, e combinando le due, è facile vedere dove sia la maggiore provocazione ». Mais déjà dans OMB, publié en 1954, l'association entre blessure et sexe féminin, obsédante à partir de SPA, est assez explicite. Une courte nouvelle, *(senza titolo)*, est constituée d'un dialogue entre deux jeunes filles qui attendent avec appréhension d'être appelées, comme si elles allaient passer une sorte de visite médicale. Puis vient le tour de l'une d'elles, tandis que l'autre reste seule avec un homme, qui lui explique ce qui les attend (OMB, p. 720): « Insomma è come una grande ruota, cioè una mezza ruota, d'acciaio, molto affilata, che gira ; e la ragazza sta nuda sopra un'asse, e... Le dico che non fa nessun male... ».

[687] L'ouverture sanglante dans le corps se substitue donc symboliquement au sexe féminin, associé métonymiquement à une blessure (*La notte provinciale*, p. 299) : « Estratto questo coltello, il sangue sgorgò a fiotti dalla ferita».

> sangue a pullularne, gorgogliando appena specie fra i capelli. Il sorriso era ormai un'orribile smorfia, un ghigno ambiguo e spaventoso ; la crepa del fragile corpo rapidamente s'apriva ; la fanciulla crollava, partita dall'implacabile spada. Traverso la fessura già ridevano le lontane stelle della notte ; in men che si dica la fragile fanciulla, inusitata vista, si scommise al suolo sotto gli occhi del suo uccisore. E quelle sparse membra soltanto il placido sangue riuniva [688].

L'image n'opère pas seulement un déplacement métonymique, du sexe à une autre partie du corps : il y a aussi hyperbole, car c'est tout le corps qui devient un sexe sanglant, une « orrenda ferita », « un'orribile smorfia ». Le sexe féminin, d'emblème de la séparation, se fait emblème de la blessure liée à la tentative infructueuse de réunir ce qui est séparé, par la puissance, symbolisée par l'épée : dans ce léger glissement du motif, il y a bien une évolution négative, concernant un élément qui est au centre de l'imaginaire landolfien. Le déplacement métonymique se réalise comme projection d'une blessure intérieure sur un corps extérieur : dans ce mythe landolfien, qui correspondrait, dans une approche psychanalytique, à son complexe (à la manière du complexe d'Œdipe), il est clair que la blessure renvoie à la castration, symbolisée aussi par la perte de pouvoir subie par l'épée en tant que symbole phallique, finalement mis au service de la division et de la destruction – tandis que le sang apparaît à nouveau comme un liquide pur où peuvent se fondre les membres séparés. Il est clair aussi que ce que nous appelons le phallus peut symboliser divers instruments de puissance, dont la parole, qui paraît capable de réunir les choses mais qui finalement les sépare[689].

Dans les deux nouvelles (*La notte provinciale* et *La spada*), du fait de la structure narrative, le temps s'apparente à une temporalité mythique, où le présent est déterminé par une blessure originelle mal cicatrisée, tandis que le sujet masculin est profondément marqué par cette expérience, qui par conséquent, sur le plan symbolique, apparaît bien comme la projection d'une castration[690]. Mais la même image peut aussi se manifester comme la révélation ultime d'une fatalité qui transparaît dans de petits événements de la vie quotidienne ; c'est ce que montre la nouvelle *Voltaluna*, dont voici l'incipit :

> Si danno ore, e perfino interi giorni, che sono, lo dico senza ambagi, come strappi nel tessuto approssimativo e plausibile della nostra esistenza. Il potere che presiede a tali cose accumula allora contro di noi, quasi accuse sporte a un oscuro tribunale, fatti a sfavore e, insomma, sembra applicarsi a renderci vivo e presente il senso della morte [...] non si tratta già di cose gravi o irreparabili [...] ma piuttosto d'un certo numero, o catena, di

[688] *La spada*, p. 288.
[689] A propos de *La spada* précisément, nous renvoyons au très récent article d'Andrea Cortellessa (*L'arme infeconda*, in « Chroniques italiennes », cit., p. 3-57).
[690] Dans *La notte provinciale*, l'histoire est racontée au narrateur par un ami, qui faisait partie du groupe de jeunes gens présents lors du drame et qui a gardé l'arme du crime. Dans *La spada*, le récit se conclut par une sorte d'épilogue, où le narrateur précise que l'épée a continué à être utilisée, pour le plus grand malheur de tous.

> minute circostanze avverse o inesplicabili [...] È, in una parola, come se v'avessero costretto a buttare un'occhiata sull'oscuro rovescio delle cose, là dove tutto è gelo e orrore [...] Immaginate dunque se giraste la faccia piena e splendente della luna, paragonabile agli avvenimenti e alle azioni della nostra vita giornaliera, e vi ritrovaste sull'orlo del baratro buio e freddo![691]

Nous voyons que l'idée de fatalité, loin d'être associée pour l'instant à l'image d'un sexe féminin blessé, trouve ici une forme amenuisée, où le destin prend la forme de choses sans importance (« minute circostanze »), susceptibles toutefois de provoquer une horreur extrême : Landolfi parle de « senso della morte », de « gelo e orrore », d'un « baratro buio e freddo[692] ». En effet, la comparaison astrologique qui traverse toute cette nouvelle – entre l'impression laissée par les petits tracas qui s'accumulent en une même journée et la face cachée de la lune –, semble renvoyer à une peur archaïque profonde[693].

Cependant, la fatalité ici est reliée à une peur de la mort, du noir, du néant, mais pas à la sexualité : le mot « luna » est certes féminin, mais le narrateur n'insiste aucunement sur cette féminité[694]. Or, nous allons voir que la structure globale de *Voltaluna* reproduit un mouvement allant de l'image du gouffre vers celle du sexe féminin blessé comme euphémisation de la mort. D'abord, le texte commence par un discours de type explicatif, que nous avons presque cité dans sa totalité et qui constitue l'introduction au discours narratif, dont la fonction est de servir d'exemple à l'idée exposée. Puis, dans la partie narrative, le narrateur raconte plusieurs événements désagréables qui lui sont arrivés lors d'une même journée, jusqu'à ce que son pardessus se déchire et qu'il aille le faire réparer chez une modeste repriseuse, qui le fait rentrer dans sa cuisine petite mais jolie, donnant sur un « minuscolo orticello » comparé à « un'oasi di pace nella città ». L'image est globalement très positive, mais on remarque tout de même le mot « divisi »,

---

[691] *Voltaluna*, p. 346.

[692] Cela anticipe par exemple une nouvelle comme *Colpi di spillo* (PC). L'euphémisme des coups d'épingle, loin d'atténuer les sentiments d'impuissance et de peur qu'on peut éprouver, lorsqu'on est confronté à la fatalité, débouche sur l'hyperbole : cf. *supra*, p. 144.

[693] Le temps, la mort, la fatalité, ainsi que l'image du gouffre, pouvons-nous ajouter, sont bien les éléments que Landolfi associe à l'obscurité de la lune. Cf. Gilbert Durand, *op. cit*., p. 111 : […] la lune […] est un astre qui décroît, disparaît, un astre capricieux qui semble soumis à la temporalité et à la mort […] C'est par cette assimilation au destin que la 'lune noire' est la plupart du temps considérée comme le premier mort ».

[694] Cela peut être intéressant, par rapport au point de vue polémique de Gilbert Durand, qui considère que chez l'homme l'idée de la chute est d'abord liée au sentiment du temps et de la mort, avant de se doubler d'une crainte de la femme et de la sexualité, crainte associée à l'attribution de la faute originelle à la femme, dont les menstrues sont assimilées à une punition divine. Cf. *ibid*., p. 127 : « L'explication mécanique des menstrues comme viol primordial renforce encore les implications sexuelles de ce symbole, et l'engramme de la chute se trouve banalisé et limité à un incident charnel, singularisé, et qui par là s'éloigne de son sens archétypal primitif touchant à la destinée mortelle de l'homme. Peut-être faut-il voir dans ce processus une euphémisation de la mort, transférée d'un archétype de type jungien, donc collectif, à un incident traumatisant de type freudien, donc purement individuel ». Ces propos ont une portée polémique en ce sens qu'ils vont dans le sens d'une valorisation de Jung aux dépens de Freud.

dans une précision descriptive dont la motivation semble *a priori* peu évidente, à propos des cheveux de la femme âgée (coiffés, d'ailleurs, de la même manière que ceux de Maria Giuseppa) : « Portava i capelli grigi divisi in due bande lisce sulla fronte »[695]. Ce n'est certainement pas un « effet de réel » au sens de Barthes[696], mais bien l'idée sous-jacente de la division, qui nous semble motiver ce détail apparemment dépourvu de fonction narrative, emblématique ou symbolique. En effet, la vieille couturière est bien une figure ambiguë et d'après nous, sa chevelure « divisée en deux » préfigure l'image finale de la blessure qui menace de se rouvrir.

L'enjeu symbolique représenté par la déchirure à recoudre est celui d'une réparation intérieure, ce que dit assez clairement le narrateur dans ce qui semblerait pouvoir être la conclusion : « Così quella parca benigna raccolse le fila troncate e contorte della mia giornata e dolcemente le riannodò[697] ». La dimension inquiétante des Parques qui filent et coupent, est ici effacée (« quella parca benigna »), tandis que la remarque sur la chevelure divisée (que le lecteur n'aura peut-être pas relevée ou qu'il aura complètement oubliée, un peu plus loin dans sa lecture) peut finalement sembler parfaitement anodine. Toutefois, c'est bien l'image de la division qui réapparaît et s'impose, dans ce qui constitue la véritable conclusion du narrateur. Avec le temps, dont le cours a semblé un instant suspendu, le tissu s'élime et la déchirure se rouvre, « finché apparve da ultimo come un'orribile cicatrice ». Cette cicatrice, « orribile » comme l' « orrenda ferita » ou l'« orribile smorfia » de *La spada*, est tout de suite comparée, d'une façon implicite mais tout de même assez nette, au sexe féminin : « Di più, i fili che univano le labbra dello strappo parevano a ogni istante dover cedere e la ferita della stoffa doversi riaprire in tutta la sua spaventosa oscenità[698] ».

De notre interprétation de *Voltaluna*, nous pouvons retenir deux choses. Tout d'abord, la castration, symbolisée par l'association du sexe féminin à une blessure, est liée à une Mère terrible, ou mère phallique (la vieille repriseuse comparée à une

[695] *Voltaluna*, p. 348.
[696] Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzevan Todorov, Paris, Seuil, p. 81-89.
[697] *Voltaluna*, p. 348. Nous retrouvons l'image des fils, associée à la féminité, mais cette fois-ci cette image devient une vision positive, où la figure de la tisseuse se mêle avec celle de la fileuse, pour renvoyer à une même idée de continuité et même de réunion : le fil n'est plus ce qui retient mais ce qui rattache, grâce à une femme maternelle qui répare « il tessuto della nostra esistenza ». A propos de cette image de la tisseuse et des fils, il est à noter qu'une analogie s'établit spontanément entre les cheveux et les fils, ce que remarque d'ailleurs Gilbert Durand (*op. cit.*, p. 117).
[698] *Voltaluna*, p. 349. On relèvera la violence symbolique de certains mots : « strappo », « spaventosa oscenità ». On aura aussi noté la répétition de « s + consonne » : « strappo », « stoffa », « spaventosa ». D'après nous, c'est assurément l'image symbolique du sexe féminin qui justifie l'emploi d'« oscenità », qui renvoie bien pour Landolfi à une obscénité d'ordre sexuel.

Parque[699]), qui constitue en quelque sorte l'envers de l'image de la Mère bienveillante et protectrice. Or, les fictions plus longues (*Le due zittelle*, *Racconto d'autunno* et *Cancroregina*) montreront que c'est bien cette Mère terrible qui exige la castration ou le sacrifice de son fils symbolique ou d'un substitut de celui-ci. Ensuite, la blessure, en tant que marque de la castration, est certes horrible, mais elle vient en réalité couvrir quelque chose de bien plus terrifiant, indiqué au début de la nouvelle : « il senso della morte », l'idée de la mort ou du néant. C'est pourquoi l'image phobique du sexe féminin mutilé a peut-être la fonction d'un talisman apotropaïque, dans la mesure où le sexe sanglant en tant que blessure est peut-être moins terrifiant que le vide ou l'obscurité : selon un processus bien connu, la phobie se substitue ainsi à l'angoisse. L'image d'une déchirure rappelant implicitement le sexe féminin, à la fin de *Voltaluna*, a donc ceci de particulier : bien qu'elle semble bien moins horrible que les visions de blessures sanglantes décrites ailleurs, elle est sans doute tout aussi terrifiante parce qu'elle révèle plus qu'elle ne cache la source de l'angoisse. En effet, communément, le sexe féminin est obscène parce qu'il est censuré par la pudeur ; mais l'image finale de *Voltaluna* est obscène au sens étymologique : révélant le caractère tabou du sexe féminin lié non seulement à la sexualité mais aussi à la mort[700], cette image se situe en-deçà de toute signification, à la source de l'angoisse.

B.3.b) Les symboles phalliques mutilés et la Mère terrible

Parallèlement au symbole du sexe féminin, les symboles phalliques mutilés se font eux aussi plus nombreux à partir de *La spada*, comme on a commencé à le voir avec la nouvelle éponyme[701]. Nous soulignerons ainsi que la puissance symbolisée par les objets phalliques, notamment par le fusil du chasseur, sont au service de la destruction et de la

[699] En ce qui concerne la figure de la Mère Terrible que peut symboliser la couturière, cf. Oreste Macrì (*op. cit.*, p. 60) : « 'Voltaluna' del titolo è segno della Madre stravolta […] ». L'image ambiguë de la fileuse ou de la repriseuse à la dimension maternelle certaine est bien présente dans la PL. Nous pensons aux travaux de couture effectués sous le regard de Giovancarlo par la douce Gurù, qui procure toutefois de « cruelles » caresses au chat qui vint la déranger dans cette tâche (cf. *infra*, RA). En outre, l'apparition des Mères qui paraissent emprisonner les créatures invisibles dans des « fils » invisibles constitue bien l'envers de cette image rassurante.

[700] *Obscenus* signifie en latin : « de mauvais augure, sinistre », mais « l'origine souvent évoquée par *ob* 'devant' et *scaena* 'scène' est fictive » (*Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992, p. 1346).

[701] A ce sujet, il faut se souvenir des remarques d'Edoardo Sanguineti, sur le rôle et la place des organes sexuels dans l'imaginaire et la poétique de Landolfi, où des procédés métonymiques et métaphoriques aboutissent, à partir de symboles sexuels élémentaires, aux images étonnantes que l'on a pu commenter (cf. *supra*, p. 169).

division[702]. Ces images d'impuissance deviennent fréquentes dans les nouvelles brèves des recueils *Mezzacoda* et *In società* , mais pour le moment, nous insisterons sur l'autre grande image inquiétante, qui de même que le symbole phallique mutilé, ressortit au complexe de castration et devient obsédante à partir du recueil SPA : l'image de la mère phallique ou de la Mère terrible, qui désigne une figure menaçante, associée à la souffrance, à la mort ainsi qu'à la castration pour ce qui est de la mère phallique[703]. De même qu'on peut opposer, pour illustrer l'évolution diachronique de Landolfi, la vigueur représentée par le bras blessé de Roberto à la souffrance ou à l'impuissance, symbolisée en revanche par les images de plus en plus fréquentes ensuite du sexe féminin comme blessure, de même on peut opposer les différentes vieilles femmes qu'on rencontre dans la PL à celles qu'on trouve à partir du recueil SPA.

Par exemple, dans la PL, les vieilles femmes sont toujours ridiculisées, à la manière des figures paternelles représentant une autorité appartenant à la « réalité » (dans *Il mar delle blatte* notamment)[704]. Mais dans une nouvelle comme *La paura* (SPA), le personnage plutôt réaliste de la vieille femme, agrandie par le contraste créé entre elle et le crapaud qu'elle martyrise, tend en revanche à devenir une sorte d'allégorie monstrueuse de la fatalité et de la mort, devant laquelle les jeunes gens qui la regardent depuis leur voiture restent impuissants[705]. Comme nous le verrons bientôt, cette même image de la vieille sorcière sadique occupe une place importante dans les DZ et dans RA.

Ce motif récurrent amène à se poser la question suivante : quelle image l'écrivain donne-t-il de sa propre mère, morte quand il avait seulement un an et demi ? Pour répondre, il faut se référer en priorité à *Prefigurazioni : Prato*, où Landolfi affronte divers souvenirs personnels dont il commence à faire la matière de son écriture, dans ces

[702] Ainsi, dans la BDP (p. 645), le symbole de l'épée, si important dans la nouvelle *La spada*, est réutilisé au sein d'une image conférant une certaine grandeur héroïque à Landolfi lui-même, mais une grandeur tragique, puisque sa puissance virile et héroïque se retourne contre lui. En effet, le symbole apparaît à nouveau, quand l'auteur, par le biais d'une lettre prétendument véritable, adresée par une certaine Giulia au personnage d'Alessandro (le double fictionnel de l'écrivain, dans plusieurs passages narratifs racontés à la troisième personne, et rapportés en italique) évoque un destin qui ne serait plus « come spada che fa trapassare il bene quando ti si offre » : « Adele non è il bene che ti si offre. Adele è un mezzo per affilare la tua spada, è una pietra molare, un dorso di pietra su cui tu passi e ripassi la tua sorte perché trafigga meglio, perché sia sempre lucente e pronta a trapassare qualunque bene ti si offra ». Ici, la grandeur héroïque de l'écrivain mélancolique dépend directement de la valorisation du symbole phallique, épée luisante et affilée. Mais quand la blessure est projetée sur un symbole phallique, c'est alors l'idée d'impuissance qui ressort particulièrement.

[703] L'expression « mère phallique » est parfois employée par Freud. Gilbert Durand, à la suite de Jung, préfère parler de « Mère Terrible » (*op. cit.*, p. 113).

[704] C'est le cas de Filomena, qui renseigne Giovancarlo au sujet de Gurù. Cf. PL, p. 141-143.

[705] Le gigantisme de la figure maternelle est à rapprocher de deux passages qu'on trouve dans les journaux BDP et DM (cf. *infra*, p. 475 n.). Le motif de la femme torturant un crapaud sera repris dans UANT, mais avec un point de vue tout à fait différent (cf. *supra*, p. 389).

articles qui composent une partie du recueil OMB (et dont *Prefigurazioni : Prato* est justement le tout premier). Nous citerons l'incipit :

> Io (ma quante volte ho scritto questo dannato pronome ?), io ero un bambino che a un anno e mezzo avevano portato davanti a sua madre morta, colla vana speranza che i lineamenti di lei gli rimanessero impressi nella memoria ; e che aveva detto : lasciamola stare, dorme[706]

Il s'agit des quelques lignes parmi les plus personnelles, pathétiques et élégantes à la fois, que Landolfi ait écrites sur lui-même. Nous nous garderons bien d'essayer de déterminer quelle est la part, dans le traumatisme de l'homme Landolfi, des différents éléments que sont ce moment précis, ou le manque ressenti les mois suivants et les années suivantes, ou bien la présence de sa mère à travers les paroles des membres de sa famille, ou encore le fait de grandir comme un enfant sans mère, sans oublier le fait qu'il soit resté fils unique et que son père ne se soit jamais remarié. Mais ce qui est certain, c'est que Landolfi, quand il publie ce texte à bientôt quarante-six ans, a déjà peuplé son œuvre de nombreuses figures maternelles, ou de nombreux symboles surréels qui renvoient à la figure de la Mère terrible ; or, l'auteur se présente ici, d'une part, comme un être marqué par la mort de sa mère, et, d'autre part, comme un enfant trop jeune pour pleurer le décès de sa mère comme personne réelle, ce qu'on appelle communément « faire son deuil ».

Dix ans plus tard, en mars 1964, à cinquante-six ans, Landolfi écrit dans DM :

> Il più terribile dei ritratti di mia madre è quello che la presenta ritta (in una buffa e larga vestaglia di quei tempi, i capelli a cannuolo intorno alla fronte) con me unenne sul braccio sinistro ripiegato; ella mi addita sorridendo l'obiettivo, che difatto, riccioluto e aggrondato, io fisso. Ma questo gesto giocondo ha il suo orrendo rovescio, o forse il suo vero dritto: dal braccio teso di lei il nostro almo sole ritaglia un'ombra nera e precisa, minutamente descritta ed articolata, un braccio di tenebra che attraversa il suo corpo di sbieco. Coll'indice notturno ella mostra la terra, la fossa: quella in cui doveva essere rinchiusa di lì a pochi mesi. / Ma l'avida terra non sembra paga, il nero gesto continua[707]

Ce passage, qui rappelle la fin de *La piccola apocalisse* – quand la sublime « donna bionda », qui semble venue d'un ailleurs céleste, est finalement engloutie sous terre – est évidemment extrêmement négatif et pessimiste, l'image d'une mère et son enfant n'étant paradoxalement que l'ombre ou le reflet de la vraie face des choses, qui est leur face sombre (l'écho de *Voltaluna* est ici très fort) : l'horreur du temps qui passe, du destin inexorable, de la mort. Mais par rapport à *La piccola apocalisse*, où un jeune homme est marqué par la vision grotesque et horrible de la mort de la femme aimante, ici c'est un

[706] *Prefigurazioni : Prato* (OM), p. 743.
[707] DM, p. 748.

homme mûr, Landolfi lui-même, qui se dit non seulement marqué par cette vision un peu grotesque (« una buffa e larga vestaglia ») et surtout horrible, mais aussi poursuivi lui-même par une malédiction remontant à sa petite enfance.

Ainsi, entre le passage autobiobiographique de *Prefigurazioni : Prato* et celui de RV, l'idée d'un abandon de l'enfant par sa mère, vécu comme condamnation tragique, s'est affirmée par rapport à l'idée de la perte de la mère. L'idée s'affirme encore plus dans le titre donné au recueil poétique *Il tradimento* (publié en 1977), si on explique cette trahison par la référence, qui nous paraît s'imposer, à la perte de la mère perçue comme abandon[708]. Or, la souffrance intime de l'abandon n'est exprimée qu'avec retenue, dans les deux passages autobiographiques que nous avons commentés, et cette retenue contribue à générer ou plutôt à entretenir l'image d'une souffrance et d'une blessure qui tendent à être aussi impersonnelles que tragiques.

Dès lors, il est peu surprenant que dans d'autres passages qui eux sont des passages fictionnels, une figure maternelle, parce qu'elle retient son fils prisonnier d'un horrible destin, se charge d'attributs négatifs tel que la vieillesse ou la laideur et, par le fait d'un procédé hyperbolique, apparaisse comme une vieille sorcière sadique (dans *La paura*), voire comme une horrible divinité exigeant que sa « créature » la rejoigne dans la mort : c'est ce que nous montrerons dans les DZ et dans RA. Ainsi, à partir du recueil SPA, et bien avant les passages autobiographiques de *Prefigurazioni : Prato* et DM, la figure de la Mère terrible, comme celle du sexe féminin mutilé, tend donc à envahir de plus en plus l'imaginaire landolfien[709].

B.3.c) Fatalité, blessure et castration

B.3.c.1) La blessure, la culpabilité et la honte dans le cadre d'une vision tragique de l'existence

Nos constatations nous amènent à avancer l'interprétation suivante : tous les éléments que nous avons vus liés à l'idée de fatalité (les motifs macabres, les réseaux d'images inquiétantes, les symboles sexuels mutilés et l'image de la Mère terrible) ne

[708] D'autant que le sujet qui s'exprime dans les poèmes est maintenant l'auteur lui-même, en tant que sujet exprimant sa souffrance intime sur un mode lyrique qui peut verser dans le pathétique. Ce lien entre abandon et trahison est suggéré par Ernestina Pellegrini (*L'arte di aprire una finestra sul buio*, cit., p. 35-36).

[709] Le symbole de la Mère phallique n'est toutefois pas seulement motivé par l'impression plus ou moins consciente d'avoir été abandonné : les choses sont sans doute plus compliquées que cela et nous reviendrons sur l'ambivalence de la figure maternelle dans l'imaginaire de Landolfi.

peuvent-ils pas s'inscrire dans ce que l'on nomme en psychanalyse le « complexe de castration » ? La fatalité dont il est question ici pourrait alors être interprétée comme l'impossibilité d'échapper à ce drame intime et originaire, qui pour Landolfi affecterait inévitablement le sujet et condamnerait également ce même sujet à le revivre sous une autre forme.

De nombreux indices nous mettent sur cette piste interprétative : nous pensons notamment à l'emploi d'adjectifs comme « indélébile[710]» ou « irréparable[711] ». L'image d'un tribunal hostile, dont la castration ainsi comprise pourrait être la condamnation qu'il prononce, est d'ailleurs présente dans *Prefigurazioni : Prato*. En effet, lorsqu'il était interne au pensionnat de Prato, Landolfi avait l'habitude de se lever la nuit pour aller aux toilettes, au lieu d'y aller le soir comme les autres pensionnaires. Mais un jour, il entend le surveillant verrouiller (« inchiavare ») la porte des cabinets, avant qu'un compagnon n'ajoute : « Caro buddista, tu non vai più al cesso » (on le surnommait « bouddhiste » car il était dispensé des fonctions religieuses à la chapelle de l'internat) :

> Perché tutto ciò ? Perché mi si faceva una così aperta ingiustizia, e coll'aria di mettermi in stato d'accusa ? Eppure tacqui, troppo bene sentivo che mi si sospettava, che mi sospettavano di qualcosa di *losco*, di *abbietto*, quantunque non potessi soltanto figurarmi di che cosa appunto[712]

Les adjectifs *losco* et *abbietto*, par leurs connotations morales extrêmement fortes, nous interpellent : ils indiquent le comble d'un dégoût lié à une culpabilité dont l'effectivité ne fait aucun doute, même si la cause en est néanmoins mystérieuse, comme Landolfi l'écrit dans son texte autobiographique sur ses années de pensionnat :

> Fra l'altro, la generale diffidenza che circondava la mia piccola persona era ben sortita per accrescere quel senso radicale di colpa il quale mi ha accompagnato per tanta parte della mia vita. Senza aver fatto nulla di male, io ero colpevole: di che cosa dunque, e che cosa concluderne?[713]

Nous sommes tenté de répondre que la culpabilité dont il est question ici est dépourvue d'une véritable raison car elle est, au moins en partie, d'ordre inconscient.

---

[710] Par exemple, le signe que l'auteur prétend associer à la vision d'Anna, dans le passage descriptif de la BDP que nous avons commenté, est qualifié d' « indélébile » (cf. *supra*, p. 160).

[711] L'adjectif *irreparabile* est notamment employé dans une digression de CAN sur laquelle nous reviendrons (cf. *infra*, p. 344-345). On notera en outre que cette digression sur les événements irréparables qui font basculer toute une vie prend place dans le récit d'un jour que le narrateur qualifie de « fatal » : « Si venne così al giorno *fatale* ».

[712] *Prefigurazioni: Prato* (OM), p. 746. Plusieurs passages des longues fictions que nous allons bientôt étudier (les DZ, RA, CAN) nous semblent ici préfigurés : tout d'abord, l'association du trivial et du religieux, ainsi que l'idée d'un blasphème commis par un être innocent que l'on punit injustement, établissent un lien entre le tout jeune Landolfi et le singe des DZ. Ensuite, le verrouillage de la porte (« inchiavare ») par un personnage plus âgé et hostile peut être rapporté à ce même motif tel qu'on le trouve dans RA (p. 554).

[713] *Prefigurazioni: Prato* (OM), p. 747.

Quoique Landolfi soit au fait des théories psychologiques, psychiatriques ou psychanalytiques[714], il n'en est pas moins tourmenté par une blessure décisive à laquelle tout indique dans son œuvre qu'il est impossible d'échapper. D'après nous, cette blessure consacre, en lui donnant un sens dans le cadre d'une vision tragique de l'existence, l'impossibilité d'être uni à la mère idéalisée en tant que suprême objet du désir[715].

Ce serait donc du refus de cette séparation primordiale, d'où découle l'image terrifiante de la mère phallique, que se nourrit le complexe de castration. Il nous semble d'ailleurs que des mots se référant à une trahison ou à une tromperie indiquent l'impossibilité d'éviter ou de réparer le tort causé par la séparation et la blessure originaires : dans *Voltaluna* et dans *Il tranello*, que plus de deux décennies séparent, mais qui ont en commun de porter sur des faits banals de la vie quotidienne, les mots *inganno* et *tranello* sont liés à l'impossibilité d'adhérer à une vision de l'existence qui ne soit pas pessimiste ou tragique, malgré le tour rassurant que peuvent prendre les apparences à un moment donné[716].

---

[714] *Ibid*., p. 746, par exemple, où Landolfi reconnaît qu'il y a peut-être « alcunché di sessuale » dans l'affection qu'il éprouvait et éprouve toujours pour ses amis du même sexe que lui.

[715] La référence à certains philosophes comme Emmanuel Levinas ou Vladimir Jankélévitch pourrait peut-être éclairer cette question de l'irréparable, abordée ici par Landolfi. Mais l'acte irréparable dont il est par exemple question dans CAN, c'est-à-dire le meurtre inévitable de Filano, ne s'inscrit dans aucune dimension historique, sociale ou politique, comme c'est en revanche le cas chez les deux auteurs cités. Au contraire, dans l'espèce de triangle relationnel sur lequel, comme très souvent, se resserre la fiction landolfienne, l'acte irréparable de CAN semble symboliser nettement le meurtre du père à l'intérieur du complexe d'Œdipe. Aussi renverrons-nous plutôt à un article de psychanalyse consacré précisément à cette notion de « l'irréparable » : Martin Gauthier, *L'irréparable*, in « Revue française de psychanalyse », vol. LXVII, 2003, n° 5, p. 1539-1548. Dans cet article, Martin Gauthier invite notamment à « cerner le renversement autodestructeur qui substitue l'idéalisation de l'objet à son impossible réparation » (p. 1539). Son analyse de l'affirmation d'un surmoi tyrannique chez certains individus nous semble apporter un éclairage intéressant sur ce qui est sans doute en jeu dans l'écriture de CAN et des livres de Landolfi en général : « Le moi se donne ainsi un meneur interne dont la protection se paie d'un sacrifice personnel. L'idéal se nourrit économiquement d'un surinvestissement, à l'aune de la perte ou du renoncement qui ne peuvent s'envisager. […] le moi choisit de se porter atteinte, il désinvestit une large part de sa potentialité (et sa perception de la réalité traumatique) pour s'extraire de la détresse d'une perte impensable. Les affects de la honte et de la culpabilité témoignent de ce retournement contre soi où est préservée la relation à l'objet tenu pour idéal. Ce mouvement de conservation et de surinvestissement rappelle aussi le modèle freudien de la mélancolie, l'impossible deuil et son ancrage dans la dépendance narcissique » (p. 1546).

[716] On comparera ces deux phrases, qui introduisent les conclusions pessimistes de deux nouvelles différentes, *Voltaluna* et *Il tranello* (dans chacun des cas, il s'agit de la première phrase du dernier paragraphe du récit) : (*Voltaluna*, SP, p. 349) : « Ecco però che cosa voglio soggiungere : in tutta questa faccenda c'è un inganno » ; (*Il tranello*, PC, p. 939) : « Un episodio da nulla, si capisce ; ma a me importa perché ci vedo un tranello ». Le manuscrit de *Voltaluna* est daté de 1940 et *Il tranello* est publié en 1964. Cette leçon est celle aussi de *Colpi di spillo* (PC, p. 961) : « Che so : la vita quotidiana non va più a pelo bensì contropelo, sembra incepparsi e mostrare, per rapide figurazioni, di che sarebbe capace la sorte se ci si mettesse. Sul momento, è vero, si tratta appena di innocenti allusioni (della sorte); ma che inducono a riflettere... ed a temere ». Or, la conclusion de *Colpi di spillo*, que nous avons citée, est qu'on ne peut éviter ces coups d'épingle du destin que viennent rappeler des événements banals mais inquiétants, car on se lancerait alors dans une « tenzone ignominiosa » contre des tracas méprisables : avec le mot *ignominioso*, nous retrouvons un de ces adjectifs qui expriment le dégoût tout en introduisant des connotations morales très fortes.

Ainsi, les différents éléments que nous avons mis au jour nous amènent à considérer que la honte et le dégoût profonds liés à une faute qui est aussi évidente que sa cause est mystérieuse (si bien qu'on peut être innocent et coupable à la fois), ainsi que les signes ou les figurations d'une blessure qu'on porte comme le stigmate indélébile de cette faute et qui est souvent associée symboliquement à la sexualité, ressortissent à un complexe de castration que l'écriture réactive et qui nourrit une vision tragique de l'existence où toute possibilité d'échapper à la blessure inévitable d'une sorte de castration symbolique est assimilée à une illusion et même à une tromperie.

B.3.c.2) L'articulation entre complexe de castration et complexe d'Œdipe

Nous avons émis l'hypothèse d'une castration en tant que blessure symbolique sanctionnant l'échec d'une union originaire qui adviendrait entre la mère et le fils. Mais quelle est alors la place du père en tant que tiers interdisant cette union et montrant au fils que c'est bien la place du père qu'il faut occuper pour avoir le phallus et s'unir un jour, non plus à la mère qui est interdite, mais à une autre femme qui se substituera à elle ? En d'autres termes, comment s'articulent dans les fictions l'expression du fantasme déçu d'une union entre l'enfant et la mère (qui nous semble préœdipien), et la représentation du complexe d'Œdipe proprement dit et de son dépassement[717] ?

Par exemple, dans *Colpo di sole*, il est certain que la mort de la chouette est symbolique d'une blessure si terrible qu'elle apparaît comme mortelle ; or, il est difficile pour le lecteur de ne pas faire le lien entre cette blessure symbolique et une castration, lorsque le verbe « castrare » est employé à la fin du récit, même si cet emploi, dans une phrase au discours direct attribuée à un chasseur, paraît se référer à une opération technique pratiquée sur les cartouches : « […] mi toccherà castrarle queste cartucce[718] ». La castration peut ici être considérée comme la donnée latente unifiant les divers

[717] Le complexe d'Œdipe, élaboré par Freud à partir d'une interprétation du mythe d'Œdipe et de la tragédie de Sophocle *Œdipe roi*, occupe comme on le sait une place centrale et majeure dans la théorie freudienne. Ainsi, même si aucun texte de Freud n'est consacré à sa définition synthétique, les grands théoriciens de la psychanalyse après Freud ont commenté le concept freudien du complexe d'Œdipe et ont parfois remis en cause la doctrine œdipienne. A ce titre, nous pensons devoir signaler que Mélanie Klein, et le kleinisme à sa suite, ont mis l'accent sur la relation préœdipienne de l'enfant à sa mère (cf. « Œdipe », in Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, cit., p. 757-761). Pour notre part, nous n'essaierons pas de nous situer dans le débat théorique autour de ces notions, mais nous nous appuierons sur les concepts freudiens de la castration et de l'Œdipe (entendus dans un sens assez général qui ne nous semble pas devoir soulever de polémique), ainsi que sur le fantasme préœdipien d'une relation parfaitement fusionnelle entre l'enfant et sa mère, pour proposer un commentaire des fictions de Landolfi et du désir investi par l'auteur dans ces fictions.
[718] *Colpo di sole* (SP), p. 351.

éléments symboliques que sont l'opposition entre le masculin et le féminin, le phallus (représenté par le fusil), la mort et la blessure[719]. Cependant, dans *Colpo di sole*, le sujet paraît représenté par la chouette, à laquelle s'identifie le narrateur, et la chouette est la victime de cet Autre, représenté par le soleil, qui exige, on ne sait pourquoi, sa mort : tout invite, sur un plan symbolique, à ne considérer les chasseurs que comme les simples exécutants de cette volonté supérieure[720]. A la lecture de différents récits de Landolfi, il nous semble donc que l'image plus ou moins inconsciente de l'intervention du père en tant qu'agent de l'interdiction imposé à l'enfant et responsable de la blessure punitive qui lui est infligée vient se greffer *a posteriori* sur un complexe préœdipien contemporain de la formation du moi[721], et qui consiste à se percevoir comme la victime d'une blessure infligée par la Mère terrible, qui détient ou exige le phallus.

Mais les fictions semblent montrer assez nettement qu'à aucun moment, celui qui occupe la place de l'enfant dans le triangle œdipien ne semble capable d'avoir un jour le

[719] En revanche, il serait sans doute erroné de réduire une nouvelle comme *Colpo di sole* à l'expression du complexe d'Œdipe de l'auteur, surtout si on appréhende ce complexe comme une matière inconsciente présente au cœur de la matière consciente que constitue le contenu manifeste du récit, alors que Landolfi semble n'avoir pas ignoré la symbolique œdipienne ou sexuelle de la fiction, comme paraît l'indiquer l'emploi de « castrare » dans le paragraphe final. Ainsi, d'une part, les significations produites par *Colpo di sole* ne sauraient être réduites à l'illustration du complexe d'Œdipe à laquelle nous pourrions la ramener ; mais, d'autre part, peut-être vaut-il mieux se référer, non au complexe d'Œdipe, mais au complexe de castration, pour comprendre ce qui se joue, en termes d'articulation entre désir et fatalité, dans des passages de fictions où n'apparaît pas le triangle oedipien du fils, du père et de la mère. Le complexe d'Œdipe et le complexe de castration sont toutefois extrêmement liés dans la psychanalyse, car la menace de castration est centrale dans le complexe d'Œdipe. Cf. André Green, « De la bisexualité au gynocentrisme », in Bruno Bettelheim, *Les blessures symboliques* [1954], traduit de l'anglais par Claude Monod, Paris, Gallimard, 1971, p. 226 : « Le complexe de castration est la formulation en termes d'objets partiels de ce que le complexe d'Œdipe désigne en termes d'objets totaux, l'un éclairant l'autre ».

[720] Bien qu'ils puissent apparaître finalement comme les seuls responsables de la mort de la chouette, à un lecteur qui délaisserait le point de vue symbolique précédemment développé par le narrateur (qu'on peut qualifier de romantique) et qui fait de la chouette une créature saisie par le dégoût de vivre, pour ne plus considérer que la réalité matérielle qu'on découvre avec surprise à la toute fin de la nouvelle. On pourrait peut-être essayer d'analyser la nouvelle à la lumière de la distinction lacanienne entre le « père réel », le « père imaginaire » et le « père symbolique ». Mais nous ne nous estimons pas capable de proposer une analyse lacanienne des textes de Landolfi et nos références à Lacan resteront ponctuelles.

[721] Nous appuierons cette interprétation sur une référence à un article de psychanalyse au titre très significatif : Claude Le Guen, *Comment ça naît, un moi*…, in « Revue Française de Psychanalyse », Tome LXXI, n° 1, janvier 2007, p. 11-26. Claude Le Guen y examine le moment qu'on appelle traditionnellement celui de la « peur de l'étranger » et qu'il préfère nommer pour sa part celui de l' « Œdipe originaire », c'est-à-dire le moment traumatique de détresse, décrit par Freud en plusieurs endroits de son œuvre, où le petit enfant, vers huit mois, pleure quand sa mère s'éloigne de lui et que quelqu'un s'approche à sa place. Claude Le Guen explique que l'enfant prend alors conscience de sa mère en tant qu'objet séparé de lui, en une « triangulation » où coexistent premièrement le moi du petit enfant, ensuite la mère comme objet séparé et enfin l'apparition d'une autre personne que la mère, voire l'absence même de la mère, comme instance tierce interdisant de jouir de la présence de la mère. Les traumatismes futurs, comme la menace de castration dans le complexe d'Œdipe, répéteront cette souffrance originelle du petit d'homme séparé par une instance tierce de sa mère et privé d'une relation duelle et fusionnelle avec elle. Or, dans le contenu symbolique latent voire parfois manifeste des textes de Landolfi, il nous semble que les images de la castration et du père comme agent de la castration viennent bien se greffer à la douleur originaire d'être séparé d'un objet d'amour avec lequel le sujet forme un tout autosuffisant.

phallus détenu par ce père plus puissant que lui, qui lui interdit de posséder la mère et le pousse à diriger son désir vers quelqu'un d'autre. Au contraire, le rôle symbolique des figures paternelles tend à être continuellement amenuisé, sans doute parce que le père n'est pas considéré comme le véritable détenteur du phallus, attribué en revanche à la mère terrible. Ainsi le complexe d'Œdipe ne peut-il pas être une sorte de transition réussie vers un état dans lequel la blessure de la castration serait ressentie comme moins vive et présente. Tel qu'il apparaît symboliquement dans les textes autobiographiques ou fictionnels, le complexe d'Œdipe serait plutôt le moment fatal où sont consacrées la culpabilité et l'impuissance auxquelles un obscur tribunal condamne à perpétuité Landolfi ou les protagonistes de ses fictions. La présence récurrente et l'intensité d'une blessure symbolique qu'on peut assimiler à la castration dans son œuvre ne nous semble faire aucun doute.

Conclusion

Nous avons vu la fréquence de l'image de la castration comme blessure symbolique dont souffre le sujet dans les fictions de Landolfi. Dans des passages où sont représentées des impressions violentes ou des sensations désagréables, il semblerait ainsi que soit réactivé le complexe de castration, auquel renvoient d'après nous les associations d'images ou de mots qui produisent ces sensations. Or, non seulement ces passages sont fréquents au point qu'on puisse parler d'obsessions et d'un imaginaire globalement noir sinon macabre, mais elles s'inscrivent en outre dans un schéma tragique qui tend à se répéter et à s'affirmer à mesure que se construit l'œuvre. Aussi l'activation ou la réactivation du complexe de castration par l'écriture est-elle favorisée par le schéma tragique qui exige la castration, tandis que cette répétition de la castration nourrit et consolide en retour la dimension tragique. Ce processus correspond bien à un cercle vicieux, tel qu'on a notamment pu le voir à l'œuvre dans notre examen de la BDP, qui nous avait servi à déterminer les principales sources du pessimisme landolfien[722].

En effet, dans la BDP, Landolfi se présente comme coupable parce que maudit, et comme maudit parce que coupable : son malheur ne peut qu'être dû à une malédiction, et cette malédiction n'a de sens que s'il est coupable. Mais de quoi est-il coupable ?

[722] Cf. *supra*, p. 42-47.

Pourquoi est-il maudit ? Ce sont à la fois les deux explications et les deux questions liées à la culpabilité et à la malédiction qui renvoient sans cesse l'une à l'autre, en un dualisme tragique[723]. Il nous apparaît qu'il en est de même avec le motif de la castration et le schéma tragique qui préside au déroulement des fictions : le sujet du désir actualisé dans les fictions est castré parce qu'il est prisonnier d'un destin tragique, et il est prisonnier d'un destin tragique parce qu'il est castré. « Sconto la mia codardia ? Non so dirlo. / Ma sconto e pago lacrime di sangue / Per una colpa... e forse non commessa[724] ».

II) L'affirmation du tragique dans *Le due zittelle, Racconto d'autunno, Cancroregina*

Nous avons essayé de montrer comment l'affirmation d'une dimension tragique dans l'œuvre de Landolfi se traduit notamment dans l'apparition de certains symboles dans des récits brefs. Nous allons maintenant en voir la confirmation dans trois plus longues fictions, où la progression du récit obéit bien à un schéma tragique : de diverses manières, ces trois livres racontent comment un individu va au-devant d'un destin malheureux auquel il était condamné originellement.

Dans les DZ (*Le due zittelle*), un singe qui pouvait amener à une sorte de libération symbolique ses deux vieilles maîtresses, prisonnières d'un monde étriqué, est finalement mis à mort en une sorte de sacrifice qui constitue l'étape finale d'un processus fatal. Dans RA (*Racconto d'autunno*), le parcours initiatique d'un fugitif s'aventurant dans l'espace labyrinthique et mystérieux d'un manoir est dirigé vers la mort de la jeune femme dont il est destiné à s'éprendre. Enfin, dans CAN (*Cancroregina*), l'enthousiasmant voyage vers la lune qui s'offre au protagoniste désespéré se transforme en un monstrueux enfermement à l'intérieur d'une grotesque machine spatiale.

1) *Le due zittelle*

Les DZ est un livre que Landolfi termine en mars 1943 et que Vallecchi publie en 1946. Après avoir résumé l'histoire et présenté l'étude critique de Paolo Trama, nous développerons une analyse guidée par l'idée que le récit est déterminé par un

[723] Nous rappellerons le lien qu'on peut établir entre le thème de la malédiction tragique chez Landolfi et la vision janséniste de la grâce exposée par Pascal (cf. *supra*, p. 53).
[724] LdB, p. 944.

mécanisme profondément tragique, qui trouve sa source dans la part autobiographique qui se trouve d'après nous au cœur de la fiction.

a) L'histoire du livre et l' interprétation synthétique de Paolo Trama

a.1) Résumé

Nena et Lilla, les « due zittelle », vivent à Rome, dans un quartier périphérique, où abondent les monastères et autres couvents[725]. Au début du livre, elles perdent leur vieille mère, qui régnait en maître sur le foyer où habitent les deux femmes, en compagnie de leur bonne et de leur singe Tombo, qui leur a été donné par leur frère, un capitaine de marine parti depuis bien longtemps et mort à l'étranger. *Le due zittelle*, récit fictionnel d'une quarantaine de pages distribuées en huit chapitres assortis d'une conclusion[726], présente ainsi la particularité d'être centré sur un personnage qui est un animal. En effet, Tombo apparaît aussitôt après la mort de la mère des deux vieilles filles, à la fin du deuxième chapitre, et il devient alors le protagoniste et même le « héros » de l'histoire :

> Su questo teschio, impazzita per la presenza del cadavere e calata a furia di sull'armadio, venne per un momento a chinare il proprio viso difforme, con mugolii strazianti, la scimia. Che, annunciata peraltro, entra qui la prima volta in scena quantunque sia il vero protagonista, anzi l'eroe di questo racconto[727]

L'intrigue se noue du fait des révélations de la mère supérieure du couvent voisin : d'après celle-ci, Tombo se rendrait la nuit dans une chapelle du couvent, pour y boire du vin de messe et y manger des hosties. Les deux vieilles filles sont obligées d'apporter un crédit certain à ces dires, après avoir constaté que le singe était capable de s'échapper de sa cage et l'avoir vu sortir de la maison en pleine nuit. Nena, la plus décidée, la plus indignée aussi par ce qu'elle semble considérer comme une trahison de l'animal[728], veut en avoir le cœur net : en compagnie d'une jeune nonne, elle se cache dans la chapelle, jusqu'à l'arrivée nocturne de Tombo, qui non seulement boit du vin et mange des hosties, mais va jusqu'à singer la messe et uriner finalement sur l'autel.

Il s'ensuit une dispute théologique, qui a lieu chez les deux vieilles filles, entre deux

[725] DZ, p. 391 : « In uno scuorante quartiere d'una città essa medesima per tanti versi scuorante [...] ». C'est le début de la toute première phrase du livre.
[726] Quarante-six pages dans l'édition Rizzoli des Œuvres complètes.
[727] DZ, p. 398.
[728] *Ibid*., p. 407 : « Ella si sentiva tradita, vilipesa, e andava ora in su e in giù per la stanza come smemorata, non potendo dir altro che: 'questo non me lo doveva fare' ».

prêtres des environs : le vieux monseigneur Tostini, d'accord avec Nena pour condamner le singe, et le jeune père Alessio, qui se lance avec enthousiasme dans un raisonnement panthéiste qui offusque son assistance à défaut de la convaincre. Tombo est donc finalement tué par les vieilles filles : c'est Nena qui enfonce une longue épingle dans le cœur de l'animal, c'est elle aussi qui le met dans une petite caisse et l'enterre dans un coin du jardin de leur maison à la campagne. Le récit s'achève par une sorte d'épilogue, dans lequel le narrateur décrit le cimetière où sont enterrées Nena et Lilla.

a.2) Notre position par rapport à l'interprétation de Paolo Trama

Nous avons eu l'occasion de citer le riche article de Paolo Trama (*Animale come altro : una proposta interpretativa per Le due zittelle*) dans lequel l'auteur propose d'interpréter les DZ à travers la thématique animale et plus précisément à travers la problématique de la connaissance d'un animal par un sujet humain[729]. D'après Paolo Trama, Landolfi parcourt ici un trajet visant à rechercher par son récit fictionnel une nouvelle voie, dans l'approche cognitive des animaux par l'homme[730]. Dans la lignée de l'article intitulé « Conoscenza degli animali » et consacré à cette question, Landolfi montrerait à travers les DZ que la volonté de connaître au mieux les animaux débouche fatalement sur une sorte d'impasse, au sens où Tombo serait un animal allégorique, qui symboliquement ne renvoie pas à une réalité humaine, mais à une réalité sacrée en cela même qu'elle échappe à l'humain. Tombo est donc, pour Paolo Trama, une allégorie du sacré et une allégorie de l'altérité, les deux choses étant liées[731].

Par rapport à cette analyse, nous aimerions pour notre part souligner la portée symbolique de Tombo non seulement comme image de l'« altro da sé[732] », mais aussi

[729] Cf. *supra*, p. 212-214.
[730] Cette méthode ne correspondrait plus à l'anthropomorphisation de l'animal, ni à son observation scientifique ou phénoménologique.
[731] Paolo Trama, *op. cit.*, p. 222-223 : «Di fronte al riconoscimento dell'irriducibile alterità dell'animale, ma anche – e proprio per questo – della sua siderale distanza dalle categorie concettuali, linguistiche e dall'immaginario umani – l'unica vera forma di accettazione e conoscenza di esso si fonderà allora su una sorta di fratellanza creaturale : l'animale è essere divino, partecipe della natura e del cosmo in una comune discendenza con l'uomo da uno stesso Dio ».
[732] *Ibid*., p. 216 : « […] l'animale è in grado di costituirsi quale allegoria – simbolicamente tra le più produttive della letteratura novecentesca – dell'altro di sé e dell'inconscio come Altro (in termini lacaniani) ». Paolo Trama envisage ainsi que ses remarques puissent être reprises dans le cadre d'un « approccio interpretativo di impianto psicanalitico », approche inaugurée selon lui par Giacomo Debenedetti et poursuivie par Marcello Carlino (« *Le due zittelle* di Tommaso Landolfi », in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Le opere, Il Novecento. La ricerca letteraria*, vol. IV, t. II, Torino, Einaudi, 1996, p. 449-468). Même si on peut considérer, comme le fait Paolo Trama, que l'inconscient humain peut correspondre à une sorte d'hypostase qu'on appelle l'Autre, nous préciserons cependant que Jacques Lacan emploie dans son séminaire le mot « Autre »

comme image d'une altérité qui est en soi-même. En effet, du fait notamment de sa progressive mise à distance d'une lecture psychanalytique qui ramènerait le symbole Tombo à l'auteur Landolfi, Paolo Trama traite Tombo comme le simulacre d'un animal réel et comme l'allégorie de n'importe quel animal que l'auteur désirerait connaître mais qui conserverait inévitablement son mystère.

Or, il nous paraît important de rappeler que Tombo est, aussi et avant tout, un personnage inventé par Landolfi : un lien profond unit ici le simulacre fictionnel qu'est le personnage à son créateur réel qui est l'écrivain. En d'autres termes, Tombo est certes une allégorie de l'altérité en tant que telle, mais aussi de l'altérité en tant qu'elle est intérieure à un sujet dont elle émane tout en échappant à son contrôle. Tombo symbolise donc l'altérité fondamentale d'une réalité fondamentalement intérieure à un sujet : il nous semble capital, dans notre perspective, de ne pas perdre de vue le lien d'identification entre Landolfi, l'écrivain, et Tombo, sa créature fictionnelle[733].

Par ailleurs, si Tombo est irréductiblement autre et que cette altérité irréductible constitue son aspect sacré, mais qu'elle renvoie aussi à quelque chose d'inconnu qui se trouve au sein même de l'humain, alors il faut envisager la création du personnage, et son assomption au rang de « héros », non pas forcément comme une tentative d'arriver à l'animal débouchant sur le mystère et par conséquent sur le sacré, mais plutôt comme une tentative dont le but caché serait d'emblée d'arriver au sacré par un animal voué au sacrifice. Ces deux interprétations ne sont pas équivalentes : d'après la seconde, que nous proposons, l'accès au sacré par l'animal ne dépend pas tant de l'impossibilité de connaître celui-ci, que de son inscription comme élément dans le schéma du sacrifice. Dans cette perspective, il est d'emblée certain que l'animal ne peut être connu par l'homme, mais qu'il peut en revanche conduire l'homme au sacré, par le sacrifice.

Cela nous amène à considérer que le sacrifice est inscrit dans l'histoire des DZ, ce qui, d'une part, pose la question du tragique, et, d'autre part, appelle que nous mettions ce récit en relation avec la démarche de Georges Bataille. En effet, dans L'*érotisme*, Bataille souligne la nécessité, au sein des sociétés primitives pratiquant le sacrifice, de recourir par ce biais à la violence et au meurtre sur une victime ; cette nécessité du sacrifice s'explique d'après lui par le désir d'accéder à un état de « continuité »

orthographié avec la majuscule (par opposition à l'autre, ou « petit autre ») pour désigner quelque chose de plus précis que l'inconscient en général.

[733] Il faut à ce propos signaler que le nom même du singe établit un lien entre ce personnage animal et Tommaso Landolfi, que ses amis surnommaient Tom. Parmi les amis de Landolfi, on comptait Carlo Bo, à qui a plus tard été dédiée *LA BIERE DU PECHEUR* : Tombo peut apparaître comme un jeu de mots entre le surnom Tom et le nom de famille Bo.

dépassant l'humain, grâce à la transgression de l'interdit pesant sur la mort et le meurtre dans toute société humaine. Or, Bataille précise bien que le sacrifice, dans l'histoire de l'humanité, a pour première victime un animal considéré comme divin[734].

Aussi les DZ, livre achevé en mars 1943 et publié en 1946, paraissent illustrer le sacrifice animal tel que l'entend Bataille, afin d'en exploiter toutes les possibilités littéraires, sans qu'on puisse dire que Landolfi soit influencé par l'auteur français[735]. Il est en tout cas indéniable que nous rencontrons dans les DZ des thématiques comptant parmi les plus centrales chez les deux auteurs dans leurs écrits respectifs des années quarante et cinquante.

b) L interprétation psychanalytique, ou symboliquement autobiographique

b.1) Données biographiques et constantes intratextuelles

Le livre se nourrit de données appartenant à la vie et plus particulièrement à la jeunesse, voire à l'enfance de Landolfi, qui représente, sans s'attarder sur leur description, des lieux de Rome qu'il connaît[736]. Les personnes ayant servi de modèles aux deux « zittelle » ont vraiment existé : il s'agissait de tantes de l'auteur (du côté de son père), auxquelles il fait notamment allusion dans son journal *Rien va*[737]. En outre, il

[734] Georges Bataille, *L'érotisme*, cit., p. 90-91 : « Mais en premier lieu, la substitution ne fut pas l'origine du sacrifice animal : le sacrifice humain est plus récent, les sacrifices les plus anciens que nous connaissons avaient des animaux pour victimes. Apparemment, l'abîme qui sépare à nos yeux l'animal de l'homme est postérieur à la domestication, qui survint dans les temps néolithiques. Les interdits tendaient bien à séparer l'animal de l'homme : l'homme seul en effet les observe. Mais devant l'humanité première les animaux ne se différenciaient pas des hommes. Même les animaux, du fait qu'ils n'observent pas d'interdits, eurent d'abord un caractère plus sacré, plus divin que les hommes. Pour la plupart, les dieux les plus anciens étaient des animaux, étrangers à des interdits qui limitent la souveraineté d'un homme. En premier lieu, le meurtre de l'animal inspira peut-être un fort sentiment de sacrilège. La victime collectivement mise à mort assuma le sens de la divinité. Le sacrifice la consacrait, il la divinisait ».

[735] A l'inverse, peut-être pouvons-nous aussi dire que les DZ paraissent correspondre à une pratique de la fiction sacrificielle qui aurait pu interpeller Bataille, quand celui-ci envisageait au cours des années quarante les rapports entre l'art et le sacrifice religieux d'une manière nouvelle. Cf. Koichiro Hamano, *op.cit.*, p. 215-243.

[736] Tommaso Landolfi a en effet vécu dans la capitale italienne, où il effectua une partie de sa scolarité, à l'école élémentaire, puis dans un lycée où il fut interne. Par ailleurs, en 1920, Pasquale Landolfi, emmenait très régulièrement son fils Tommaso, qu'il venait d'inscrire au pensionnat du collège romain « Terenzio-Mamiani », au restaurant, au théâtre ou au cinéma. Cf. I. Landolfi, *Cronologia*, p. XXVIII.

[737] Cela est notamment indiqué par Giovanna Ghetti Abruzzi (*L'enigma Landolfi*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 25): « [...] Le due zittelle, le cui protagoniste non sarebbero che Mariettina e Anna Landolfi, alle prese con una scimmia che era stata affidata loro da un cugino del ramo Carnevale ». Cf. RV, p. 268 : « La morte di quella vecchia zia ha lasciato sola con vecchia serva l'altra zittella, che a nessun patto vuole abbandonare la sua casa fuori mano, circondata o quasi da boschetto ». Nous voyons que Landolfi emploie bien, au lieu de *zitella*, la graphie *zittella*, qu'il a créée à l'occasion des DZ. Par ailleurs, à propos de ces cousines, dans le dialogue entre le protagoniste et la machine volante, appelée Cancroregina, qui donne son nom au livre éponyme, on peut éventuellement penser que c'est aussi à l'une de ces tantes antipathiques que se réfère Landolfi par le biais de la

n'est pas certain que les deux personnages féminins des *Due zittelle*, si vivement ridiculisés tout au long du livre, n'aient vraiment aucun rapport, fût-il inconscient, avec d'autres femmes de la famille de Landolfi, c'est-à-dire sa tante Amalia et ses cousines Ida et Rosina Tumulini, dont il était, en revanche, très proche[738].

Ces diverses données biographiques sont intégrées au discours fictionnel d'un récit particulier et prennent place dans un monde imaginaire d'une impeccable continuité : pour bien définir le cadre et les enjeux de la lecture symboliquement autobiographique que nous souhaitons proposer de cette fiction, il nous paraît donc nécessaire de relier ces quelques sources biographiques des DZ aux principales constantes thématiques ou structurales que l'on pouvait déjà observer auparavant. Par exemple, au début des DZ, un lecteur ayant lu les précédents livres de Landolfi, découvre un monde certes étrange, mais aussi familier, qui lui rappelle la PL ou *Ragazze di provincia* (MDB)[739]. En réalité, le monde suburbain des *Due zittelle* n'est pas autre chose qu'une nouvelle image de cette « province » restant irrémédiablement à l'écart de la « vraie vie », province dont on aura compris qu'il ne s'agit pas d'un lieu objectif mais d'une espèce de dimension subjectivement dévalorisée par l'auteur (tout comme la « réalité »), lequel associe cette dimension à tel ou tel simulacre de lieu réel : dans la PL et *Ragazze di provincia*, à une campagne dont le modèle est Pico Farnese ; dans les DZ, à la banlieue romaine. A la récurrence de la thématique de la province, s'ajoute celle de l'animal sacrifié : il est clair que Tombo rappelle les animaux qui déjà dans DIA provoquaient, chez les personnages ou le narrateur, le sentiment extrêmement intense de compassion que nous avons pu mettre en perspective. Quant au débat entre le père Alessio et monseigneur Tostini, il s'inscrit dans la continuité des dialogues de *Teatrino* [740].

Cependant, pour mettre en lumière l'articulation entre les données biographiques indiquées précédemment et ces diverses constantes, c'est sans doute sur le personnage du capitaine de marine qu'il convient de s'arrêter. Le capitaine, dans *La morte del re di*

---

fiction (p. 563) : « Io : Buona, buona, ho scherzato ; parliamo con calma. Perché diavolo ti ostini a far questo ? ». « C. (*dalla milza, zafferanalmente*): perché così. (*Risposta della zia cattiva a tutte le mie inchieste*) ».

[738] En effet, ces femmes, qui sont la sœur et les nièces de son père, ont remplacé la présence de sa mère à la mort de celle-ci, quand Tommaso avait un an et neuf mois. Rosina et Ida Tumulini, à qui sont dédiés des livres de Landolfi, dont la PL (à Fosforina, surnom d'Ida Tumulini), ont elles aussi habité à Rome. Rosina décède à seulement vingt-six ans, quand le jeune Tommaso n'avait que onze ans, en mars 1919 ; puis un nouveau deuil vient frapper le futur écrivain au moment des fêtes de Noël de la même année : sa grand-mère décède.

[739] Par exemple, la PL commençait, comme les DZ, par la description d'une petite galerie de provinciaux grotesques. De même, avec *Ragazze di provincia* (MDB), la frustration s'était déjà trouvée incarnée dans le personnage féminin d'une vieille fille de province et, là aussi, cette frustration était très clairement associée à une question d'ordre sexuel.

[740] Cf. *supra*, p. 648 n.

Francia et dans *Il mar delle blatte*, correspondait à l'image virile de l'aventurier que rêve d'être un personnage plus commun, représentant pour sa part une image dévalorisée de l'auteur lui-même (Tale dans le premier exemple, Roberto Coracaglina dans le second)[741]. Par rapport à Landolfi, le capitaine symbolise donc un idéal héroïque, qui s'incarne, dans les fictions, en tant qu'alter ego du protagoniste (comme dans la nouvelle *Dialogo dei massimi sistemi*) et qui s'affirme parfois comme protagoniste lui-même, dans la durée surréelle de la rêverie créant une « autre réalité »[742].

Or, dans les DZ, le rôle du capitaine est dévolu au frère disparu des deux vieilles filles et c'est lui qui leur lègue Tombo. Dans notre perspective, nous interpréterons cette donnée en disant que ce qui meurt d'emblée avec le frère des vieilles filles, c'est le personnage landolfien qui se trouve au centre de la plupart des fictions précédentes. Tombo, en étant le « héros » de l'histoire, remplit donc la place vide laissée par la disparition du personnage landolfien, qui est certes présent au début de la fiction sous sa forme la plus valorisée, celle du capitaine viril et aventurier, mais seulement comme souvenir et pour que le lecteur sache que ce personnage est désormais mort.

Que signifie donc cette disparition du frère capitaine remplacé par un singe domestique, sinon que Landolfi renonce à une image virile et valorisée de lui-même autour de laquelle se construirait sa littérature (dans la continuité de PL), pour se consacrer à ce qui pour lui constitue l'image de l'altérité par excellence, l'animal, cet être radicalement autre, dont la part de mystère résiste à toute connaissance et toute représentation ? Cependant, même si Tombo symbolise l'autre par excellence, il ne nous paraît pas impossible d'envisager un lien plus directement biographique entre l'auteur et son personnage animal. Ce lien reposerait sur la situation pour ainsi dire familiale de Tombo, « arraché au sein maternel » et livré à l'affection des deux vieilles filles :

> Era questo fratello appunto che, di ritorno da uno dei suoi viaggi, aveva portato al paese la scimmietta, appena strappata al seno della madre. Egli morì poi in terra straniera, e le sorelle, che su di lui avevano a poco a poco concentrato tutto l'affetto di che erano capaci – non poco certo – e a lui soltanto votati i palpiti del loro cuore femminile, questo affetto riversarono sull'animale[743]

La place du singe, par rapport aux deux vieilles filles, peut rappeler celle de

[741] Filippo Secchieri (*L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, cit., p. 145) définit ces personnages, qui constituent une véritable catégorie à part entière, des « capitani coraggiosi di ascendenza verniano-salgariana ».
[742] Une rêverie relativement ridiculisée avec Tale, lorsqu'on apprend qu'elle prend forme dans l'espace trivial de ses toilettes ; une rêverie plus valorisée avec Roberto Coracaglina, dont on découvre, finalement, qu'il est l'auteur de l'histoire venant d'être racontée.
[743] DZ, p. 399.

Tommaso Landolfi, élevé en grande partie par Amalia et Ida Tumulini, à la mort de sa mère. Ainsi, la souffrance intime créée par ce drame familial qu'a été la perte de sa mère, dont Landolfi ne parle ouvertement dans son œuvre qu'à partir de *Prefigurazioni : Prato* (publié dans OM en 1954), se dit sans doute, dans les quelques phrases que nous venons de citer, d'une manière fictionnelle, indirecte et subreptice – mais qui peut être à la source de tout le pathos du livre. Nous sommes donc amené à supposer que dans l'imaginaire plus ou moins conscient de l'auteur, la mère naturelle du singe viendrait figurer dans la fiction sa propre mère perdue à jamais dès l'enfance, tandis que la mère des deux vieilles filles symboliserait, quant à elle, cette même mère perdue, mais en tant que Mère terrible ou phallique, qui exige la blessure ou la mort de son enfant représenté par le singe. Substituts de cette mère perdue, scindée en deux entités fictionnelles distinctes, symbolisant pour l'une (la mère singe) une mère aimante, pour l'autre (la mère des vieilles filles) une mère terrible, les vieilles filles apparaissent comme une déformation grotesque de la mère aimante mais aussi comme les agents de la mère phallique dont elles perpétuent l'ordre en exécutant sa volonté implicite : tuer le singe[744].

L'image de l'auteur resterait donc ainsi, en un certain sens, au centre du monde fictionnel : en effet, Tombo, s'il renvoie à une altérité d'ordre irréductible, n'est aussi pas autre chose qu'une image de l'auteur, sous la forme infantile, animale et sexuellement ambivalente d'un petit singe castré. En outre, comme nous le verrons par la suite, l'auteur est sans cesse au centre du monde fictionnel pour cette autre raison qu'il est représenté par un narrateur peu discret, qui lui permet, pour ainsi dire, de faire le singe, et de transgresser des interdits, qui sont dans ce livre bravés par des actes, mais aussi par certaines paroles, que prononcent le narrateur, ainsi qu'un autre personnage, le jeune père Alessio – dans lequel Landolfi se projette également, tout comme il se projette dans le frère mort des deux vieilles filles et dans le singe[745].

Nous dirons donc que la dimension tragique des DZ, dont le récit est tendu vers la mort de son « héros » animal, est avant tout celle d'un sujet désespérément tendu vers l'autre, mais dont la compassion pour l'autre aboutit à l'idée sous-jacente d'une fatalité

[744] Ainsi l'écho de la situation familiale particulière de l'enfant Tommaso Landolfi, qui perdit très tôt sa mère mais reçut l'affection maternelle de sa tante et de sa cousine, se fait-il entendre d'après nous dans les DZ comme dans la PL. Nous rappellerons en effet qu'à la fin de la PL, Giovancarlo rencontre trois divinités lunaires qui sont appelées « le Madri » : l'une d'elles se détache du trio qu'elles forment, pour fixer les yeux de Giovancarlo et le faire accéder ainsi à une forme d'absolu. Giovancarlo comme Tombo, malgré les différences évidentes qui distinguent ces personnages, sont bien tous deux des figures filiales confrontées à une entité maternelle plurielle.
[745] Cf. Manuela Bertone (« "Clown admirable en vérité" : Tommaso Landolfi e *Le due zittelle* », cit., p. 245 : « Il sacerdote diventa ovviamente portavoce del credo linguistico e, per estensione, esistenziale, dell'autore [...] ».

dont la victime n'est pas l'autre mais soi-même, car la compassion pour l'autre se nourrit d'une douleur intime qui ne se dit pas. L'impossibilité, ici, est double : impossibilité de sortir de soi-même et d'échapper à la fatalité (c'est-à-dire de s'intéresser à Tombo sans se projeter en lui et se retrouver dans la position d'une victime du destin, à la place de cet autre pour lequel on manifeste de la compassion) et impossibilité de se connaître soi-même (car cet Autre qui est en fait moi reste fondamentalement mystérieux)[746].

b.2) Premiers éléments d'une interprétation symboliquement autobiographique

Par rapport au personnage de Tombo, qui paraît renvoyer à la fois à la personnalité intime de l'écrivain et à ce que celui-ci envisage comme une fondamentale altérité, la place de l'écrivain est ambiguë. En effet, voici la conclusion d'un article que Landolfi consacre à la question de l'intelligence animale :

> […] l'interesse degli animali è probabilmente accentrato su oggetti a noi sconosciuti, donde la necessità o di sorprenderli e seguirli nei loro sentimenti per la via medesima del sentimento, o di rinunciare del tutto a definirli[747]

Or, dans le discours du narrateur des DZ, nous trouvons bien ce renoncement à une approche cognitive de l'animal qui serait distincte d'une relation affective : le narrateur ne peut que recourir à l'anthropomorphisation du singe, sur laquelle repose en grande partie le mécanisme de la pitié. Seulement, contrairement aux articles où Landolfi s'exprime directement, dans les DZ le sujet de l'écriture ne se présente pas comme l'auteur Tommaso Landolfi, puisque ce dernier se dissimule derrière un narrateur dont nous examinerons les caractéristiques partiellement grotesques : ainsi une distance est-elle créée entre l'auteur et le narrateur, ainsi qu'entre l'auteur et le protagoniste.

En revanche, l'auteur et le personnage se réunissent en une même figure qui s'approche de celle du clown ou du saltimbanque, à laquelle Jean Starobinski a consacré son *Portrait de l'artiste en saltimbanque*[748]. Landolfi, qui s'était défini indirectement comme un « clown admirable en vérité », dans l'épigraphe de l'un des courts chapitres

[746] Nous espérons que les différents éléments présentés dans cette partie posent les jalons d'une interprétation permettant d'éclairer le fait qu'est racontée dans les DZ « una vicenda, soprattutto, dove manca un protagonista che si identifichi idealmente con lo scrittore stesso (procedimento, questo, tipico della narrativa landolfiana) », alors que le récit est envahi par « la forte partecipazione sentimentale dello scrittore » (Giangiacomo Amoretti, *Il realismo*…, p. 502). Il nous semble que ce problème (la place de l'écrivain et ses liens avec le protagoniste) est crucial et que l'étude des rapports entre l'auteur, le narrateur et les personnages constitue une clef interprétative précieuse pour l'analyse.

[747] « Intelligenza degli animali » (GO), p. 152.

[748] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Albert Skira, Genève, 1970.

de *La morte del re di Francia*, se travestit dans les DZ, comme nous le verrons, en un narrateur à la fois virtuose et ridicule. En cela, il est semblable au singe Tombo, qui ne respecte pas les valeurs du monde où il vit, mais qui peut faire des acrobaties dont les hommes qui l'entourent sont incapables. Ainsi est-ce aussi bien Landolfi que Tombo qui apparaît au lecteur comme « une figure comique, dont le caractère essentiel de transgression se reportera sur les tabous de l'ordre social et la discipline des mœurs[749] ». Au cœur de l'activité comique du clown, nous trouvons bien un désir de transgression, dont la dimension est enfantine, voire infantile, ainsi qu'animale, comme le remarque Starobinski à propos d'un poème où Apollinaire évoque un Arlequin trismégiste[750].

Certes, Tombo n'est pas un reflet fidèle de Landolfi, mais il symbolise son désir de transgresser les interdits de la « réalité », pour accéder, par-delà cette transgression, à la « continuité » chère à Georges Bataille. A travers Tombo, Landolfi ne représente certes pas une image fidèle de lui-même, mais il représente cette partie de lui vitale et transgressive qui recherche l'absolu, dans une quête vouée à l'échec et qui débouche sur la mort. Toutefois, nous constatons une forte résistance à une pénétration de ce fond profondément tragique dans le discours pathétique voire lyrique du sujet de l'écriture, pénétration qui ne se produit que dans les moments où la pitié l'emporte sur le comique, comme à la fin du livre notamment.

Or, d'un point de vue psychanalytique, la sympathie exprimée pour les animaux dans ces articles, mais surtout, plus encore, l'énergie investie dans l'écriture d'une histoire dont le protagoniste est un animal dont le destin provoque la compassion du narrateur, ressortissent au narcissisme primaire, quand un sujet s'identifie à l'enfant ou l'animal démuni en qui il retrouve une image de lui-même en tant que petit enfant[751]. Ce

[749] *Ibid.*, p. 128-129.

[750] *Ibid.*, p. 128 : « Hermès n'est pas seulement un conducteur d'âmes, un détenteur de secrets, il n'est pas seulement le patron emblématique de l'agilité *mercurielle*, c'est aussi un dieu *fripon*, un renverseur d'interdits ; l'on en vient aisément à croire que son rôle de passeur providentiel ne fait qu'un avec ses audaces de *transgresseur* : dans les deux cas, il franchit les bornes sacrées qui délimitent des régions soumises à des lois contraires, et qu'il n'est pas permis aux mortels d'outrepasser impunément. Or l'on sait qu'aux origines, selon les premiers documents médiévaux qui nous parlent de lui, Arlequin (sous le nom d'Hellekin) est un démon à face animale, qui conduit dans les nuits d'hiver, au fond des forêts, sa *mesnie* hurlante de *trépassés* ». C'est Jean Starobinski qui choisit de souligner certains mots.

[751] En termes psychanalytiques, le narcissisme consiste en un investissement de la libido vers le moi et non vers les objets du monde extérieur, comme Freud l'explique dans un texte de 1914 : « Pour introduire le narcissisme » (in *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 81-105). Freud *estime* cependant que cet investissement, tel qu'on peut le constater chez des sujets adultes, est en réalité le report d'une libido d'abord tournée vers l'extérieur, ce qui le conduit à distinguer ce narcissisme secondaire du narcissisme primaire ou infantile, lorsque l'enfant fait de lui-même l'objet de son investissement libidinal tout en ne faisant pas encore bien la distinction entre lui-même et le monde extérieur. L'immense tendresse éprouvée par les parents devant le bébé semble être pour Freud une résurgence, dans la mesure où les parents s'identifient au bébé, de ce narcissisme primaire ; or, la situation où soit Landolfi lui-même, soit les personnages de ses fictions expriment une grande tendresse à l'égard des

qu'il y a dans ce livre d'intense, d'essentiel, de tragique et finalement d'intime, et que le comique permet de raconter, tout en le voilant, constituera l'objet de notre examen : il s'agit de la force symbolique qui s'attache au personnage de Tombo, destiné à mourir.

c) Tombo et les vieilles filles : désir, loi et transgression

c.1) Donna Marietta ou le règne de la Mère terrible

Dans les DZ, L'histoire commence véritablement au moment où Tombo apparaît et se présente comme le véritable protagoniste[752]. En effet, au deuxième chapitre, l' « entrée en scène » de Tombo correspond comme nous l'avons dit à la mort de la mère des deux vieilles filles : le singe, qui remplace leur frère, menace de s'installer à la place du pouvoir, occupée par leur mère, donna Marietta[753]. Au chapitre suivant, le narrateur parle très vite du pouvoir que le singe semble disposé à prendre dans la maison, en raison de ses « qualità virili » qui font de lui « il maschio di casa » et l'amènent à manifester parfois « una certa prepotenza »[754]. Or, Tombo ne développe ses qualités viriles, précise le narrateur, qu'après la mort de donna Marietta, qui le terrorisait.

Ce qui se raconte symboliquement dans ces deux chapitres est l'histoire du passage avorté d'un ordre à un autre ordre : du règne de la Mère terrible au possible règne du Fils infantile et animal[755]. Comme nous l'avons dit, le règne de donna Marietta est

---

animaux nous semble comparable à celle-ci. Les deux affects (amour de soi et pitié pour l'autre) sont d'ailleurs comparés voire mis en relation dans un passage de RV que nous avons cité (cf. *supra*, p. 578 n.). Enfin, nous préciserons qu'il n'est pas aisé de savoir exactement quelle réalité recouvre l'expression de « narcissisme primaire », comme le montre l'article du dictionnaire d'Elisabeth Roudinesco (*op. cit.*, p. 721-724) ou encore l'essai d'André Lussier : *La gloire et la faute. Essai psychanalytique sur le conflit qui oppose narcissisme et culpabilité,* Sainte-Foy, Presses Universitaires du Québec, 2006, où l'auteur essaie notamment de définir les concepts freudiens de « Moi idéal », d'« idéal du Moi » et de « Surmoi ».

[752] Tombo est donc le véritable protagoniste d'un livre auquel les deux vieilles filles donnent pourtant son titre, comme le remarque Manuela Bertone (« "Clown admirable en vérité" : Tommaso Landolfi e *Le due zittelle* », cit., p. 238) : « In realtà [...] le 'zittelle' prendono il sopravvento sulla 'scimia' e il titolo dà conferma della mortificazione delle intenzioni ideali di chi scrive (mettere la scimmia al centro) mentre conferma la consapevolezza di quel fallimento ».

[753] La construction du récit en témoigne : après un chapitre entier à montrer la tyrannie que donna Marietta exerçait sur ses filles, le narrateur fait entrer en scène Tombo, qui se penche sur le crâne de la vieillarde morte.

[754] DZ, p. 400.

[755] Parce qu'il est un animal et par sa dimension clownesque, Tombo semble pouvoir initier les vieilles filles à une vérité primordiale. Cf. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 126 : « La vie inférieure devient la voie d'accès d'un savoir supérieur. Un court-circuit réunit l'animalité à la souveraineté. Nous sommes sur un seuil initiatique : les saltimbanques connaissent le mot de passe qui conduit vers le monde surhumain de la divinité, et vers le monde infra-humain de la vie animale ». Jean Starobinski, nous semble-t-il, nous aide par ailleurs à percevoir que la dimension clownesque de Tombo, dans ce qu'elle a de spectaculaire, d'amusant et de terrible à la fois, s'impose dès son apparition ou plutôt son entrée (*ibid.*, p. 137) : « Si le clown est bien celui qui vient d'ailleurs, le maître d'un mystérieux passage, le contrebandier qui franchit les frontières interdites, nous comprenons pourquoi, au

tyrannique : ses filles sont prisonnières de la maison comme Tombo est prisonnier de sa cage et de la chambre fermée où se trouve celle-ci[756], et la fin du deuxième chapitre marque l'aggravation de cette situation, jusqu'à la mort de la mère. Or, cette aggravation a quelque chose d'une régression, qui rend la vieille femme de plus en plus semblable à une figure fondamentalement primitive. Non seulement elle réclame de ses filles encore plus d'attention qu'un bébé de sa mère (place que dans une lutte symbolique Tombo tend aussi à occuper auprès d'elles, dont l'enjeu serait d'être l'objet privilégié de l'amour maternel), mais elle renonce à recourir au langage pour se faire entendre[757]. Face à cette situation, ses deux filles sont impuissantes : « dominées », elles se replient « dans leur trou »[758], telles des créatures animales terrorisées par le chef[759].

Lorsque donna Marietta meurt, sa lente métamorphose en une créature symboliquement inquiétante et à la dimension foncièrement primitive, métamorphose qui a accompagné sa dégénérescence physique, atteint alors son paroxysme :

> La sua testa non era ormai che un teschio. Un teschio, particolare che seppure in ritardo torna qui in acconcio, baffuto e barbuto oltre ogni comune immaginazione e del tutto virilmente, com'era sempre stato il capo di donna Marietta[760]

Ainsi, donna Marietta s'est non seulement infantilisée et animalisée, mais elle se dote également d'attributs virils et se fige dans la mort en une sorte de totem représentant une loi archaïque à laquelle sont totalement soumises ses deux filles. C'est aussitôt après cette description de la tête du cadavre que le singe entre en scène : la citation que nous avons faite en ouverture de notre analyse met tout de suite en relief le rapport de continuité entre Tombo et la morte. Le singe, si semblable à donna Marietta, et si éloigné d'elle en même temps, représente la possibilité de se libérer en transgressant les interdits de la loi qu'elle représente. En effet, le narrateur présente

---

cirque, sur la scène, une importance si considérable fut attaché de tout temps à son entrée » ; p. 139 : « Son apparition a pour fond un abîme béant d'où elle se projette vers nous. L'entrée du clown doit nous rendre sensible ce *pénible nulle part* évoqué par Rilke […] ». Nous verrons d'ailleurs que Tombo n'est pas étranger à la bête landolfienne en tant que projection phobique protégeant de l'angoisse.

[756] A tel point que Lilla et Nena ne peuvent se rendre aux toilettes, sans que leur mère ne hurle ou ne se frappe pour les appeler à elle.

[757] D'abord, elle commence par limiter ses paroles à des variations autour d'une plainte basique (p. 396) : « che dolori che dolori ! Ah, ah, non ci' â faccio più » (DZ, p. 396). Puis, quand la maladie a progressé et qu'elle reste alitée sans plus pouvoir parler, elle se contente de hurler et de se frapper, jusqu'à ne plus pouvoir s'exprimer autrement qu'en se frappant le torse (p. 398) : « […] Ella conservava tuttavia il suo abituale e più proprio modo d'espressione : il percuotersi. Liberi di parlasia aveva soltanto gli avambracci, si disse ; epperò poteva soltanto picchiarsi il petto all'altezza circa della scapole, e tale picchiamento rendeva un suono sordo e lugubre, piuttosto simile a quello d'un affricano timballo che all'altro della famigerata e gaia grancassa: *toc toc* ».

[758] *Ibid.*, p. 397 : « Dominate […], sgomente […], le zittelle si ripiegarono, se non su se stesse, almeno nel loro buco ».

[759] Nous renvoyons à *Totem et tabou* (cit.) de Sigmund Freud dans son ensemble, tant la question du rapport entre le groupe et le chef est diffuse dans ce livre.

[760] DZ, p. 398.

d'emblée Tombo comme une créature infantile et hermaphrodite, mais aussi virile à sa manière, qui toutefois ne devient virile qu'à la mort de donna Marietta, lorsque cette figure filiale qu'est le singe n'est plus terrorisée par la vieille mère.

c.2) La victoire de la loi sur le désir : transgression et punition

Au centre du monde des vieilles filles, prend donc place une nouvelle figure ; mais cette fois-ci, ce ne sont plus elles qui en sont prisonnières ; au contraire, ce sont elles qui retiennent prisonnier Tombo, dont l'énergie semble pourtant vouloir se libérer[761].

Il pourrait advenir dans la vie des vieilles filles, à ce moment initial et déjà critique, une sorte de phase anarchique, fût-elle transitoire : Tombo dépenserait son énergie comme son instinct l'y pousse et les vieilles filles le laisseraient faire ; elles-mêmes pourraient donner libre cours, d'une manière ou d'une autre, à des envies refoulées par leur éducation[762]. Mais le règne qui succède à celui de donna Marietta ne sera pas celui de Tombo : lorsque après quelques temps d'une vie tranquille[763], les deux vieilles filles apprennent que Tombo se serait rendu coupable d'un « sacrilège[764] », elles ne peuvent accepter que s'exprime un désir apparaissant d'emblée comme une transgression des interdits[765]. Plus tard, au cinquième chapitre, quand Nena accompagne une jeune nonne

[761] Nous citerons le résumé succinct, mais d'après nous très juste, que Maria Antonietta Grignani (« L'espressione, la voce stessa ci tradiscono », in *Un linguaggio dell'anima*, cit., p. 67) propose de l'histoire et de ses enjeux symboliques : « […] storia delle vecchie nubili e della scimmia sacrilega, pertubatrice dell'ordine perbenista e sostituto d'una presenza maschile invano e silenziosamente desiderata dalle due mature sorelle ; ma alla fine uccisa con conseguente ritorno all'ordine ».

[762] Il est en effet évident que le livre est un charge contre une religion fonctionnant comme un instrument oppressif contraignant l'homme à réprimer ses instincts naturels, et que les deux vieilles filles apparaissent d'emblée comme des exemples illustrant les effets néfastes de cette répression. Outre les vieilles filles, leur mère et leur bonne, le monde étriqué qui fait l'objet de cette charge trouve ses représentants dans une galerie de personnages qui incarnent la « réalité » dans ce qu'elle a de plus méprisable et dégoûtant pour l'auteur, et à la description desquels est consacré le premier chapitre du livre, avant la fameuse entrée en scène de Tombo. Le dégoût inspiré par ces divers personnages atteint son paroxysme, comme nous le verrons un peu plus loin, dans la représentation des humeurs visqueuses suintant à la surface des corps que l'on devine opprimés par la répression des instincts naturels (DZ, p. 391).

[763] DZ, p. 400: « Libere non già, dall'incubo che la nominata madre aveva loro creato, ma almeno alleggerite della sua presenza, le zittelle dunque cominciavano forse a godere d'una certa tranquillità, quando scoppiò improvvisa la folgore ».

[764] Pour reprendre les mots du narrateur censé transcrire les propos des religieuses (*ibid*., p. 401): « In breve, la monaca accusava la scimia d'esser penetrata, furtivamente e di nottetempo, nella loro cappella là sotto gli eucalitti e di avervi sottratto o mangiato un certo numero di ostie consacrate, nonché di avervi bevuto del, se non consacrato, tuttavia sacro vino ; furto sacrilego, o sacrilega ingestione […] ».

[765] Cette dimension transgressive s'affirme dès le moment initial où Tombo fait irruption près du crâne viril de donna Marietta. En effet, en osant s'approcher de ce que nous avons défini comme une sorte de totem inquiétant, Tombo va au-devant d'une réalité taboue. Nous renvoyons aux pages que Bataille consacre à l'interdit lié à la mort : Georges Bataille, *L'érotisme*, cit., p. 45-54. Cf. aussi Jean Starobinski, qui parle, à propos de l'arlequin du poème d'Apollinaire, de sa « familiarité avec le règne de la mort », avant d'ajouter plus loin : « C'est aussi le dieu des secrets alchimiques, que la gnose a apparenté au Thot à face simiesque des Egyptiens » (*op. cit.*,

pour constater le sacrilège, et qu'elle voit donc le singe mimer la messe avant de finalement uriner sur l'autel, il est évident que l'interdit transgressé n'est pas seulement religieux au sens strict, mais aussi sexuel : Tombo se livre à une activité interdite, tandis que les deux femmes assistent à une scène interdite, et la pénétration du singe dans la chapelle ainsi que son acte final, qui provoque le cri de la jeune nonne incapable alors de se contenir davantage, sont des métaphores sexuelles qu'il est inutile d'expliciter. Tombo doit donc mourir[766] .

Ainsi la loi, représentée par Nena, qui prend le relais de sa mère, condamne le désir, incarné par Tombo, parce que le désir transgresse tous les interdits fondant l'ordre[767]. Le règne de Tombo ne peut succéder à celui de donna Marietta, ce qui se traduit par l'omniprésence des motifs de la castration, de la claustration et du sacrifice.

c.3) Castration, claustration, sacrifice

Le motif de la castration apparaît d'emblée, avec la description des jardins du quartier où poussent des eucalyptus qualifiés d' « eunuchi vegetali[768] ». Bien vite, Tombo lui aussi est appelé un « eunuco » et sa castration bien réelle semble se répéter symboliquement dans la précision donnée sur ses dents sciées[769]. Au motif de la castration s'ajoute celui de la claustration, et les deux motifs peuvent à chaque fois se répondre et renvoyer l'un à l'autre : ainsi les vieilles filles semblent-elles prisonnières de leur maison, et habitent à côté d'un monastère (le quartier en est d'ailleurs plein), où d'autres femmes vivent en un certain sens comme elles, recluses et s'interdisant toute vie sexuelle. Mais, plus largement, rien n'échappe à l'atmosphère claustrale de ce monde étriqué, où la végétation elle-même semble prisonnière des jardins.

Dans ce contexte, il ne nous semble pas exagéré de considérer qu'il y a quelque chose qui relève de la claustration, dans la condition de prêtre du jeune père Alessio venu défendre Tombo, et même de la castration, dans l'emploi du participe « tonsurato » pour rappeler sa récente entrée dans les ordres[770]. Le père Alessio est le troisième

---

p. 127).

[766] La réponse que donne Nena (appelée alors « la padrona » par le narrateur) à cette transgression, à la fin du chapitre est la suivante : « "deve morire"» (*ibid*., p. 414).

[767] Cf. Manuela Bertone, « "Clown admirable en vérité" : Tommaso Landolfi e *Le due zittelle* », cit., p. 244 : « Accusarla e condannarla [la scimmia] significa contrappporre il linguaggio dell'ortodossia a quello del sacrilegio, ucciderla significa annientare l'incubo dell'indecifrabilità *agaçante* di un nuovo ordine di rapporti ».

[768] DZ, p. 391.

[769] *Ibid*., p. 399 : « debitamente castrata e coi denti segati ».

[770] *Ibid*., p. 416 : « […] un giovinetto, tonsurato l'anno innanzi ».

personnage de l'histoire pouvant incarner la figure du fils, après Tombo et après le frère des vieilles filles. Le désir masculin ne saurait s'exprimer ni la virilité s'épanouir, dans le monde claustral des deux vieilles filles : moins monstrueuse, aux yeux du lecteur, que la virilité de Marietta mourante, mais perçue par elles comme plus dangereuse, la virilité de Tombo n'a pas le droit de se manifester. Le singe doit mourir et le père Alessio ne convainc personne en bravant le vieux monseigneur, et en laissant parler ses convictions panthéistes qui lui font excuser le sacrilège de Tombo.

C'est bien là que réside la principale dimension symbolique des DZ : dans l'impossibilité de s'exprimer où est placé le désir viril d'une figure filiale, à l'intérieur d'un monde où la transgression des interdits entraîne la mutilation, la castration ou la mort. Nous sommes donc tenté de donner tout son crédit à une lecture autobiographique de ce livre, en considérant qu'avec les DZ, Landolfi écrit en 1943[771], soit quelques années après la PL et MDB, un récit où le désir masculin ne peut s'exprimer et ne peut échapper à une mutilation apparaissant comme la répétition d'une blessure archaïque[772].

Nous allons à présent analyser la portée tragique des DZ, mais non sans avoir rappelé auparavant que la souffrance intime qui la nourrit n'empêche pas l'écriture et la lecture du livre d'être aussi un jeu, au sujet duquel Landolfi, qui se cache ironiquement derrière un narrateur au ton amusant, n'a pas caché sa satisfaction[773].

d) Du mystérieux au tragique

d.1) Tombo, créature métamorphique et mystérieuse

Projection des désirs instinctifs d'ordre sexuel que les vieilles filles ont refoulé, Tombo symbolise aussi bien d'autres choses. « Era una creatura misteriosa[774] » : cette phrase, prononcée par le narrateur quand il commence à décrire Tombo au lecteur, place la notion de mystère au centre de ce livre dont le « héros » est un singe.

Tombo est tout d'abord une créature polysémique et ambiguë, qui réunit en elle des

[771] Cf. *Nota ai testi* (*Opere I*), p. 1005-1007.
[772] Ce sont donc sans doute une même souffrance intime et un même pessimisme qui incitent Landolfi à mettre au centre de son écriture une image infantile de soi le faisant apparaître comme une victime frappée dès son enfance par le destin, de manière diffuse et symbolique ici, de manière explicitement autobiographique dans le passage de DM où nous avons vu que Landolfi décrit la photographie où on le voit avec sa mère.
[773] Dans deux lettres à Enrico Vallecchi, Landolfi parle du livre comme du meilleur qu'il ait écrit. Cf. *Nota ai testi* (*Opere I*), p. 1005-1006.
[774] DZ, p. 399.

éléments contraires : on ne sait dire si Tombo est un être masculin ou féminin et pour se référer à lui, les personnages ou le narrateur emploient tantôt « lui », tantôt « lei »[775] ; sa place symbolique dans le foyer, associée d'emblée à celle du frère disparu, oscille entre celle du fils et du frère, ou entre celle de l'enfant chéri et de l'homme puissant. Une phrase, que nous citerons à nouveau, montre la même ambiguïté dans l'affection que les deux femmes ont pour Tombo et dans l'attitude de Tombo envers elle :

> [Il fratello] morì poi in terra straniera, e le sorelle, che su di lui avevano a poco a poco concentrato tutto l'affetto di che erano capaci – non poco certo – e a lui soltanto votati i palpiti del loro cuore femminile, questo affetto riversarono sull'animale[776] ;

de même, on ne sait si Tombo fait davantage penser à un bébé, à un homme adulte ou à une bête inquiétante, dans ces lignes (où, pourra-t-on noter, il est parlé de lui au féminin, contrairement au passage précédent) :

> Quando era libera e, dopo essersi sfrenata a sua posta, i suoi occhietti cominciavano infantilmente a chiudersi, veniva a rifugiarsi in grembo a una delle donne, di solito a Lilla; o meglio, se costei era a giacere, ad applicarsi sul suo petto, che abbrancava con tutte e quattro le estremità in atteggiamento di possesso. Queste qualità virili la scimia venne, è vero, sviluppando soprattutto dopo la morte di donna Marietta […][777]

Nous voyons donc que Landolfi a tiré parti de toute l'ambiguïté symbolique liée, d'une part, au fait que le mot singe est féminin en italien, et, d'autre part, au fait que Tombo appartient à une race de singe dont la petite taille et le comportement peuvent faire penser à un enfant. L'ambiguïté entre l'humain et l'animal qu'implique le choix d'un singe est par ailleurs évidente : elle est au centre de cette histoire, où un singe imite les humains et transgresse leurs interdits (qu'il semble avoir intégrés, à en juger par sa réaction, lorsqu'il se rend compte qu'il a été découvert)[778].

Mais Landolfi ne s'est pas limité à cet aspect : par sa façon de se comporter et de se déplacer, debout, à quatre pattes, voire en rampant, ou en l'air, l'animal fictionnel qu'est ce singe est bien une créature métamorphique fascinante et mystérieuse. Tombo est une créature à la fois aérienne et terrestre, qui peut, contrairement à un homme, s'aplatir au sol ou s'élever dans les airs. Aussi est-il comparé à d'autres animaux, ce qui, chez

[775] Tombo apparaît comme féminin, car le mot « scimmia » est féminin en italien, mais aussi comme masculin, puisque c'est un mâle et qu'on lui a bien donné un prénom se terminant par la lettre « o », comme la grande majorité des prénoms italiens.
[776] *Ibid.*, p. 399. L'affection de Nena et de Lilla semble bien constituée de désirs refoulés de type amoureux, voire peut-être érotiques, auxquels renvoie de façon vague l'expression « i palpiti del loro cuore femminile ».
[777] *Ibid.*, p. 400.
[778] *Ibid.*, p. 414 : « Quando la padrona di ritorno venne in cucina, fu preso da un tremito violento di tutte le membra, si buttò nondimeno sul suo giaciglio fingendo di dormire; ma subito dopo, come convinto che una tale astuzia fosse ormai inutile, riaprì gli occhi e li fissò supplichevoli su di lei. Squittì poi debolmente e fece l'atto di strapparsi i capelli, volendo forse con ciò confessarsi pentito ».

Landolfi, se charge d'une symbolique forte. Tantôt, parce qu'il est capable de se déplacer dans les airs et qu'il paraît capable symboliquement de se libérer, de s'élever au dessus du monde sinistre des vieilles filles et d'en transgresser les interdits, Tombo rappelle la chouette de *Colpo di sole* ou le papillon de *La farfalla strappata* (*Teatrino*)[779]. Tantôt, en se rapprochant du sol, Tombo se rapproche symboliquement de tout ce qui est bas et qui provoque le dégoût, si bien qu'il devient semblable à une des formes les plus typiques de la « bête », chez Landolfi, c'est-à-dire à une araignée :

> A Nena, a parte la sua angoscia, faceva senso vederla lì in terra, lei destinata a viver per aria, ma non era solo questo. In verità la *bestia*, che come di ragione procedeva aiutandosi colle mani, aveva *qualcosa d'innominabile e di schifoso*, in quella luce fosca e notturna; qualcosa della *bupreste* o del *cerambice* quando, minacciati, si staccano dal suolo contro cui stavano appiattiti e, levandosi alti sulle zampe, corrono rapidi e furtivi. O più semplicemente pareva un *mostruoso ragno*[780]

La comparaison avec deux insectes aux noms rares (la « bupreste » et le « cerambico ») produit un effet d'étrangeté, avant que l'étrangeté ne s'affirme comme monstruosité. Au final, la créature est plus que jamais mystérieuse et le mystère se confond avec l'*unheimlich*, sans pour autant que le lecteur dispose d'assez de pistes pour ramener aisément ce symbole inquiétant à une signification rationnelle. La dimension mystérieuse de l'*unheimlich* landolfien résiste à une interprétation rationnelle ou symbolique trop poussée : Tombo apparaît à la fois comme une projection de désirs humains refoulés et comme l'emblème d'une altérité irréductible[781].

Par sa dimension métamorphique, par sa richesse symbolique, Tombo rappelle ainsi une autre créature : le ramoneur de *Notte di nozze*, lui aussi bestial, aérien, terrestre et insaisissable[782]. Ces deux êtres sont modelés par un même désir de continuité ou de réunion, qui fait se mêler des catégories distinctes, comme l'humain et l'animal, l'aérien et le terrestre, le haut et le bas. Dans les deux fictions, nous trouvons une même nature transgressive : Tombo comme le ramoneur, tout en conservant un mystère irréductible, guident ceux qui les observent vers ce qui est tabou, c'est-à-dire, d'une façon ou d'une autre, vers le sexe et la mort. Toutefois, les fins respectives des deux histoires sont

[779] Cf. *supra*, p. 130.
[780] DZ, p. 406.
[781] C'est ce que confirment des analogies entre Tombo et d'autres animaux (avec le chien, le chat, un lapin, une poule), que relève Paolo Trama en donnant à ce type de processus analogique le nom d'« animalisation secondaire » (cf. *op. cit.*, p. 220-221). Comme le remarque Paolo Trama, ces analogies paraissent se bousculer au moment où les deux vieilles filles choisissent le moyen de tuer Tombo (ne sachant pas s'il faut faire comme avec les chats, les lapins, les bovins, les pigeons ou les rats). Or, toutes ces comparaisons ne font qu'essayer de cerner la véritable nature de Tombo en tournant autour du noyau mystérieux de cette créature métamorphique : plus le singe se charge de significations symboliques à mesure qu'on tente de définir sa nature, plus celle-ci reste fondamentalement mystérieuse, ou « autre ».
[782] Cf. *supra*, p. 130.

diamétralement opposées : *Notte di nozze* finit sur une image de vie, LDZ sur une image de mort. Le parcours vers les interdits s'affirme donc ici comme parcours tragique et c'est maintenant ce que nous commenterons.

Mais pour nous acheminer vers cette analyse, nous considérerons un dernier aspect du caractère polysémique de Tombo : l'onomastique. En effet, le prénom Tombo renvoie d'abord au prénom Tommaso, comme nous l'avons déjà remarqué, mais il renvoie aussi à la mort, par l'analogie avec le mot français tombeau[783]. Par ailleurs, Landolfi a ajouté au récit une note finale, dont on ne sait s'il faut l'attribuer à lui-même ou à une sorte d'éditeur fictionnel, dans laquelle il cite un document manuscrit qui l'aurait inspiré pour écrire le livre, et où le mot « scimmia » serait orthographié « scimia », graphie qu'il a donc reprise, tout en ajoutant également un « t » à « zitella », pour compenser, écrit-il, la perte du « m » de « scimia », et comme si le mot était un diminutif de « zitta ». Or, outre cette forme de transgression orthographique, nous voyons ici le désir de motiver la langue par rapport au contenu du récit. Dans cette optique, « scimia », par la perte d'une lettre, peut renvoyer à l'idée de mutilation, et « zittella » à celle de silence, qui peut être un silence au sens propre, ou un silence métaphorique, c'est-à-dire une allusion au refoulement et à la mort. D'ailleurs, le prénom Tombo renvoie lui aussi à la mutilation, puisque le narrateur dit que ce prénom, à l'origine (avant, donc, que le singe n'échoie aux vieilles filles), était Tomboo[784].

Ainsi, les mots « Tombo », « scimia » et « zittella » (mot qui finalement donne son titre au récit, dont le « héros » est pourtant le singe, d'après le narrateur), en renvoyant aux idées de mutilation, de silence et de mort, peuvent soutenir le développement d'une interprétation globale de ce type : Tombo, sacrifié par les vieilles filles, qui font triompher le silence, le refoulement et la mort contre le désir, est destiné à devenir l'enveloppe morte d'un secret qui ne peut se dire[785].

[783] Cela ne peut être négligé, étant donné que Landolfi a choisi de donner à ses journaux publiés des titres reposant sur des jeux de mots en français (*LA BIERE DU PECHEUR*, *Rien va*, *Des mois*).

[784] DZ, p. 401. Pour Manuela Bertone (« "Clown admirable en vérité" : Tommaso Landolfi e *Le due zittelle* », cit., p. 242), utiliser la forme « scimia », proche de l'étymologie latine, revient à valoriser le singe, et, inversement, employer la graphie « zittella », qui correspond à une variante populaire tombée en désuétude, sert à se moquer des vieilles filles.

[785] Cf. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 131 : « […] le monde des saltimbanques y est [chez Rilke], comme chez Apollinaire, un monde symboliquement posé entre ciel et terre, entre vie et mort, plus près de la vie et de la mort, et où tout s'ordonne autour du secret d'un passage ».

d.2) La fatalité des pulsions jusqu'au sacrifice

Assurément, les thèmes principaux de *L'érotisme* de Bataille occupent une place centrale dans les DZ : l'interdit, la transgression, le sacré, le sacrifice, et la mort. Quant au sexe, il est aussi très présent, bien que de façon métaphorique surtout. Cependant, ces différents éléments s'articulent d'une manière qui amène à la mise à mort sacrificielle de Tombo. Or, dans le déroulement de la fiction, il y a d'après nous une sorte de mécanisme fatal ayant à voir avec l'érotisme tel que le conçoit Bataille : ce sont en effet d'irrépressibles pulsions qui, en poussant à transgresser des interdits fatalement punis, conduisent à la fin pathétique du livre.

d.2.a) Récit et motivation : le narrateur des DZ

Jamais pourtant le narrateur ne fait état explicitement de la dimension tragique sous-jacente au récit. Il adopte une posture qui rappelle celle du narrateur de fictions précédentes, notamment *La morte del re di Francia* et *Una cronaca brigantesca*[786]. Il affiche un même souci prétendu d'objectivité et de neutralité[787]. Tout le récit est ainsi traversé par un processus ironique et il ne fait aucun doute que Landolfi invite à se moquer de l'attitude du narrateur qui se prend au sérieux.

Cependant, le choix de ne pas se prendre au sérieux, en parodiant un narrateur qui, lui, le ferait, n'a pas pour seule conséquence de créer un effet comique reposant sur l'ironie. Ce choix permet de donner libre cours à la tendance qu'on pourrait qualifier de maniériste ou de précieuse, chez un Landolfi qui, choisissant systématiquement les formes lexicales et syntaxiques les moins évidentes et les plus recherchées, fait preuve de virtuosité littéraire sans avoir l'air de prendre celle-ci au sérieux et en se présentant comme un « clown[788] ». Ce choix permet aussi de se dispenser de commenter l'histoire en lui trouvant une signification ou une explication[789]. Par ce biais, Landolfi pose les

[786] Une expression comme « Su lei mi diffusi per mero amor di completezza » (à propos de donna Marietta) rappelle par exemple « l'amore di fedeltà » invoqué par le narrateur de *La morte del re di Francia*, dont Filippo Secchieri observe qu'il se caractérise « per un forte quoziente d'intrusività » (in *L'artifico naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, cit., p. 144).

[787] Ces narrateurs ne sauraient pour autant se rapprocher des narrateurs impersonnels typiques du récit réaliste traditionnel (entendu dans un sens large), puisque leur souci de neutralité les amène régulièrement à ne pas s'effacer, mais au contraire à rappeler leur présence, par exemple en interpellant le lecteur pour justifier leurs choix narratifs.

[788] C'est ce que montre notamment, de manière à la fois précise et rapide, Paolo Zublena dans son article *Approssimazioni alla lingua 'altra' di Tommaso Landolfi*, cit., p. 155-159).

[789] DZ, p. 409 : « Non pretendo spiegar nulla, e torno alla mia cronaca », déclare notamment le narrateur, qui

questions méta-littéraires de la responsabilité d'un auteur et de l'écart entre la « fabula » et l'« intrigue ». En effet, dans l'écrit qui l'aurait inspiré – d'après la note finale à laquelle nous avons précédemment fait référence – il est dit que le singe aurait appartenu à un certain « dottor X » et il serait probable que l'histoire ait eu lieu à Florence ; or, dans le livre, le récit se distingue de cette histoire prétendument originale, par le choix d'un lieu et de personnages directement inspirés de ceux que Landolfi a connus personnellement. En outre, par l'ordre du récit et le choix des mots, le narrateur communique au lecteur divers sentiments et impressions, que l'on peut synthétiser en parlant d'une grande sympathie pour Tombo et d'une profonde antipathie pour le monde étriqué qui le condamne à mort.

Le fait de ne pas expliquer les événements implique aussi de ne pas se prononcer sur les motivations guidant les décisions et les actes des personnages. Or, dans les DZ, ce qui pousse les uns et les autres à parler et à agir, ce sont bien les pulsions et la nécessité de les réprimer.

d.2.b) Gratuité et nécessité

Tombo, dans son escapade nocturne, donne à voir aux vieilles filles qui l'espionnent deux types de comportement troublant voire incompréhensible, pour elles et pour le lecteur : l'un qui semble reposer sur une pure gratuité, quand Tombo bouge ou reste immobile, sans but apparent ; l'autre qui semble irrésistiblement tendu vers un but précis mais trouble[790]. Dans l'économie symbolique de cette histoire imaginaire, nous dirons de façon schématique que le singe est tantôt mû par une gratuité étrangère à l'homme, tantôt par une tension vers le sacré qui fait de lui la projection d'un désir humain qui reste mystérieux. On voit nettement le passage d'un type de comportement à l'autre, dans les phrases suivantes :

> Da ultimo si levò sui piedi e si stiracchiò, dopodiché sbadigliò largamente grattandosi la pancia; emise anche una sorta di debole squittio appena udibile. Nena non perdeva uno

reprend par la suite (p. 413) : « Ma torno a ripetere che non pretendo, del resto, spiegar nulla di questa oscura storia ». Remarquant que la toute première page du livre contient au moins trois expressions du narrateur qui introduisent ce qu'elle nomme un « *disfacimento* del filo del discorso », Manuela Bertone (« "Clown admirable en vérité" : Tommaso Landolfi e *Le due zittelle* », cit., p. 239-240) observe : « E di questo tipo di interventi *inutili* o *dannosi* all'economia del discorso l'intero romanzo è letteralmente costellato ».

[790] Quand les vieilles filles observent Tombo tandis qu'il s'échappe, tantôt elles le voient accomplir sans se presser des gestes typiquement animaux, tantôt elles le voient se diriger vers une destination qui ne fait aucun doute : hors de sa cage, hors de la maison, vers le monastère. Tombo représente en fait deux pôles extrêmes, en ce qui concerne la question du déterminisme et du hasard chez Landolfi : le hasard total et la fatalité des pulsions.

> solo di quei gesti e suoni. Infine l'animale parve decidersi a qualcosa, e tutto il suo corpo espresse la sua volontà[791]

A ce moment-là, Tombo a ouvert le loquet de sa cage et il s'apprête à en sortir. Il s'avance ensuite sur le pavé de la pièce, semblable pour Nena à une monstrueuse araignée, avant de sortir par la fenêtre, plongeant dans l' « obscurité » et le « vide »[792]. Ainsi, comme la bête dans des fictions que nous avions précédemment commentées, Tombo semble soumis à une volonté irrésistible qui le conduit, malgré l'apparent et inquiétant désordre de ses mouvements (qui culmine dans les brusques allers-retours qu'il effectue dans sa cage, une fois revenu de son escapade)[793], vers un lieu qui reste obscur aux yeux des humains posant sur lui leur regard ; en l'occurrence, aux yeux des vieilles filles.

Sur ce lieu interdit vers lequel se dirige l'animal, en échappant au regard humain et à la compréhension humaine, *L'érotisme* de Bataille apporte un éclairage décisif. L'instinct du singe le conduit en effet vers un lieu interdit et sacré, où le sujet peut accéder, grâce à une sorte de fête où surgit une violence caractérisée par l'excès, à une communion avec quelque chose qui le transcende. Ce qu'on peut appeler l'orgie, ou la fête de Tombo, est donc doublement transgressive : d'une part, le singe brise des limites définies sans ambiguïté entre monde profane et monde sacré ; d'autre part, il se sert aussi des interdits chrétiens pour créer ou rétablir une sorte de fête où s'exprime la violence transgressive refoulée par la civilisation occidentale et chrétienne[794].

Nous avons vu que la dimension sexuelle de la scène dans la chapelle est évidente. C'est pris d'« una sorta di foia[795] » que Tombo s'empare de l'ampoule contenant le vin pour la lécher, avant de « divorare bestialmente[796] » l'hostie, de boire le vin, et finalement d'uriner sur l'autel. Mais c'est aussi une dimension macabre qui imprègne

[791] DZ, p. 405.
[792] *Ibid*., p. 406 : « Scrutata un attimo l'esterna *oscurità* e tenendosi con una mano a una stecca, la scimia si calò nel *vuoto*, ritirò poi la mano, che doveva aver trovata altra presa, e scomparve così agli occhi della zittella ».
[793] *Ibid*., p. 408 : « Faceva di grandi sgambetti, e ogni tanto percorreva, a prodigiosa velocità, tre o quattro volte la gabbia dall'alto in basso e da destra a sinistra, secondo, diremo, un'orbita vagamente circolare ; simile in verità più a un conigliolo impazzato che a una scimia ». Ce mouvement circulaire, parce qu'il échappe à toute finalité utile, est aussi potentiellement angoissant – pour les vieilles filles, mais peut-être aussi pour le narrateur et le lecteur – que le mouvement déterminé vers un point obscur.
[794] La chapelle apparaît bien comme un espace sacré mais aussi festif (*ibid*., p. 410) : « Così, l'illuminazione era si può dir *festiva*, considerata la piccolezza della cappella ». Pour ce qui est de la transgression des interdits dans le christianisme, nous renvoyons à Bataille (*L'érotisme*, cit., p. 133) : « Au stade païen de la religion, la transgression fondait le sacré, dont les aspects impurs n'étaient pas moins sacrés que les aspects contraires. L'ensemble de la sphère sacrée se composait du pur et de l'impur. Le christianisme rejeta l'impureté. Il rejeta la culpabilité, sans laquelle le sacré n'est pas concevable, puisque seule la violation de l'interdit en ouvre l'accès ».
[795] DZ, p. 412.
[796] *Ibid*., p. 413.

cette scène, car bien que cet aspect soit moins net, le fait de « dévorer » l'hostie revient à la faire disparaître, et Tombo procède bien, comme le dit le narrateur, à une sorte de parodie du sacrifice chrétien, où la vie éternelle est censée transcender la matière et la chair mortelles au moment de l'eucharistie[797].

Toutefois, au-delà de cette dimension macabre mais surtout sexuelle, ce qui peut s'exprimer ici, grâce à la transgression festive, est bien la violence dont parle Bataille[798]. Nous le voyons quand Tombo a bu un peu du vin contenu dans l'ampoule :

> non era molto, quel sacro vino, e tuttavia l'effetto fu quasi immediato. Senza proprio ubriacarlo, esso valse a conferire all'animale un gran tono e una grande *baldanza*, e, ai suoi gesti, un che d'ancor più *brusco* e *risibile*. Ora l'ampolla fu abbandonata alla propria sorte; lasciatala cadere, Tombo la respinse poi *rabbiosamente* con ambo le mani[799]

L'ivresse ou la gaieté, la brusquerie, le rire, la rage : tous ces éléments renvoient à l'excès, ou à la violence, qui conduit Tombo à « divorare bestialmente » l'hostie, puis à uriner sur l'autel, « colto da improvvisa necessità »[800]. En employant le mot « necessità », Landolfi nous semble indiquer quelque chose de très vaste, qui englobe et dépasse le besoin naturel ou l'instinct animal : il semble que la mise en scène transgressive de Tombo ne puisse se conclure autrement qu'ainsi, parce que la violence, le désir ou l'érotisme le commandent. Voilà pourquoi nous parlons d'une fatalité des pulsions, au sens où Tombo ne peut pas agir autrement qu'il ne le fait. La nécessité, d'ailleurs, n'affecte pas seulement Tombo : Nena et la religieuse, bien qu'elles soient cachées, participent pleinement de la fête, qui, sans elles comme témoins, resterait secrète, mystérieuse et inaccessible. En effet, Nena empêche la religieuse d'intervenir et laisse la scène du sacrilège se poursuivre jusqu'au bout, cédant même à l'énergie violente qui s'affirme comme le véritable sujet, mais un sujet impersonnel, de cette scène : « […] la inchiodò al suo posto con insospettabile energia, con violenza quasi, nel mentre le poneva una mano sulla bocca. L'altra temé, o fu tentata[801] ».

Aussi le singe n'est-il pas seul à être soumis à cette sorte de mécanisme fatal qui

---

[797] Dévorer l'hostie est qualifié d'acte bestial, ce qui peut paraître un pléonasme, puisque Tombo est un animal. Mais les actes de Tombo symbolisent des pulsions humaines et plus particulièrement infantiles. Ainsi cette dévoration paraît-elle typique des pulsions propres au stade sadique oral, chez les enfants, que Freud a qualifiés comme on le sait de « pervers polymorphes ». En effet, au moment du stade oral de sa sexualité, l'enfant prend peu à peu conscience qu'il peut détruire l'objet et qu'il peut lui-même être détruit, ce qui est source d'angoisse (cf. *Pulsions et destins des pulsions*, in *Métapsychologie*, cit., p. 41). Dans la suite de notre travail, nous reviendrons sur les questions de la sensualité orale et du stade sadique oral (cf. *infra*, p. 444-449).

[798] Georges Bataille, *L'érotisme*, cit., p. 47 : « L'objet fondamental des interdits est la violence » ; p. 139 : « L'interdit, dans le monde chrétien, fut absolu. La transgression avait exprimé ce que le christianisme voila : que le sacré et l'interdit se confondent, que le sacré est donné dans la violence d'une infraction ».

[799] DZ, p. 412.

[800] *Ibid*., p. 413.

[801] *Ibid*., p. 412. On notera l'ambiguïté de l'expression « fu tentata », due à l'absence de complément.

porte l'histoire vers sa fin pathétique, après avoir poussé les différents acteurs de l'histoire à transgresser les interdits puis à punir cette transgression. En effet, Nena paraît tout autant destinée à commettre le meurtre final que Tombo semble obligé de suivre son instinct[802]. Or, la nécessité, pour Nena, de tuer Tombo, et l'impossibilité de lui pardonner ce qu'elle estime être une trahison, ont tout comme le comportement de l'animal, quelque chose d'incompréhensible pour Lilla : « fra l'altro [Lilla] capiva solo fino a un certo punto l'ostinazione di Nena nel voler mondare da ogni taccia la propria scimia [803] ». Lilla est impuissante devant la lutte à l'issue tragique entre le singe et Nena ; lutte qui dépasse les deux personnages, puisqu'il s'agit d'un combat entre le désir et la loi : un désir panthéiste, d'une union qui passe par la transgression, et une loi qui réaffirme la séparation entre le monde profane, auquel appartient ce qui est bas ou animal, et le monde sacré, dont les hommes se sentent en devoir de protéger la pureté.

d.2.c) Langage et transgression

Ainsi tous les personnages sont-ils soumis à une « nécessité » englobant tous les types de pulsions, aussi bien les pulsions du singe qui touche les objets sacrés, ingère les aliments sacrés et s'épanche en urinant sur le lieu sacré[804], que la pulsion scopique qui pousse Nena à voir cette scène interdite. Or, il convient de remarquer que cette nécessité commande au regard et au corps, mais également au langage, aussi bien au niveau du discours d'un personnage, celui du père Alessio, qu'au niveau du discours du narrateur, qui tous deux renvoient, de manière différente, à l'auteur[805].

Ainsi, la voix du père Alessio, dont le panthéisme véhicule une pensée très proche de celle de l'auteur, correspond chez Landolfi à celle de l'abandon lyrique, propre à exprimer de manière directe le désir d'absolu de l'auteur, comme dans la *Lettera di un*

[802] Nous remarquerons notamment que les troisième et cinquième chapitres (celui où les religieuses commencent à accuser Tombo, puis celui où Nena a vu le singe accomplir ces choses dont on l'accuse) se terminent tous deux par des propos menaçants, tenus par Nena, qui annoncent la mort de l'animal. *Ibid*., p. 403 : « "Tu sai", diss'ella cupamente alla sorella, un momento che si trovarono sole la sera, "tu sai se voglio bene a Tombo; ma se davvero dovesse aver fatta una cosa simile, colle mie mani vorrei piuttosto metterlo nella sua cassettina da morto !" » ; p. 414 : « Alle febbrili interrogazioni delle due donne rimaste non rispose che : "deve morire" ».
[803] *Ibid*., p. 402.
[804] Le mot « sacré » ne cesse d'être répété par le narrateur : nous y reviendrons.
[805] Le personnage du père Alessio renvoie à l'auteur, dans la mesure où son discours, comme nous l'avons dit, est très proche du discours panthéiste exprimé par Landolfi lui-même dans certains de ses articles (cf. *supra*, p. 212). Nous pouvons synthétiser le fond de ce discours en disant que pour le jeune prêtre, n'importe quelle chose profane, et par conséquent n'importe quelle chose animale ou basse, peut être considérée comme sacrée, puisque le sacré ne se limite pas pour lui au bien que le christianisme oppose au mal, et que le divin ne réside dans aucune autre chose que dans la continuité qui peut annuler les distinctions et réunir les êtres discontinus.

romantico sul gioco[806], ou comme dans la tirade panthéiste de *Nuove rivelazioni della psiche umana*[807]. Or, cette voix lyrique finit par s'exprimer ici avec une violence, voire une furie, qui sont bien celles dont parle Bataille, et qui obéissent encore une fois à la « nécessité » présente partout dans le livre. Interrompu par monseigneur Tostini, le jeune prêtre explose véritablement :

> Tutto quanto egli aveva ringoiato sul principio del discorso, e tutto quanto non gli appariva ancora del tutto chiaro, gli venne d'un tratto alle labbra con imprevedibile e incontenibile violenza ; il giovane fu liberato[808]

Comme Tombo, comme Nena, le père Alessio est possédé par une irrépressible violence qui réclame de s'exprimer ; quand son discours lyrique et panthéiste dérive de plus en plus vers le blasphème, nous retrouvons dans le texte l'expression de la notion de nécessité[809]. Entre le sacrilège de Tombo et celui du jeune prêtre, le parallélisme est net : nous sommes passés d'un plan à l'autre de la réalité fictionnelle, c'est-à-dire du matériel au symbolique, mais de même que Tombo se servait des objets sacrés du christianisme pour établir une forme de cérémonie où l'animal et le bas sont intégrés au sacré, le père Alessio parle du Dieu des chrétiens pour dire qu'on peut communier avec lui à travers la moindre créature et les réalités les plus triviales. Dans les deux cas, la chose est perçue comme un blasphème : le rite religieux du singe et la théorie religieuse du père Alessio, jugés inacceptables parce qu'ils blasphèment ce que Bataille appelle la « sainteté », le « sacré pur » ou encore le sacré « béni »[810], appellent une punition et même une condamnation à mort, au sein du monde où ils sont accomplis ou exprimés.

Ainsi, la nécessité à l'œuvre dans les DZ n'exige pas seulement la transgression et notamment la transgression blasphématoire du « sacré pur », mais aussi la punition, qui sanctionne la défaite tragique de la quête de l'absolu, celle-ci ne paraissant pouvoir déboucher que sur la mort, comme ultime espoir d'atteindre une continuité impossible[811].

---

[806] Il s'agit d'un texte sur lequel nous reviendrons plus tard (cf. *infra*, p. 398 et p. 414). Nous renverrons aussi à un passage particulièrement exalté et tout à fait significatif de *La piccola apocalisse* (cf. *infra* p. 415).
[807] Cf. *supra*, p. 114.
[808] DZ, p. 420.
[809] *Ibid*., p. 425 : « Lo scandalo era al colmo. Le bestemmie, gli oltraggi di padre Alessio, e soprattutto la sua inaudita platealità, divenivano insostenibili anche per lui. Egli invero non è propriamente che avesse perduto il capo, anzi aveva acquistata una sorta di freddezza; ma godeva a essere volgare, o meglio voleva esserlo, gli pareva necessario ».
[810] Georges Bataille, *L'érotisme*..., p. 129-141.
[811] Dans un passage de son journal RV écrit le 10 juin 1958, Landolfi envisage la situation d'impuissance dont il se sent victime et prisonnier comme une punition nécessaire qui pourrait s'avérer salvatrice : « Da chi sono colpito, dalle circostanze, dalla "vita", dagli uomini ? Essi, o esse, sono gli stessi per tutti, e si dette pure qualcuno che ne trionfò. Da me medesimo dunque. E perché ? Impotenza non è che una parola, quando di essa si

Si, toutefois, par le truchement du père Alessio, s'exprime l'abandon lyrique d'une voix regrettant un absolu impossible à atteindre, c'est bien la voix de l'auteur comme clown ou saltimbanque qui apparaissait, à peine dissimulée, derrière le narrateur, quand celui-ci raconte la scène dans la chapelle. Le blasphème, en effet, est alors doublement transgressif, car dans le récit se superpose le matériel, avec les gestes de Tombo, et le symbolique, avec les mots se référant à ces gestes. Il y a, de la part de Landolfi, une jubilation évidente à blasphémer par l'intermédiaire de son narrateur, qui pourtant se montre choqué par le blasphème du singe[812] : le langage, sous la forme du récit, participe du blasphème avec la répétition qu'on peut bien qualifier d'insistante du mot « sacro[813] », mais aussi dans la façon dont il est dit que Tombo urine sur l'autel : « Colto da improvvisa necessità, Tombo lasciò cadere il sacro calice e ruzzolar pel piano; e, contro uno spigolo del tabernacolo... devo pur dirlo in qualche modo, scompisciò l'altare[814] ». Pour faire durer le plaisir, jusqu'à son paroxysme, l'apparition de « scompisciare » est retardé autant que possible. En choisissant ce mot, pour sa vulgarité et ses sonorités, Landolfi accomplit une transgression d'autant plus jouissive qu'il s'est moqué auparavant d'une périphrase enfantine employée par les vieilles filles quand elles vont aux toilettes (« andare "a Parigi"[815] »). Ce n'est pas la voix lyrique, mais la voix comique de Landolfi qui s'exprime ici. Ces voix sont cependant animées toutes deux par un même désir de continuité, qui semble faire de la transgression une nécessité[816].

Il ne fait aucun doute que Landolfi, dont nous avons dit qu'il était très satisfait de ce livre, s'est beaucoup amusé à l'écrire et qu'en le publiant il propose au public une sorte de jeu, enfantin en un certain sens, qui repose sur la transgression. Toutefois, il n'en reste pas moins que l'auteur apparaît certes comme un clown, mais comme un « clown

---

ha coscienza e quando se ne soffre (vi è peraltro una impotenza fisica che la volontà né la coscienza bastano a vincere) : davvero non saprei cavarmi da questo spaventoso stagno dell'anima e del corpo ? No, deve esserci dell'altro ; tolto il solito po' di masochismo, sarà forse che accetto e anzi cerco questa terribile prova come punizione e anche, di conseguenza, come speranza di riscatto ».

[812] DZ, p. 413 : « Lettore, non ne ho colpa: Tombo diceva messa ».

[813] Cela a été remarqué par Giacomo Debenedetti (*op. cit.*, p. 1224).

[814] DZ, p. 413.

[815] *Ibid*., p. 396. Landolfi lui-même n'écrit pas de mots grossiers : nous aurons l'occasion d'y revenir.

[816] Cf. Bataille, citant un commentaire que lui a adressé Jean Wahl, à propos de la conférence qui constitue l'introduction de son livre (*L'érotisme*…, p. 304) : « La conscience de la continuité, ce n'est plus de la continuité, mais alors on ne peut plus parler ». Dans notre analyse des DZ, nous voyons deux tentatives d'accéder à la continuité par le langage : laisser le désir d'absolu ou la pitié envahir le discours, pour annuler la distance entre l'homme et l'animal, voire la distance entre tous les éléments distincts ; ou bien accomplir une transgression d'ordre symbolique, pour essayer de donner vie par des mots à un blasphème (celui du singe) qui se passe du langage, auquel un sujet humain est bien obligé de recourir pour le raconter, bien que cela crée une distance entre l'histoire vécue par un animal et l'histoire racontée un homme. Cependant, l'insuffisance du langage par rapport à la réalité matérielle apparaît ici moins forte que la satisfaction liée à la possibilité d'ajouter une transgression symbolique à une transgression matérielle imaginée.

tragique »[817]. En effet, à cette scène centrale fait pendant la scène finale, où le singe est mis à mort. Nous remarquerons d'abord que la fin tragique de l'histoire est annoncée, comme nous l'avons vu avec les sortes de prolepses constituées par les paroles menaçantes de Nena à la fin des troisième et cinquième chapitres. Mais, d'une manière générale, c'est l'ordre du récit dans son ensemble qui semble tendu vers cette fin : ainsi l'apparition de Tombo, près du crâne de Marietta, est-elle aussitôt suivie par la description, apparemment dépourvue de motivation, d'un « uccello cardinale » qui vivait dans la chambre de la vieille femme malade, où l'on ne changeait pas l'air. Or, il est clair que cet oiseau, qui renvoie par ailleurs à toutes les créatures ailées incapables de voler qu'on trouve chez Landolfi, préfigure d'emblée la mort de Tombo, avec sa « cresta o cappuccio d'un rosso fradicio e mortuario[818] », symbole inquiétant d'une mort violente, indissociable pour nous de la castration.

Lorsque cette mort violente est racontée, à la fin du livre, le ton du narrateur, de comique, devient pathétique, tandis que s'efface l'ironie et que se réduit par là-même tout écart entre auteur et narrateur, mais aussi tout écart entre le sujet humain et la victime animale, ou entre le créateur et sa créature. Le ludique sert à raconter le tragique, mais il ne peut avoir le dernier mot, car le jeu ne peut faire oublier le destin de la transgression dans le livre : il est nécessaire que celle-ci mène à la mort.

d.3) La fatalité du sacrifice tragique : la mort de Tombo

Le mécanisme amenant à la fin tragique de l'histoire correspond bien au processus pulsionnel que Bataille appelle l'érotisme. Les vieilles filles, tout en étant des instruments de la loi contre le désir, cèdent à l'excès, à la violence et à la transgression des interdits. Ainsi, les vieilles filles sont possédées par le désir de voir, et plus précisément de voir l'interdit, en espionnant Tombo, puis en allant voir ce qui semble obscur et vide, puis en laissant se dérouler le sacrilège pour jouir jusqu'au bout du spectacle de la transgression. Mais ensuite, l'énergie et la violence, investies dans le désir de voir, se mettent au service d'une loi qui exige de recourir, non seulement à la violence, mais aussi au meurtre, pour triompher du désir.

Que le singe soit tué n'est donc pas moins nécessaire que l'accomplissement des

[817] Cf. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 83-100.
[818] DZ, p. 398. Le narrateur dit finalement qu'il abandonne cet oiseau à l'obscurité. Lui aussi, symboliquement, comme Tombo, paraît contenir en lui une sorte de secret indicible.

transgressions qu'il a commises : le mouvement de son désir est innocent car « naturel », et donc « nécessaire », mais ce mouvement est pris dans un processus qui exige que le désir soit entièrement consumé dans un sacrifice consacrant sa mort.

Dans le supplice de Tombo, il semble que Landolfi ait continué à rechercher une sorte de fusion impossible entre christianisme et panthéisme, puisque la dimension christique de Tombo ne fait aucun doute[819]. L'absence de colère envers ses bourreaux, chez Tombo, n'est pas sans rappeler celle du Christ, même s'il s'agit d'un christ animal, totalement soumis à une volonté humaine et matriarcale qui le dépasse complètement :

> E tuttavia si vedeva bene che non voleva dispiacerle mostrando di non gradire i loro giuochi, e che cercava di contenere il più possibile quelle manifestazioni; quasi non facesse loro responsabili del terrore e dello sgomento da cui si sentiva invaso. Malgrado poi le sue angosce, lo si indovinava intimamente abbandonato a discrezione; fiducioso persino, qualunque cosa dovesse venire da quelle volontà più forti della sua[820]

Le meurtre de Tombo laisse ensuite se déchaîner une violence furieuse, due à la souffrance de l'animal, mais à l'issue de laquelle l'aspect du singe perd tout ce qu'il a de bestial, avant qu'il ne soit mis dans un cercueil semblable à celui d'un homme (Landolfi emploie le mot « cristiani ») :

> Infine Tombo, che s'era dibattuto furiosamente, si spense ; si spense la violenza dei suoi sussulti, si spensero i suoi occhi che all'ultimo istante esprimevano ormai solo una sgomenta meraviglia. Le ferite non davano sangue; ma un sottil filo di sangue colava dall'angolo della bocca. / Il giorno dipoi Nena fece fare una cassettina adatta a quel corpicciolo, foderata di zinco come quelle dei cristiani, ve lo pose dentro e chiuse accuratamente[821]

Tombo, nous l'avons dit, est tué avec une longue aiguille (« spillone »), symbole d'une force maîtrisée : celle de la loi, qui triomphe d'un désir bestial, lors d'une sorte de

---

[819] Le singe, maintenu allongé sur la table de la cuisine, les bras en croix, est comparé au grand-prêtre Caïphe couché sur le sol et crucifié par trois pieux dans l'*Enfer* de Dante (XXIII, 109-120). Le renvoi, non pas au Christ et à la crucifixion, dont l'audace sans doute aurait pu choquer, mais à la crucifixion inventée par Dante pour châtier l'hypocrisie des pharisiens, est, d'une part, une image plus juste, du fait de la une position horizontale de Tombo, et permet peut-être, d'autre part, d'indiquer l'idée d'un châtiment, plus que celle d'une rédemption. Ainsi est renforcé l'aspect tragique de la scène.

[820] *Ibid.*, p. 430. Cf. Jean Starobinski (*op. cit.*, p. 112-113), dans les pages consacrées aux clowns tragiques du peintre Rouault : « L'holocauste du clown tragique – victime innocente – offre une réplique à peine parodique de la Passion […] Evoquant certaines fêtes celtiques d'origine païenne, Enid Welsford rappelle que le folk-fool est fréquemment tué et que la figure centrale des rites de bouc émissaire – qu'il s'agisse d'un homme vivant ou d'une effigie – est souvent qualifiée de fou. Quel est ce clown ou ce fou par excellence ? Est-il, comme l'indiqueraient son masque et son visage noir, son vêtement fait d'une peau de veau, un descendant d'une ancienne victime sacrificielle ?... L'attitude détachée du fou peut être due au fait qu'il représente le bouc émissaire excommunié ».

[821] *Ibid.*, p. 430. Puisque nous avons dit que lors de cette scène, s'efface la distance entre le créateur et la créature, nous pouvons maintenant remarquer la portée christique que cette observation peut donner à la scène : la situation de la créature, abandonnée par son créateur impuissant, qui lui fait subir à sa place le sacrifice, n'est pas sans rappeler celle du Christ, qui se sent abandonné lui aussi, mais qui, à la différence de Tombo, sait qu'il ne fait qu'un avec Dieu, son père. Aussi le sentiment de culpabilité dont Landolfi nourrit ses récits où s'exprime la pitié pour un animal mourant n'est-il pas vraiment racheté par le sacrifice.

cérémonie où il semble qu'une castration originaire soit revécue sous la forme d'une torture infligée à l'aide ce qu'on peut interpréter comme un symbole phallique dont le sujet a été privé et qui se retourne contre lui. Aussi le texte peut-il se conclure sur une image à la fois sublime et pathétique :

> E laggiù, in un angolo del giardino annesso alla loro vecchia casa, fra le zolle che la primavera cominciava a spaccare, ai piedi d'un giovane noce che stava mettendo le prime foglie, seppellì Tombo con tutti gli onori. / Era una giornata dolce, c'era odore di salvia e chiocciolio di galline dagli orti accanto; il sole principiava appena appena a scottare. Laggiù dunque mi auguro riposi in pace l'eroe di questa storia[822]

Landolfi décrit là un paysage où tout concourt à créer une impression de douceur ; Tombo est enterré le matin, au printemps, près d'un jeune noyer et tous ces éléments annoncent le renouveau d'un cycle qu'on ne peut pas arrêter, celui de la nature et de la vie. Mais au centre de cette douceur, quelque part dans ce cycle, prennent place la violence et la souffrance auxquelles renvoient les sonorités et le sens des verbes « spaccare » et « scottare ». A l'origine de la vie se situe une blessure originaire prête à se rouvrir : telle est la vision tragique qui s'exprime ici de manière poétique.

Le livre, cependant, n'est pas encore fini : un épilogue, consacré à la description du cimetière où sont enterrées les vieilles filles, succède à ces quelques lignes dédiées au repos éternel que le narrateur souhaite à Tombo (ainsi qu'aux vielles filles elles aussi). Landolfi semble marquer de cette manière la frontière entre deux mondes que la mort ne réconcilie pas : celui des vieilles filles et celui du singe. Dans ce paysage final extrêmement mélancolique et déprimant, nous retrouvons les eucalyptus, qui suintent une sueur maladive, et l'impalpable poussière que le narrateur évoquait dans le premier chapitre. La boucle s'est donc bouclée, au sens où ce monde bouleversé par l'irruption de Tombo près du crâne inerte de donna Marietta a retrouvé sa dimension purement triste, maladive et dégoûtante[823]. Ainsi Landolfi exprime-t-il, dans les passages consacrés aux vieilles filles et aux autres personnages humains du livre à l'exception du jeune prêtre, son dégoût pour une réalité banale et quotidienne qu'il rabaisse à ce qu'elle a de plus repoussant, tout en racontant le triomphe de cette réalité sur l'autre réalité,

[822] DZ, p. 430-431.

[823] En effet, l'espèce de sueur des eucalyptus (DZ, p. 431) renvoie à celle qu'on voit suinter sur les visages des habitants du quartier, symbole assez clair d'autres humeurs corporelles qui ne peuvent s'épancher, comme la sueur stagnant sur le visage des vielles filles (p. 393) : « e infine, com'è chiaro, sui loro visi, nei solchi fra le pinne del naso e le guancie, e così pure in qualche ruga delle più profonde, stagnava perennemente un denso sudore, simile a sego ». A ce propos, nous renverrons à Giangiacomo Amoretti, *Il realismo di Landolfi*, cit. (p. 500) : « C'è invece un aspetto della sua narrativa che sembra rispondere ad una vera e propria ossessione della realtà, una realtà intesa nei suoi particolari più brutti e disgustosi, messa in cruda evidenza con compiacimento e con furore espressionnistico. […] E poi è sufficiente ricordare i grotteschi e squallidi personaggi de *Le due zittelle* […] ».

mystérieuse et panthéiste, qu'il essaie de créer.

Conclusion : vitalité, création et fatalité

Dans le cadre d'une interprétation symbolique des DZ qui tienne compte de la dimension autobiographique du livre, nous considérerons tout d'abord que par rapport à la PL, Landolfi a de nouveau écrit une sorte de mythe, bien que cette dimension semble moins apparente ici. Tombo, comme les créatures lunaires vivant sous l'empire des Mères dans la PL, représente la possibilité d'une forme de religiosité et de sacralité qui se distingue d'un christianisme bigot, bourgeois et figé dans ses institutions. Cependant, dans les DZ, l'aspect transgressif de cette quête d'une autre « réalité » religieuse donne plus d'importance que dans la PL au blasphème, dont la place devient tout à fait centrale, mais qui ne saurait être accompli sans que les transgresseurs soient punis par les personnages appartenant au monde étriqué de la « réalité ». Cela montre le caractère inconciliable des deux formes de religiosité présentes dans le livre : d'un côté celle de la Mère terrible, qui retient ses enfants prisonniers d'une réalité abjecte, où triomphe une loi qui relègue dans un monde profane tout ce qui relève de l'animalité et du bas ; de l'autre celle du Fils, qui, par la transgression, laisse s'épancher le désir dans ce qu'il peut avoir de sexuel et d'animal, afin de rétablir une continuité perdue.

Aussi remarquerons-nous que la comparaison entre les moments paroxystiques des deux récits est frappante : de PL aux DZ, Landolfi est passé de l'élu Giovancarlo que les Mères font accéder à la continuité absolue sans le détruire, à la victime Tombo que Nena fait accéder à la continuité inconcevable de la mort. Le rôle de la Mère terrible n'est donc plus le même : non plus marquer une étape initiatique dans la vie d'un jeune créateur, mais mettre à mort la « créature ». L'image de soi a changé, puisque le jeune aspirant écrivain laisse place à une créature à la fois infantile, animale et mystérieuse : si l'on accepte l'idée que Landolfi se désigne à travers Tombo comme à travers Giovancarlo, on remarquera alors que l'écrivain ne met plus au centre du récit un reflet légèrement caricatural de sa personne, mais le reflet d'une partie de lui-même dont la vitalité est telle qu'elle lui semble radicalement autre. Or, le destin de cette partie de lui-même, qui représente le désir, la vitalité ou la réunion des contraires, est d'être condamné à la mort et au silence.

Ce mouvement tragique du désir vers sa propre mort n'est pas étranger à une certaine forme de solipsisme, puisque dans sa tension vers l'autre qui reste à jamais

inatteignable – tension représentée par l'effort de compréhension accompli par le narrateur humain envers son héros animal – le sujet rencontre une partie mystérieuse de lui-même, sans que s'opère une fusion, ni avec cet autre extérieur (l'animal comme être autonome), ni avec cet autre intérieur (l'animal symbolisant le désir, comme projection venant de soi). La créature reste bien, comme le montre l'image du fils dans *La morte del re di Francia* (les yeux du fils de Tale ont la même couleur que le corps des araignées) et dans *Il mar delle blatte* (Roberto sera vaincu par le ver sorti de sa blessure au bras), profondément *heimlich* et *unheimlich* à la fois. Aussi attachante qu'elle puisse être, la créature symbolisant le désir sans limite doit mourir et conserver son mystère, bien que ce mystère vienne de la plus profonde intimité du sujet : telle semble être la loi incontournable du fantasme informant le schéma narratif des fictions landolfiennes.

Ainsi, la fusion désirée ne peut avoir lieu que sur un mode pathétique, avec l'expérience de la pitié, dans la durée du sacrifice fictionnel, vécue grâce à l'écriture, ou grâce à la lecture. De plus, il n'y a pas d'état intermédiaire entre la fusion et la distinction. Après la mort du singe, il ne subsiste plus que le temps cyclique d'une nature marquée par une blessure originaire (ce qui permet de faire perdurer le sentiment de pitié, mais avec moins d'intensité que dans la durée du sacrifice), et le dégoût éprouvé pour une réalité dépourvue du moindre objet vers lequel tourner son désir ou son affection, vouée au singe pris en pitié. Le désir, vaincu, se heurte à une blessure originaire, qui punit sa quête d'absolu sans qu'aucun sujet lyrique ne revendique ni le désir ni la blessure, qu'il n'est pas impossible d'interpréter comme la souffrance intime de l'auteur lui-même, face à la mort mythifiée de sa mère vécue comme abandon : en cela consiste le solipsisme tragique qui commence à s'affirmer avec *Le due zittelle*. Mais on ne rendrait pas honneur à Landolfi si l'on oubliait dans ce livre la part de plaisir voire de jouissance que l'auteur a réussi à transmettre à ses lecteurs : le tragique n'exclut pas le rire ni même la gaieté, comme le rappelle Denis Ferraris en faisant référence au *Muttwille*, cet esprit enjoué que Bataille admirait chez Nietzsche[824].

2) *Racconto d'autunno*

RA, écrit en 1946 et publié par Vallecchi en 1947, compte seize chapitres et occupe un peu moins de quatre-vingts pages dans l'édition Rizzoli des œuvres complètes.

[824] Cf. Denis Ferraris, *Note sur l'érotisme dans l'écriture landolfienne*, cit., p. 72.

L'histoire, qui se déroule pendant la deuxième guerre, se situe essentiellement en dehors de la grande Histoire : le livre est bien plus proche des modèles gothiques dont il s'inspire à l'évidence que des romans néoréalistes dont il est contemporain. En effet, RA rend surtout compte de la manière très personnelle dont Landolfi lui-même a vécu cette guerre et notamment la dégradation du manoir familial.

a) Résumé

Pour échapper à ses poursuivants, pendant la seconde guerre mondiale, un homme qui n'est ni résistant ni soldat se réfugie dans un manoir isolé, dans lequel il entre après avoir brisé une vitre et malgré la présence de deux chiens noirs menaçants. L'habitant du manoir, un vieil homme à l'allure noble, se montre hostile envers cet intrus mais accepte de le laisser dormir une nuit dans sa demeure. Malgré la méfiance du vieillard, le fugitif reste finalement plusieurs jours dans le vaste manoir, où il entreprend de s'orienter. Au cours de ses premières explorations, il perçoit une mystérieuse présence féminine et découvre le portrait d'une femme magnifique, qui s'avérera être l'épouse défunte du vieillard. Ensuite, après avoir suivi son hôte, à l'insu de ce dernier, dans un passage souterrain qui s'étend sous la colline voisine jusqu'à une sorte de grotte, puis dans une partie du manoir où il ne s'était pas encore aventuré, le protagoniste assiste à l'apparition de la châtelaine (dans une pièce qualifiée de « sacrario »). La femme, qui s'appelle Lucia, est invoquée par les formules magiques de son mari : elle se matérialise en un monstrueux fantôme. Mais la présence indue du protagoniste provoque la disparition du spectre ; le vieillard est victime d'une attaque tant il est furieux et le protagoniste, pris de panique, s'enfuit. Revenu dans le manoir, quelques jours plus tard, il y rencontre la fille des deux terribles amants ; elle s'appelle Lucia comme sa mère et elle apprend au protagoniste qu'elle veillait sur lui sans qu'il le sache. Jadis, Lucia était torturée par sa mère, morte il y a longtemps. Son père, excessivement jaloux et même incestueux, l'a ensuite séquestrée dans le manoir : Lucia raconte cette vie terrible au protagoniste et les deux personnages tombent amoureux l'un de l'autre. Ils vivent heureux quelques jours, malgré l'espèce de folie qui affecte la jeune femme au terrible passé et les crises d'épilepsie dont elle souffre, mais seulement jusqu'au jour où surviennent des soldats africains qui provoquent la mort de Lucia.

b) L'histoire et l'Histoire

b.1) L'absence d'une dimension collective

Landolfi a terminé d'écrire RA en octobre 1946, après être revenu au manoir de Pico au mois d'août. Or, s'il semble évident que les souvenirs très récents de la guerre ont influencé l'écriture du livre, il paraît tout aussi clair que l'écriture de RA ne répond pas à cette nécessité de s'engager que ressentent des écrivains néoréalistes comme Cesare Pavese par exemple[825], et que cette fiction n'a rien d'un témoignage sur des événements emblématiques de la situation vécue durant la seconde guerre mondiale, par tout un groupe social, qu'il s'agisse des Italiens ou même seulement des habitants de cette partie rurale du Latium dont Landolfi est originaire. Certes, quand le récit commence, le monde fictionnel semble reproduire le monde réel, quoique assez indéterminé d'une campagne italienne au temps la seconde guerre mondiale. Mais malgré cette première impression, l'univers landolfien ne s'ouvre pas sur la réalité historique, comme il pourrait le faire pour la première fois depuis le moment où Landolfi a entrepris d'écrire et de publier des fictions.

Au contraire, cet univers se referme sur le manoir (véritable *topos* landolfien), qui apparaît bien comme un refuge hors de l'histoire. Le récit est donc dépourvu d'une véritable dimension historique collective, malgré sa date de composition[826]. Le lecteur assiste, non pas à l'actualisation de l'histoire dans le monde des fictions landolfiennes, mais au resserrement d'une situation déterminée par l'histoire sur un monde personnel gouverné par une loi tragique : à un malheur historique se substitue en effet un malheur mythique ou tragique, frappant un individu pris dans une dimension uniquement personnelle et anhistorique[827].

---

[825] Nous renverrons à l'exemple emblématique de *Il compagno* (1947). Mais d'autres nouvelles ou romans de Pavese ont par ailleurs une dimension archaïque ou mythique très forte et l'on sait combien l'auteur était sensible aux études sur la mythologie ou l'anthropologie (sur le rapport entre Landolfi et Pavese, cf. *infra*, p. 366-368).

[826] RA, p. 437 : « due formidabili eserciti stranieri si scontravano allora sul nostro suolo ». Le narrateur se montre aussi indifférent et sceptique par rapport à la guerre qu'à l'époque des faits racontés, comme le montre cette parenthèse révélant qu'il est loin de prendre avec enthousiasme parti pour les Américains (p. 437) : « (l'invasore, che lentamente s'andava ritirando, attraverso il paese, davanti all'altro, detto liberatore) »

[827] Pour montrer l'absence dans ce livre d'un projet historique ou politique qui permettrait de dépasser une perspective strictement individuelle voire individualiste, il suffit de remarquer que le protagoniste n'appartient à aucun des deux camps s'affrontant sur le sol italien et qu'en se réfugiant dans le manoir, il fuit dans un monde où s'efface la présence de ces deux camps déterminés par l'histoire. Le malheur lié à l'histoire n'est donc pas l'occasion pour l'individu placé au centre du livre de s'intégrer à un projet collectif capable de faire croire en un progrès historique, ce qui correspondrait plus ou moins au schéma du roman néoréaliste typique tel qu'il s'en écrit dans les années quarante.

b.2) La trace laissée dans la fiction par des événements personnels

Cette situation semble refléter la façon très personnelle dont Landolfi a vécu ces événements. Dans un passage de la BDP (livre écrit cinq ans après RA), Landolfi raconte comment son père et lui dormaient dans un pavillon de chasse et se réfugiaient le jour dans le maquis pour ne pas se faire enrôler de force[828]. Mais dans un autre passage, Landolfi raconte aussi qu'il a voulu rejoindre la partie libre de l'Italie, occupée par les Américains : or, son père ne s'est pas opposé à cette résolution audacieuse, mais la neige tombant le matin de son départ a finalement détourné Landolfi de son projet et sa volonté, écrit-il, a ensuite fondu comme cette neige[829].

Il semble donc que le rapport entre le protagoniste de RA et le vieillard du manoir, soit une transposition fictionnelle de la situation vécue par Landolfi, seul avec son père pendant la guerre : « Si stava in una casina da caccia e ci si stava troppo stretti. Lungi dal risaldare i nostri rapporti, la comune sventura ci divideva[830]». Tout du moins, la situation réelle sert d'appui à une fiction où se constitue le couple d'un jeune homme et d'une figure paternelle, couple où le jeune homme se sent menacé par son aîné. Quant à la violence des soldats marocains à l'égard de Lucia, celle-ci semble aussi s'inspirer du viol réel de la domestique Maria Giuseppa, raconté plus tard par Landolfi dans *La vera storia di Maria Giuseppa* (OMB). Mais il est surtout impossible de pas établir de lien entre le motif de la maison pénétrée ou violée par des étrangers dans le livre et le fait que le manoir familial de Landolfi ait été effectivement occupé et abîmé pendant la guerre par des troupes allemandes, puis françaises et américaines, en 1944[831].

---

[828] BDP, p. 636. Non sans une certaine provocation, Landolfi écrit que cette vie lui convenait, comparant la guerre à un gigantesque jeu pour enfants, dont le principe est de se cacher dans les bois pour échapper aux soldats Cette atmosphère d'aventure et de jeu se retrouve d'ailleurs dès la première page de RA, où le narrateur compare sa vie de fugitif à celle d'un bandit ou d'un brigand.

[829] BDP, p. 639.

[830] *Ibid*., p. 636.

[831] Landolfi s'épanche de manière assez tardive sur ce qu'il présente comme un drame personnel, notamment dans un article publié dans le « Corriere della sera » du 29 décembre 1968 et dans un des poèmes de *Il tradimento* où le manoir familial est appelé le « Ricettacolo dei sogni ». A ce titre, nous pouvons rapprocher RA de *Lighea* (ou *La sirena*), la longue nouvelle écrite par un autre grand écrivain d'origine aristocratique : Giuseppe Tomaso di Lampedusa. En effet, dans *Lighea*, l'atmosphère historique de l'incipit laisse place au récit d'une histoire d'amour surnaturelle puisqu'elle est vécue par un homme et une sirène : ainsi, d'une manière semblable au *Gattopardo*, même si le contexte historique est différent, la guerre n'est pas propice à la naissance d'un projet politique commun, comme elle peut l'être au contraire dans les romans néoréalistes. Nous ajouterons que chacun de ces deux récits (RA et *Lighea*) porte assurément la trace du traumatisme qu'ont représenté pour les deux écrivains les dommages subis par leur demeure familiale respective.

c) La situation du protagoniste et du narrateur, par rapport à la PL et aux DZ

Des deux longues fictions écrites précédemment par Landolfi, c'est bien de la PL et non des DZ que RA est proche, tant l'aventure fantastique racontée ici semble faire écho à celle de Giovancarlo. Cependant, dans RA, comme dans la PL, mais aussi comme dans les DZ, un protagoniste symbolisant une figure filiale est au centre de l'histoire : d'abord, Giovancarlo ; puis le singe Tombo ; enfin, le protagoniste du présent livre, qui explore le manoir d'un vieillard dans une fiction à la dimension œdipienne évidente.

Parmi les caractéristiques qui sont toutefois spécifiques à ce livre, nous relèverons d'emblée sa situation narrative et énonciative : en effet, contrairement aux deux autres livres cités, l'histoire est cette fois-ci racontée à la première personne, par un narrateur autodiégétique[832]. Par rapport à la PL, c'est l'écart entre le sujet narrant et le sujet personnage qui s'efface : dans RA disparaît le ton léger, amusé ou amusant qui était celui du narrateur de PL, très bienveillant à l'égard de son personnage. Par rapport aux DZ, le système narratif fonctionne d'une manière très différente également : dans les DZ, l'attitude du narrateur, mi-grotesque mi-sérieux, oscillait entre une prétendue neutralité et une forte participation affective à l'histoire[833].

Ainsi, la dimension ludique caractérisant la PL et les DZ, mais aussi, de manière plus générale, l'ensemble des nouvelles, disparaît dans RA au profit du ton nouveau, non plus badin voire comique, mais sérieux sans être excessivement pathétique, avec lequel le narrateur semble relater, en restituant d'une manière qui réussit, d'après nous, à paraître fidèle, les émotions qu'il est censé avoir vécues. Toutefois, cette posture énonciative n'empêche pas le lecteur de percevoir une relative naïveté dans le discours du narrateur, dans la mesure où celui-ci, sans apparaître comme un ingénu, ne semble pas vraiment conscient de certains aspects symboliques que le lecteur peut dégager de son récit.

---

[832] Nous pouvons également remarquer que le savoir nécessairement acquis par ce narrateur, du fait qu'il a vécu l'histoire qu'il raconte, interfère très peu avec son récit, où presque toute prolepse est absente. Ainsi le narrateur, en termes de point de vue ou de savoir, semble-t-il attentif à placer le narrataire dans les conditions où lui-même s'est trouvé en tant que personnage. Ce choix est sans doute motivé par le double gain, en matière d'immersion du lecteur dans le monde de la fiction, que représentent d'une part le récit fait à la première personne par le protagoniste lui-même, et, d'autre part, le choix de raconter les faits dans l'ordre où ils sont advenus, sans jamais anticiper sur la suite des événements. Ces deux éléments concourent bien à l'efficacité de l'illusion référentielle. Nous renvoyons à l'article, publié pour la première fois en 1978, que Michael Riffaterre consacre à cette notion : « L'illusion référentielle », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 91-118.

[833] De plus, à l'écart existant entre le sujet narrant humain et le personnage animal du livre s'ajoutait celui, qui ne manquait pas de se créer à la lecture, entre le premier degré et le second degré : le lecteur des DZ est en effet complice d'une figure auctoriale auquel il est lié dans un jeu ironique consistant à se moquer du discours du narrateur créé par cette figure auctoriale.

d) Le cadre du roman gothique ou fantastique

Il nous paraît adéquat de parler, à propos de RA, d'un roman gothique épuré. En effet, on trouve dans RA tous les *topoi* de ce genre littéraire qu'est le roman gothique ou roman noir, mais on n'y remarque aucune exubérance, ni dans la représentation d'un lieu gothique, ni dans la représentation de créatures monstrueuses. Excluant la représentation minutieuse d'une réalité monstrueuse et horrible décrite dans ses moindres détails, Landolfi opte pour une poétique de l'indétermination qui réduit à l'essentiel la matière gothique ou fantastique. Loin de toute surenchère par rapport à la veine qui l'inspire, Landolfi semble donc avoir préféré réaliser en revanche une sorte de synthèse épurée du roman noir, fantastique et gothique, tel qu'il s'en est écrit depuis Anne Radcliffe jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle[834].

Dans RA, la stylisation du décor gothique donne une place encore plus centrale qu'elle ne l'est dans certains romans gothiques à la présence féminine dans le manoir et au thème d'un amour passionnel. Par ailleurs, et surtout, bien qu'on ne puisse aller jusqu'à parler d'ironie ou d'une distanciation qui s'opérerait entre le narrateur et l'auteur ou l'auteur-modèle, le discours manifeste du narrateur se charge d'une symbolique latente facilement perceptible par le lecteur, comme dans le cas de la symbolique sexuelle de la transgression. Partant, les divers *topoi* du roman gothique sont surtout mobilisés et stylisés à titre de décor, afin de raconter une histoire dont compte surtout la dimension intime, comme le montre la phrase concluant le deuxième chapitre :

> Risolsi cioè di penetrare nella casa in qualunque maniera e anche *contro la volontà dei suoi abitatori*, se abitatori v'erano oltre i due cani, o se almeno erano creature umane e non *demoni maligni*; poiché cominciavo ad avere il *cervello sconvolto* e a momenti anche questo mi pareva *possibile*[835]

Avec la mise en place d'une atmosphère fantastique où le surnaturel devient possible tout en pouvant être reconduit à un trouble mental du sujet percevant son apparition[836], le respect scrupuleux des conventions d'un genre que Todorov allait définir par

[834] Nous pouvons suivre le même raisonnement au sujet de l'imaginaire sadique actualisé par la fiction : dans l'évocation des jeux sado-masochistes entre les parents de Lucia, ou des sévices que l'un ou l'autre d'entre eux a fait subir à leur fille, Landolfi est très loin d'une surenchère par rapport à Sade (cf. *supra*, p. 199-201).
[835] RA, p. 444.
[836] Nous citerons aussi les mots du narrateur qui précèdent la description du fantôme de l'épouse défunte du vieillard (*ibid*., p. 491) : « Vedevo, ecco… Ma che cosa, chi vedevo ? Certo non era che un'illusione dei miei sensi [...] Non spero di farmi intendere, forse non voglio. Non pretendo giustificarmi né dare spiegazioni; solo dirò quello che vidi ».

l'« hésitation » est patent[837]. Mais l'aspect transgressif de l'action d'entrer dans la maison est également évident et la symbolique sexuelle associée à cette action transgressive transparaît assez nettement dans le verbe « penetrare ».

e) Le moteur pulsionnel de l'action et l'affirmation du tragique

Nous avons dit du narrateur qu'on pouvait lui attribuer une certaine ingénuité, dans la mesure où il ne semble pas percevoir tout l'aspect symbolique de son récit. Sa voix semble être celle du bon sens et de la raison : ainsi, il ne paraît pas excessivement crédule et n'attribue pas trop hâtivement des causes fantaisistes ou surnaturelles aux événements qui se produisent. Mais, en réalité, c'est bien lui-même, en tant que personnage, qui est le plus souvent à l'origine de ces événements par son propre comportement et c'est donc ce comportement qu'il tâche d'expliquer au destinataire de son discours ; or, il apparaît que jamais le bon sens ou la raison ne sont les moteurs de ses propres actions, qui par conséquent lui paraissent en grande partie inexplicables.

Certes, poussé par une nécessité matérielle évidente, il veut entrer dans la maison afin de s'y réfugier[838]. Mais il avoue aussi être poussé par une sorte d'inexplicable curiosité. Lorsqu'il pénètre dans la maison, cette curiosité se mêle d'une peur extrême et apparemment immotivée[839]. Quand il explore ensuite le manoir, l'absence de motivation raisonnable de cette entreprise est assimilée à une espèce de folie :

> Non so propriamente che mi prendesse; *nei miei propositi*, come nelle stesse mie buone disposizioni del mattino, doveva entrare per qualcosa *un genere di follia* che mi sarebbe stato difficile definire, anche a tener conto della *naturale curiosità*[840]

Aussi sommes-nous tenté de croire que le personnage agit sous l'influence de ses pulsions, voire de sa pulsion. C'est sans doute parce que le moteur de ses actes est pulsionnel, c'est-à-dire d'une nature totalement étrangère à la raison, qu'il est si difficile d'expliquer la véritable origine de ses actions par la raison ou le bon sens[841].

---

[837] Nous rappellerons la « formule emblématique » de « l'esprit du fantastique » selon Todorov : « 'J'en vins presque à croire' » (cf. *supra* p. 90).

[838] *Ibid*., p. 439 : « […] avevo dal mattino esaurite le mie poche provviste di bocca e la stanchezza mi soverchiava : risolsi di raggiungere a qualunque costo e affrontando qualunque pericolo un luogo abitato, e di approfittare per ciò della poca luce diurna che rimaneva ».

[839] *Ibid*., p. 441 : « confesso tuttavia che fui preso, allora, da *un certo irragionevole e indefinibile terrore*, che, ad onta della mia poco allegra situazione, conteneva persino *un tanto di curiosità* ».

[840] *Ibid*., p. 456.

[841] *Ibid*., p. 454: « ogni cosa, infine, spirava una così compiuta e benefica calma, che il mio buon umore divenne addirittura *una specie di irragionevole esultanza* [...] ». « Irragionevole » : le mot désigne aussi bien la cause mystérieuse des actes du protagoniste que son sentiment euphorique quand il se réveille après la première nuit passée au manoir. On aura noté, dans les dernières citations, les expressions renvoyant au caractère insatisfaisant

Par la suite, le narrateur en vient à soupçonner qu'il est influencé par une sorte de magie, ou qu'il subit une influence magnétique, lorsqu'il ne peut détacher ses yeux d'objets qu'il devine avoir appartenus à la maîtresse du manoir[842]. Un magnétisme ou une magie qui semble ensorceler aussi les deux chiens[843]. Mais dans son discours, ce n'est pas la notion de pulsion qui vient recouvrir toutes celles qui servaient auparavant à expliquer son comportement et ses sentiments ; c'est celle de destin, qu'il met en avant notamment pour justifier auprès du vieil homme ses allées et venues dans le manoir[844]. De plus en plus, par la suite, le narrateur raconte ce qu'il a vu et ce qu'il a fait sans chercher à donner une explication rationnelle précise, si ce n'est en se référant à une terreur irrépressible (« un irrefrenabile terrore »), qui lui a fait quitter la maison après l'apparition du spectre et la mort du vieillard, ou en associant à des causes fort confuses le souci de trouver à nouveau refuge dans le manoir, une fois qu'il a repris sa vie de fugitif et qu'il a été blessé au bras par un coup de feu :

> Ma dimostrerebbe di mal conoscere il cuore umano, chi creda che non tornassi [...] Ma, se chiare mi erano le ragioni che mi spingevano a tornare [c'est-à-dire le besoin de se réfugier], quali sarebbero ora stati i miei atti? [...] Che cosa, infine, venivo a fare qui ? Non mi preoccupavo granché di saperlo. Ero fuggito ; tornavo[845]

Le moteur de ces actions et de ces sentiments reste fondamentalement mystérieux.

---

des définitions apportées : « un certo » ; « un tanto di » ; « un genere di » ; « una specie di ».

[842] *Ibid*., p. 461 : « Un'altra virtù magnetica pareva in essi [oggetti] contenuta, e io non potevo staccarne i miei [occhi] ».

[843] *Ibid*., p. 446 : « La stessa disperazione che avevo creduto di vedere in fondo ai loro sguardi, i miei nervi turbati mi facevano riconoscere nelle loro grida, quasi esse fossero creature infelici o anime in pena, astrette in quella dimora da un crudele incantesimo». Comme pour le « cervello sconvolto », l'allusion au « nervi turbati » participe de la mise en place d'une atmosphère fantastique où l'on hésite entre l'explication rationnelle et l'explication surnaturelle. C'est seulement dans une sorte de passage introspectif, où le protagoniste se montre conscient du désir romantique qui l'anime, que l'on peut relever peut-être une expression introduisant une très légère différence d'ordre anthropologique (déterminée par l'histoire des idées et des mentalités), entre le discours du narrateur autodiégétique et celui que tiendrait son homologue dans un récit fantastique du dix-neuvième siècle (p. 464) : « Riguardo al mio *interesse*… ebbene, confesserò apertamente che non si trattava di semplice *curiosità*; era il *destino* di quella creatura che mi interessava, e che avrei voluto in qualche modo appropriarmi. Impresa particolarmente ardua e *folle*, in quanto avevo finito, non so in base a quali elementi, col considerare quella donna morta; a ciò forse mi aveva *spinto* il *desiderio incosciente* di fissare, fuori del tempo, i suoi lineamenti in una perenne bellezza, ché morta a vechia la preferivo ». En effet, avec la notion d'un « désir inconscient », qui s'ajoute à la curiosité et à la folie dans la liste des causes possibles permettant d'expliquer les actions du personnage, il nous semble que l'influence de Freud se fait sentir ; or, d'après Todorov, qui présente certes les choses de façon tranchée (de même qu'il propose une définition du fantastique paraissant rigide aux yeux de certains), il n'est justement plus possible de continuer à écrire des récits fantastiques canoniques au XX^{e} siècle, c'est-à-dire une fois que les écrivains ont eu connaissance des explications apportées par Freud à la perception des phénomènes paranormaux. Toutefois, l'introspection psychologique du narrateur reste limitée et, à part dans la phrase que nous venons de citer, il ne rattache pas ses faits et gestes à des pulsions ou à des désirs inconscients.

[844] *Ibid*., p. 474 : « E, di questo passo, seguitai a dire con molta franchezza che non era poi gran meraviglia, avessi voluto rendermi più esatto conto d'un luogo dove il *destino* m'aveva posto ("dite piuttosto *la vostra forsennata volontà*" interruppe a questo punto, furiosamente sorridendo) ».

[845] *Ibid*., p. 495. On observera le parallélisme syntaxique entre « non lo sapevo certo ; fuggivo », dans la phrase précédemment citée, et « Ero fuggito ; tornavo », dans celle-ci.

Nous retrouvons là tout le souci qu'a Landolfi d'exploiter la matière que lui offre les sentiments humains dans ce qu'ils ont de trouble tout en leur laissant toute leur part de mystère, un souci qui se conjugue avec l'affirmation d'un tragique qui se substitue à l'analyse rationnelle de ces sentiments troubles.

f) Actions, pulsions et transgression : la lutte contre le père

Ces actions que le narrateur ne parvient pas vraiment à expliquer ont une valeur systématiquement transgressive : en pénétrant dans la maison puis en l'explorant, en parcourant le souterrain, en restant contre l'avis du vieillard, en suivant ce dernier jusqu'au « sacrario » de son épouse défunte, en assistant à l'évocation magique de celle-ci, le narrateur enfreint à chaque fois des interdits. Il est évident que l'histoire de ces transgressions successives s'inscrit dans un schéma œdipien très net, au sens où le triangle constitué par le protagoniste, le vieil homme et l'être féminin (symbolisé par la maison, par Lucia l'épouse défunte, ou par Lucia sa fille) coïncide avec le triangle œdipien du fils, du père comme rival et de la mère qu'il faut ravir au père.

L'aspect transgressif attaché au fait d'entrer dans la maison transparaît ainsi dans une des premières discussions entre le vieillard et l'hôte qu'il reçoit à contrecœur :

> 'Qui non entra mai nessuno'. [...] O meglio, non era mai, ma costoro l'hanno profanata'. Tradussi mentalmente, frammezzato alla profonda storditezza e noncuranza che mi tenevano : 'o meglio, qui non era mai entrato nessuno, ora i soldati di quest'esercito hanno profanato la casa'; né mi soffermai a giudicare quanto poteva esservi d'orgoglioso o doloroso nel definire profanazione una violazione di domicilio[846]

Nous trouvons là un exemple typique de ce que nous avons appelé la relative ingénuité du narrateur, surpris par l'emploi du verbe « profanare ». D'une part, il s'agit d'une ingénuité feinte, de la part du narrateur, ou du moins d'une ingénuité du protagoniste par rapport au narrateur qu'il est devenu, dans la mesure où la suite de l'histoire lui a fait comprendre pourquoi le vieillard pouvait employer une telle image, qui l'aurait surpris au moment où il l'a entendue. D'autre part, il s'agit d'une ingénuité du narrateur par rapport à l'auteur, qui a vécu la situation dont se plaint le vieillard et peut aisément comprendre, étant donné son attachement au manoir de Pico, dont il a fait un lieu privilégié pour l'écriture de ses fictions, qu'une violation de domicile soit perçue comme une profanation. En outre, en remplaçant le verbe « profaner » par l'expression administrative « violation de domicile » qu'il juge plus adéquate ou plus normale, le

[846] *Ibid*., p. 452-453.

narrateur introduit une connotation sexuelle et violente (comme lorsqu'il parle de pénétrer dans la maison) qu'il semble ne pas percevoir. Ainsi, la transgression est connotée soit religieusement (« profanata »), soit sexuellement (« violazione di domicilio »). De quelque manière que les choses soient présentées, le fait d'entrer dans le manoir apparaît donc toujours transgressif.

On peut même se demander dans quelle mesure la transgression ne s'immisce pas dans les moments les plus sereins, comme au début du chapitre V, où le motif de la pénétration violente dans la maison, nous semble transféré sur la lumière du jour, avant que cette violence latente ne s'évanouisse dans le chant des oiseaux :

> [...] di tra le imposte, parecchio sconnesse, d'una finestra che avevo di fronte, *penetrava* una luce chiara e *violenta*, annunciante giornata di bel tempo, annuncio che un calmo cinguettio d'uccelli sotto la finestra ripeteva[847]

Le chapitre VI s'ouvre d'une manière qui nous paraît similaire :

> Uscii e mi lavai tirandomi l'acqua con un secchio assai simile a un crivello. Rimasi poi ad aggirarmi ozioso negli immediati dintorni della casa, e, come in questa, secondo ogni apparenza, la colazione del mattino non usava, me ne procurai *sfacciatamente* una dai rami d'un inselvatichito melo. In tutti questi movimenti, *ebbi l'impressione d'essere di continuo spiato* [...][848]

La présence de l'adverbe « sfacciatamente » n'a d'autre motivation que d'introduire ou de rappeler l'aspect transgressif de toute action, dans une des scènes du livre où l'atmosphère est le moins menaçante. Ainsi la symbolique du péché originel associé au motif banal de la pomme est-elle activée, non sans un aspect exhibitionniste (« sfacciatamente ») et voyeuriste (« spiato ») qui participe de la transgression.

Mais dès le moment où apparaît le vieillard, c'est par rapport au pouvoir représenté par le maître du manoir que les actions du protagoniste sont transgressives, manifestement ou symboliquement. L'homme a beau paraître un peu moins de soixante-dix ans aux yeux du protagoniste, il lui inspire une crainte mêlée d'admiration qui ne peut que rappeler celle d'un très jeune enfant à l'égard de son père[849]. D'ailleurs, quand le protagoniste questionne son hôte à propos du portrait de femme qu'il a découvert, et que le vieillard lui reproche son manque de discrétion, il se sent obligé de s'excuser et

---

[847] *Ibid*., p. 453. On peut également voir dans les « imposte, pa***r*****e*****cch***io ***s*****c**onne***ss***e », où l'on retrouve l'allitération en [s] et [k], l'image d'un sexe féminin violé ou blessé.

[848] *Ibid*., p. 458. On notera les sonorités typiquement porteuses d'une violence latente chez Landolfi : « l'a***cq***ua ***c***on un *s*e***cch***io a***ss***ai ***s***imile a un ***cr***ivello » ; « me ne ***pr*****o*****c***urai ***sf*****a*****cc***iatamente una » ; « inselvati***ch***ito » ; « ***sp***iato ».

[849] *Ibid*., p. 449: « Quelli, dico, che non si potevano guardare senza fremere erano i suoi occhi cupi e profondi sotto ai suoi cigli, gli occhi che ora mi fissavano con uno sguardo fiero e tenebroso ».

de « prendere in buona parte la lezione[850] ». Il apparaît à nouveau au lecteur comme un petit enfant traumatisé par la colère d'un adulte, plus que comme un fugitif en temps de guerre, lorsque le vieillard le surprend en train d'explorer la maison :

> Non saprei descrivere il suo furore ; i suoi occhi, più che mai cupi, dardeggiavano sguardi d'odio mortale e di sdegno, e di tale violenza, che neppure questa volta potetti sostenerli. [...] Non avevo mai visto un uomo così irato; così disumanamente scatenato, né così spaventoso nell'ira; e tuttavia egli si conteneva ancora, e questo non era ancora che uno zuccherino! [...] l'unica era subire con filosofia il rabbuffo[851]

La transgression, qui est d'emblée le moteur de l'action, s'affirme donc comme une lutte symbolique contre le père, menée par un personnage encore jeune qui perçoit dans cette figure paternelle un danger mortel. La dimension œdipienne est d'autant plus nette quand le protagoniste finit par causer la mort du vieillard, terrassé par une attaque cardiaque qu'a provoquée l'ultime transgression de son jeune hôte. Mais, dès le début de l'histoire, avant même que le protagoniste ait vu le vieil homme, celui-ci lui avait crié « Deponete quell'arma ! », le dépossédant ainsi d'un symbole de puissance[852].

Ainsi le protagoniste doit-il s'affirmer contre ce personnage symbolisant son père. Mais il serait exagéré de voir ses allées et venues dans le labyrinthe de la maison comme un parcours transgressif entièrement dirigé contre le vieillard ou le père symbolique. Ces allées et venues constituent bien un parcours et ce parcours est initiatique, dans une quête qui ne doit pas être considérée uniquement par rapport au maître du manoir.

g) L'aventure comme initiation ou conquête du moi

Le récit des pérégrinations du protagoniste qui s'oriente à grand'peine dans l'espace mystérieux du manoir et de son souterrain (espace souvent plongé dans la pénombre), occupe une très grande place dans le livre. La trame de RA semble sur ce point reprendre celle de la PL, mais cette fois le motif du labyrinthe occupe une place plus grande encore. Dans la mesure où le voyage a une dimension régressive évidente dans RA comme dans PL, cette quête initiatique du sens de l'orientation peut réactiver dans l'espace fictionnel la conquête de l'autonomie acquise par le petit enfant (qu'a été l'auteur et qu'a été le lecteur), qui doit trouver son moi ou son soi.

[850] *Ibid*., p. 463-464.
[851] *Ibid*., p. 475.
[852] *Ibid*., p. 454. Il est clair que le vieillard ne cesse de détenir le phallus, c'est-à-dire le pouvoir, matérialisé dans ces symboles que sont son pistolet et ses clefs : alors que le protagoniste s'est réveillé, celui-ci se rend compte qu'il est enfermé dans sa chambre et il se rappelle alors avoir entendu quelqu'un « inchiavare » la porte avant qu'il ne s'endorme.

A l'intérieur de cet espace clos, sombre et inquiétant, que le narrateur qualifie de labyrinthe, le personnage doit trouver la lumière, un lien, une aide et échapper à une menace perçue comme extrêmement dangereuse (dans la mesure où les colères du vieillard sont de plus en plus terribles) :

> Non disperavo tuttavia di venire a capo della difficoltà, ma bisognava procedere con un certo metodo ; eppure affrettarsi, giacché non ero affatto sicuro di non vedermi all'improvviso sorgere innanzi il vecchio[853]

Dans cette quête symbolique de son moi, le personnage masculin ne peut être rassuré que par une femme aimante, qui crée un lien protecteur. Ainsi noterons-nous la référence au fil d'Arianne, qui paraît certes très banale et anodine, mais qui anticipe la révélation, dans les derniers chapitres du récit, de l'existence de Lucia (et Lucia racontera au protagoniste comment elle n'a cessé de veiller sur lui) :

> Qui sì che mi persi in un laberinto di stanze e di passaggi e ripostigli e corridoi e scale, alcune palesi, altre segrete o che lo erano state un tempo. Basti dire che mi ritrovai un paio di volte nella soffitta, un suggestivo luogo pieno di vetusti oggetti, inutili e curiosi, e una addirittura sul terrazzo merlato. Mi sembrò infine d'aver trovato il filo d'Arianna, e cominciai a seguire certo cammino che mi pareva il giusto[854]

A l'intérieur du labyrinthe, le protagoniste, qui symbolise donc le Moi en construction, a peur de l'autre : sous la forme d'un père tyrannique et dangereux, qui ne cesse de lui imposer des interdits et de menacer son intégrité, mais aussi sous celle encore plus dangereuse d'une mère phallique ou terrible, quand apparaît le spectre de la maîtresse des lieux. En outre, ce que nous appelons l'« autre » ne correspond pas nécessairement à une ou des personnes : c'est l'environnement au sens le plus indistinct du terme, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas le moi. Ainsi le protagoniste est-il dégoûté par le contact avec la matière informe et visqueuse qui suinte du souterrain et avec les formes végétales ou animales qui ne s'en distinguent pas vraiment :

> Vi prosperavano [nella galleria] in terra e su tali pareti, certe alte piante, viscide e gonfie, della specie forse dei funghi e assai sgradevoli all'aspetto; così pure, vidi qualche immondo animale che arrancava via spaventato dalla mia presenza, come un enorme e bianchiccio geco, se tale era veramente ;
>
> Esse pareti, poi, e particolarmente il suolo e il cielo, presentavano il più curioso e tetro spettacolo che io abbia mai veduto, erano cioè coperti di palle, filamenti, vesciche, bozzoli, bubboni (e non so più come chiamarli) di varie dimensioni, bianchi e boffici, che presi dapprima per funghi, che erano invece mostruosi fiori di muffa ; che, ad afferrarli, si dissolvevano totalmente in un velo appena d'umidità sulla palma[855]

Il est d'ailleurs remarquable que la représentation du souterrain ne soit motivée par

[853] *Ibid*., p. 469.
[854] *Ibid*., p. 482.
[855] *Ibid*., respectivement p. 479 et 480.

aucune action qui s'y déroule ultérieurement. Il n'est plus question de ce lieu que lorsque Lucia l'évoque comme le théâtre des jeux érotiques malsains auxquels se livraient ses parents : or, le récit de ces souvenirs s'écarte de l'intrigue principale. Le protagoniste n'explore donc cet espace – qui plus tard s'affirme dans son imaginaire, avec les récits de Lucia, comme le royaume interdit de la Mère terrible – que pour s'en éloigner après avoir ressenti le besoin de l'explorer. Symboliquement, le moi, que symbolise d'après nous le personnage, semble vouloir se détacher d'une matière informe qui le salit et menace de l'absorber, bien qu'il désire par ailleurs s'unir à quelque chose dans lequel il se perdrait.

h) L'être féminin et son impossible conquête

Le parcours du protagoniste dans le manoir se double ainsi d'une dimension initiatique symbolique et cette initiation symbolique consisterait pour le protagoniste à conquérir son moi, que menace un environnement hostile dont les formes les plus terribles sont le vieil homme symbolisant le père tyrannique et le spectre symbolisant la Mère terrible ou phallique. Le niveau symbolique latent et le niveau manifeste se mêlent ainsi en une même atmosphère, empreinte d'une peur, voire d'une terreur, qui n'est donc pas seulement liée à la menace extérieure des soldats, ni aux menaces du vieil homme en colère – c'est le contenu manifeste –, mais aussi à la possibilité pour le Moi d'être tué, dévoré ou absorbé par l'Autre – c'est le contenu latent.

Aussi pourrait-on presque parler de RA comme du récit d'une initiation réussie : au niveau manifeste, le protagoniste reste en vie ; au niveau latent, son moi tant menacé n'est pas détruit. Mais s'il n'est pas tué, le protagoniste est marqué par une blessure intérieure dont la fin du livre montre qu'il ne fera jamais le deuil. En effet, le protagoniste symbolisant le Moi tend à rejeter l'Autre, tant que l'autre constitue une menace, mais il tend aussi à s'unir à l'autre, quand cet autre est Lucia, symboliquement son alter ego féminin et l'incarnation de la présence maternelle bénéfique veillant sur lui. Or, Lucia est tuée : l'aventure de RA est donc en un certain sens une conquête réussie du moi, qui se protége d'un monde extérieur menaçant, mais aussi une conquête ratée de l'autre, comme objet d'amour dont la destruction blesse profondément le moi[856].

[856] La fiction illustre le processus mélancolique, au sens où il est décrit et analysé par Sigmund Freud dans *Deuil et mélancolie* (in *Métapsychologie*, cit., p. 145-171). C'est pourquoi nous utiliserons fréquemment le syntagme

h.1) Les correspondances avec *Settimana di sole*

Les diverses figures féminines de RA renvoient à un seul et même être féminin, comme le montre le fait que Lucia et sa mère portent le même prénom et se ressemblent trait pour trait. Or, la représentation d'une entité féminine à la fois unique et multiple, à l'intérieur du manoir, auquel peut d'ailleurs aussi être identifiée cette entité féminine, rappelle la nouvelle *Settimana di sole* du tout premier recueil (DIA). En effet, dans cette nouvelle, la présence féminine s'incarne symboliquement dans l'espace maternel car protecteur du manoir, mais aussi dans le personnage surréel de cette femme nue qui apparaît parfois et que le protagoniste nomme Ella (et même « Ella la nudovestita[857] »). Ce personnage est comme la projection d'une présence en qui s'incarnent diverses images archétypales de la femme, en ce sens qu'Ella est à la fois pure, protectrice, impudique ou encore charnelle. Son nom même montre qu'Ella n'est pas une femme quelconque, mais bien, en quelque sorte, l'essence d'une présence féminine désirée[858].

Mais le protagoniste de *Settimana di sole* raconte aussi les rapports qu'il entretient avec un autre personnage féminin : sa très jeune servante, qui excite à la fois son désir et son agressivité lorsqu'il voit son corps qu'il perçoit comme virginal, mais dont certains détails inesthétiques suscitent en lui des pulsions violentes[859]. Le manoir, Ella et la jeune servante apparaissent ainsi comme les projections d'une même présence féminine, parfois diffuse et immatérielle, mais parfois plus concrète, physique et charnelle – or, comme nous l'avons vu, la représentation du corps féminin charnel est toujours porteuse, dans les fictions de Landofi, d'une violence latente. Dans RA, les modalités de

---

« objet d'amour », pour nous référer à l'être que le protagoniste symbolisant d'après nous le moi semble désirer ou aimer. En effet, en partant, sans le savoir, en quête d'un être aimé qui mourra, et dont il ne pourra faire le deuil (d'où la perte de tout intérêt pour le monde), le protagoniste illustre le parcours d'un sujet mélancolique tel qu'il est décrit par Freud : d'après Freud, le mélancolique se met à se désintéresser du monde et à ne plus désirer des objets extérieurs à lui, parce qu'il n'a pas pu faire le deuil d'un premier objet d'amour, auquel il reste attaché de manière inconsciente, et qui le conduit à être déçu par tous les autres objets. Nous devons cependant préciser que Freud se réfère à des sujets gravement malades lorsqu'il parle de mélancolie et que ces sujets manifestent une perte d'estime de soi, voire une haine de soi, voire des tentations suicidaires, qui nous écartent *a priori* du protagoniste de RA. Toutefois, le deuil impossible d'un objet d'amour perdu est bien au cœur du livre et le recours à l'explication freudienne de la mélancolie éclairera tout particulièrement CAN.

[857] *Settimana di sole* (DIA), p. 96.

[858] Avant d'en savoir plus sur l'ancienne habitante du manoir, le protagoniste de RA, quant à lui, se réfère à ce personnage en la désignant simplement par le pronom « *ella* », mis en italique : RA, p. 486.

[859] *Settimana di sole* (DIA), p. 89 : « Da un certo tempo ne sono innamorato : alla sua età, pare impossibile, ha già il seno diviso; poi ha i capelli stopposi, in qualche posto vicino alla bocca un ciuffetto di pelurie su une neo, è piccina, sottile, sottile, patita anche, solo coi polpacci un po' forti ». Tout au long de cette fiction, dans la représentation du corps féminin, l'impression de délicatesse ressentie par le personnage masculin à la vue du corps féminin se confond avec ses pulsions sexuelles ou violentes.

la représentation sont les mêmes que dans *Settimana di sole* : la présence féminine, qui est diffuse dans le manoir quand elle ne se confond pas tout à fait avec lui, ou avec des objets qui s'y rapportent de façon métonymique, s'incarne dans deux personnages féminins distincts et cette incarnation physique est porteuse d'une violence latente[860].

h.2) La (re)découverte de la maison

Le parcours du protagoniste dans le manoir symbolise la quête initiatique de son moi (ou de son soi), mais aussi une quête de l'être féminin. Cette quête, qui se poursuit à travers la découverte progressive d'éléments permettant de constituer ou de reconstituer le personnage qui le symbolise, correspond bien à un parcours orienté vers un but (ce que désigne le mot *meta*, récurrent chez Landolfi[861]) ; toutefois, ce but se révèle impossible à atteindre, puisque l'être féminin ne peut s'incarner qu'en se détruisant, et que l'aventure initiatique se révèle finalement être une aventure tragique.

Comme nous l'avons annoncé, l'être féminin se matérialise d'abord dans l'espace maternel et protecteur du manoir lui-même, où le protagoniste rentre plus qu'il n'entre, tant cette maison pourtant inconnue lui apparaît comme un lieu familier :

> Quanto cervavo con poca speranza era lì ai miei piedi, a qualche tiro di fucile: una casa! Dal cui camino, per giunta, si elevava, nell'aria umida e quasi fosca, una fumata scompigliata dal vento, assai malinconica forse di per se stessa, ma che a me apparve non so dir quanto allegra. Il cuore mi si aprì, mi mossi verso la provvidenziale dimora[862]

La maison est d'autant plus maternelle qu'elle paraît devancer l'espoir du personnage masculin, en lui offrant sa protection – et, symboliquement, son amour, à la manière des femmes aimantes peuplant les premières fictions landoliennes : Gurù, Ella, la « donna bionda » (*La piccola apocalisse*), la « fanciulla bianca » (*La spada*), la « signora Eva » (*Il sogno dell'impiegato*), etc. Ainsi, dans le parcours à l'intérieur de la maison que le protagoniste explore, les retrouvailles symboliques avec une figure maternelle se superposent à la quête dangereuse de son moi menacé. Par exemple, au chapitre V, au terme de la description des premières pièces de la maison que le personnage traverse à son réveil – description où l'on relève la catachrèse

[860] L'examen des correspondances entre *Racconto d'autunno* et *Settimana di sole* pourrait être complété par des références à d'autres nouvelles, à commencer par *Maria Giuseppa*. *Settimana di sole* a d'ailleurs pour sous-titre *Maria Giuseppa II*, comme une note introduite par un astérisque l'indique au lecteur.

[861] Nous nous limiterons ici à quelques occurrences dans RA; p. 439: « [...] né potei pure avvicinarmi alla meta che m'ero prefissa » ; p. 455 : « […] si raggiungeva un ennesimo corridoio, un'antisala, la sala medesima, meta, posso ben dire, della mia peregrinazione ». Sur l'emploi de ce mot par Landolfi, cf. *infra*, p. 484-485.

[862] RA, p. 440. On pourra remarquer que la maison commence dès cette première apparition à être discrètement anthropomorphisée, physiquement (« scompigliata ») et sentimentalement (« malinconica », « allegra »).

anthropomorphque : « il corpo della casa » –, on peut noter que l'emploi du verbe « ritrovare » renvoie sans doute autant au passé de l'enfance qu'à la toute récente découverte de certaines pièces de la maison : « In una parola, *ritrovavo* qui le già notate promiscuità e incuria, unite al senso d'un *passato splendore*[863] ». C'est pourquoi l' « attrazione » magique exercée par cet endroit à certains égards merveilleux est aussi qualifiée de « richiamo » : à nouveau, le préfixe « ri- » indique que les allées et venues du protagoniste ont quelque chose d'une répétition, ce qui donne à son parcours symboliquement initiatique une dimension régressive[864].

h.3) Fétiches et simulacres

La dimension régressive de son parcours n'empêche pas le protagoniste d'avancer dans sa découverte de l'identité féminine habitant le manoir. En effet, à mesure que sont décrits les objets ou les détails qui l'interpellent, ses allées et venues acquièrent un sens. Ainsi, quand son exploration de la maison semble pour la première fois n'être aucunement motivée par une nécessité matérielle[865], il découvre certains nouveaux objets, qui lui donnent encore cette impression d'une « splendeur passée ». Mais il finit par trouver surtout « un oggetto che attirò la [sua] attenzione : una piccola scatola di raso viola con nastri verdi, che conteneva una vaschetta di porcellana assai simile a un bruciaprofumi [...][866] ». Le fait que le contenu délicat soit enveloppé dans un contenant lui-même délicat et la connotation sacrée du « bruciaprofumi », qui préfigure l'encens que le vieillard fera brûler, plus tard, lors de l'invocation de son épouse morte, donnent à l'objet un relief particulier, que motive sa nature de fétiche. Il est clair, en effet, que le petit flacon dans sa boîte de satin violet est un fétiche de la présence féminine, et que l'apparition de ce fétiche prépare la découverte d'un simulacre plus complet : le portrait, « sontuosamente incorniciato e coperto da una tarlatana[867] ».

Ce tableau donne une forme humaine à la présence féminine imaginée : ainsi l'être

[863] *Ibid*., p. 454.
[864] *Ibid*., p. 456 : « Era come se fossi capitato in un giardino d'Armida, per dir così, alla rovescia. Non era senza dubbio meraviglia che quella casa esercitasse su me, in un modo o nell'altro, una talquale attrazione; ma dico che questa attrazione mi pareva anzi, in quel punto, concentrarsi in un preciso richiamo, donde da chi o da che cosa era altro discorso ». Cette référence à un jardin d'Armide qui serait inversé peut nous amener à remarquer ponctuellement que le jeu des antithèses et des inversions constitue chez Landolfi une caractéristique maniériste ou baroque de son écriture. Nous y reviendrons (cf. *infra*, p. 392, p. 397, p. 486-497).
[865] *Ibid*., p. 459 : « Nell'attesa, non sapevo poi bene di che cosa, esplorai il luogo in lungo e in largo ».
[866] *Ibid*., p. 460.
[867] *Ibid*., p. 460.

féminin, dont la présence ne fait d'abord que planer dans la demeure, puis qui se laisse deviner à travers l'objet ou plutôt le fétiche qui lui a sans doute appartenu, acquiert-il grâce au simulacre du tableau une forme de plus en plus achevée. La description donne assez de relief aux détails pour que ceux-ci s'affirment à leur tour comme de nouveaux objets, qui sont autant de nouveaux fétiches :

> Era un ritratto a mezzo busto di giovane donna, che fissava il riguardante ; un olio alquanto annerito, ma non tanto che non si distinguessero *i particolari*. La donna era vestita secondo la moda degli ultimi anni del secolo passato o dei primi di questo, con tutto il collo chiuso in un'alta benda di pizzo; di pizzo era anche la veste, dalle maniche sboffate; sul petto ella recava un grande e complicato pendentif o breloque (come allora si diceva) di topazi bruciati, sorretto da nastri di seta marezzata; sulle spalle un amoerro, ricadente in larghe e convolte pieghe. La massa dei capelli bruni era pettinata in conseguenza, cioè in ampio cercine o cannuolo attorno alla fronte, in mezzo alla quale spiccava un minuscolo diadema a forma di corona[868]

Cette description se poursuit par celle des traits de la femme représentée, puis de ses yeux qui semblent exercer une puissante attraction magnétique. Ces yeux sont bien les attributs privilégiés du corps féminin et même de l'être féminin s'incarnant devant le protagoniste : non seulement le regard de la femme est la première chose qu'il remarque, non seulement la description du portrait revient pour finir sur ce regard, mais en outre le protagoniste n'a jamais cessé de se sentir regardé depuis son arrivée dans la maison. Aussi le regard immatériel précédemment deviné s'incarne-t-il en un simulacre d'autant plus fascinant qu'il paraît presque vivant, en raison même de ces yeux qui sont pour le personnage le support d'un fantasme ou d'une projection animiste.

Si le simulacre paraît vivant et exerce un tel charme, c'est aussi par l'absence du modèle. Le protagoniste veut découvrir son destin, mais il se convainc que la femme du tableau est morte et ramène cette conviction au désir inconscient de fixer sa beauté dans l'éternité[869]. La confusion entre le portrait et la personne représentée est encore plus avancée quand le protagoniste retrouve ce portrait et devine qu'il s'agit toujours en fait du même tableau, bien qu'il soit cette fois recouvert non plus par une tarlatane mais par

---

[868] *Ibid*., p. 460. Comme souvent chez Landolfi, la fiction préfigure la confession autobiographique (sur le modèle du passage de *Maria Giuseppa* à *La vera storia di Maria Giuseppa*). Ainsi cette description du portrait préfigure-t-elle celle de la photographie de la mère de l'écrivain, dans DM (cf. *supra*, p. 261) On notera par exemple, dans les deux passages, le détail d'une expression de la bouche qui semble enfantine : en effet, dans les lignes faisant suite à celles que nous venons de citer, on peut lire : « […] Le guance appena arrotondate attorno alla bocca attribuivano, inoltre, a quel volto, qualcosa di vagamente infantile ».

[869] Plus tard, lorsque le protagoniste, attiré dans une autre pièce « necessariamente », par l'aspect « famigliare » de celle-ci, découvre l'« amoerro » du portrait, il se demande si la femme à qui appartiendrait cette étoffe est vivante ou si la moire est une « reliquia », sans imaginer toutefois que la femme puisse avoir une autre apparence, voire une autre existence que celle du portrait : « e mi ostinavo a parlarne meco stesso come, al caso, fossi per vedermela innanzi sortita d'un balzo dal ritratto, come altra vita da quella del ritratto non potesse avere » (RA, p. 472).

un épais voile noir :

> In un angolo, e la stanza intera dominando dall'alto d'un prezioso tavolino laccato e intagliato, col piano coperto da un drappo di cupo velluto rosso, era posto un grande ritratto dalla cornice bruna, ammantato d'un fitto velo nero, onde le fattezze della persona effigiata non trasparivano neppure in parte. Perché lo chiamo ritratto e perché parlo di persone? Non so dirlo, ma fui certo alla prima che quello era il suo ritratto[870]

Le tableau est plus qu'un objet, plus qu'une image, à tel point que pour le personnage, et même pour le narrateur que celui-ci est ensuite devenu et chez qui perdure l'impression éprouvée alors, les catégories de « portrait » et de « personne » n'ont plus ici aucun sens. Dans le décor s'organisant autour du tableau, qualifié de « luttuoso insieme », prennent place l' « amoerro » et de nouveaux objets fétiches (un collier de topazes, un gant en dentelle, un ruban vert), mais aussi quatre vases remplis des fraîches « roselline d'autunno » que le protagoniste avait eu la surprise de trouver dans une grotte à laquelle conduisait le souterrain sous la colline. Ces roses rappellent l'edelweiss cueillie par le ramoneur de *Notte di nozze* (SPA) et déposée par lui sous les portraits des morts de la famille : elles donnent symboliquement vie à l'effigie inanimée.

h.4) Désir et rejet d'une incarnation de l'être féminin : l'apparition du spectre

Oubliant ce qu'en psychanalyse on nomme depuis Freud le « principe de réalité », le jeune homme, tombé amoureux d'un modèle absent, n'imagine même pas que le modèle puisse être différent du tableau, sans pour autant cesser de désirer découvrir la femme du tableau, bien que celle-ci soit morte. Contempler le tableau excite donc un désir impossible qui ne se satisfait pas de cette contemplation : le personnage voudrait donner vie au tableau, effacer la distinction entre le simulacre et la personne disparue, assister à une matérialisation plus vivante de l'être féminin que ne l'est ce portrait aux yeux troublants, fût-il décoré par des roses fraîches placées à côté de lui.

Fétiche parmi les fétiches, le tableau est un simulacre sacré, au centre du « luttuoso insieme » servant de décor à l'invocation magique de Lucia : or, cette invocation, si elle est l'œuvre du vieillard, est aussi l'accomplissement du désir du protagoniste. C'est bien en raison de cette dévotion fervente à une même femme que les deux personnages, incarnations fictionnelles d'un seul et même désir, font figure de fils et de père l'un par rapport à l'autre[871] : leur amour est le même, leur désir est le même, mais l'attitude du

[870] *Ibid*., p. 486.
[871] *Ibid*., p. 492: « quella non era la donna che egli amava, che noi amavamo ». L'écho autobiographique, c'est-à-

fils se distingue de celle du père car le personnage le plus jeune ne peut finalement supporter l'apparition tant désirée, celle-ci lui faisant finalement horreur.

Nous retrouvons dans cette scène la destinée nécessairement tragique de l'*eros* landolfien : le sujet désire ardemment donner vie à son objet d'amour, qui s'affirme comme l'être féminin dans toute sa pureté ; mais l'être féminin ne peut s'incarner, et devenir ainsi l'objet d'une possible conquête réelle, sans être aussitôt violemment rejeté par le sujet qui avait pourtant ardemment désiré son incarnation. Aussi le sujet se considère-t-il comme originairement coupable de la destruction future de l'objet d'amour qu'il a désiré : sa culpabilité est mise en évidence par la mort du vieillard, qui symbolise la faute du protagoniste. Mais avant même cet événement, l'apparence du fantôme de la femme aimée révèle la nature condamnable du désir qui lui a donné corps :

> Non alla donna che vedevo, mi legava un sentimento ormai profondo ; a costei, a questo irriconoscibile spettro, sembrava non esser rimasto che quanto di *inconfessato* e *abominoso* la natura di lei poteva contenere, e, delle sue care fattezze, che la sorda materia. Ogni suo lineamento e tutto il suo essere spiravano protervia, un'*abbietta* protervia, e anzi una collera *ontosa*. Questo era, per ogni segno, uno spirito d'inferno, una *immonda* larva. / L'*orrore* e il *disgusto* erano gli unici sentimenti che in me rispondevano a quella tanto agognata visione. Quasi ciò intendesse, lo spettro mi guardò con occhio di cupo furore, e al tempo stesso *schifosamente* supplichevole: mi minacciava e, in una, mi supplicava di non togliergli quella sua *orrida* vita, quell'effimero e *turpe* momento d'esistenza, di non smascherarlo colla mia mancanza di fede[872]

Ce passage où le narrateur décrit l'apparition du spectre est saturé d'adjectifs exprimant l'horreur et le dégoût du personnage, qui atteignent alors leur paroxysme. Mais il est à noter que ces adjectifs ont une connotation morale extrêmement forte, due pour nous au fait qu'ils renvoient à la nature coupable du désir ayant animé cette vision, et où l'horreur et le dégoût le disputent à la pitié[873]. A ce moment du récit, l'être féminin

---

dire, plus précisément, de la place qu'occupait sa mère défunte dans son propre souvenir et dans celui de son père (lequel ne s'est jamais remarié après la mort de son épouse) se fait alors entendre très fortement dans la fiction. Nous renvoyons également à la réaction de Landolfi à la naissance de sa fille : cf. Idolina Landolfi citant son père (C*ronologia*, p. LVII): « Quando Idolina era nata, a mio padre in attesa io avevo dato notizia di questo *novo miracolo e gentile* prendendolo e menandolo innanzi al ritratto di mia madre ed esclamando : 'È rinata!' » (*La seta nel baule*, in *Il gioco della torre*).

[872] *Ibid.*, p. 492. On peut considérer la scène de *La moglie di Gogol* où le narrateur assiste, impuissant, à l'épuisement nerveux de Gogol, qui fait gonfler son épouse de caoutchouc jusqu'à la faire exploser, comme une variation comique sur ce thème. On retrouve par exemple l'adjectif *supplichevole* (p. 687), pour qualifier l'expression d'incompréhension qui se lit sur le visage de Caracas. Il est à noter que *La moglie di Gogol* a été écrit avant *Racconto d'autunno* : « Roma (viale Mazz.), 19 sett. 1944 » et « Pico, ottobre 1946 », peut-on lire sur les manuscrits respectifs de ces deux récits.

[873] C'est de la pitié, mêlée d'amour et de haine, que le narrateur dit avoir éprouvé pour le vieillard (RA, p. 490) : « E anche, provavo per quel misero vecchio un'infinita pietà, fatta d'odio e d'amore ». Si une identification du protagoniste est possible avec les deux autres personnages bien que ceux-ci soient terrifiants voire horribles, c'est bien que tous trois sont unis par le même désir d'assister à une incarnation impossible de l'épouse défunte du châtelain ; mais c'est le protagoniste seul qui fait échouer cette incarnation et c'est lui qui est désigné comme

tant désiré a perdu tout caractère aimant et protecteur, pour devenir l'horrible Mère terrible qui retient le sujet prisonnier d'un destin tragique.

h.5) Sexe féminin et ventre maternel : une renaissance avortée

De fétiche en simulacre, la lente métamorphose symbolique de l'être féminin aboutit ainsi à l'horrible incarnation de l'épouse défunte du vieil aristocrate en un spectre hideux. Mais d'un bout à l'autre de ce parcours, l'être féminin n'a jamais cessé de se confondre avec la demeure elle-même, représentée de façon anthropomorphique, comme nous l'avons remarqué. Le manoir est bien doté d'un corps symbolique, dans lequel évolue le protagoniste ; plus précisément, cependant, ce corps symbolique se confond essentiellement avec les deux images, qui se mêlent l'une à l'autre, du sexe féminin ou du ventre maternel.

Aussi l'espace symbolique du manoir comme corps féminin est-il particulièrement ambivalent. Cette ambivalence est présente d'emblée dans chacune des deux images auxquelles fait penser la demeure. Le sexe féminin, en tant que symbole, est aussi attirant qu'inquiétant, dans la mesure où il peut renvoyer à la peur du néant ou de la castration, ou encore menacer de mettre le sujet masculin en contact avec une matière informe et inconnue, forme dégoûtante d'altérité. Il en est de même avec le ventre maternel, puisque le désir de retrouver un espace originairement confortable et protecteur peut se muer en crainte d'y être retenu prisonnier, voire d'y être absorbé.

Cette dimension symbolique est typique de tout roman noir, mais elle est mise en valeur ici par la stylisation même du décorum gothique. Il faut à ce titre souligner que la vallée où se trouve le manoir est encastrée dans une sorte de ravin où s'enfonce le protagoniste, en une descente symboliquement régressive vers le ventre de la terre ou de la mère, qui anticipe l'ultérieure traversée du souterrain sous la colline. Nous citerons quelques lignes tirées de ces deux passages :

> [description du ravin] Il luogo dove ora mi trovavo era una sorta di *immensa ed assai scoscesa forra*, che dalla cima quasi della montagna sboccava, press'a poco in linea retta, su un falsopiano a mille metri circa più sotto ; dalle pareti rivestite di fitta vegetazione. [...] Per di più *il burrone* era divenuto pressoché impraticabile: grosse rocce piatte e sdrucciolevoli, strapiombanti l'una sull'altra a molti metri d'altezza, si nascondevano fra l'intricatissima boscaglia, che prosperava *nelle loro stesse crepe* ;
>
> [description du souterrain] Procedendo per *una specie di galleria*, e superatane una girata,

coupable. Le désir d'une incarnation impossible de l'objet d'amour perdu, lorsqu'il est attribué au vieillard, est qualifié ainsi : « V'era pur sempre un inesausto, se insensato, agognamento » (p. 490).

> finii collo scorgere in fondo, a una distanza che pareva incolmabile, un minuscolo tratto di cielo occhieggiante, sembrava, da *una stretta crepa* fra due rocce. Raggiunsi da ultimo questa, inerpicandomi su una rovina di tronchi, pietrisco e terriccio. [...] Mi trovavo dunque, nonché *nelle viscere della casa*, in quelle della montagna [...] Era forse in questa *orrida lustra* che gli antenati del mio ospite rinchiudevano i nemici irriducibili. Ma dentro, l'oscurità era fitta e non valeva a dissiparla *la tenue luce della crepa della galleria*[874].

C'est au fond du ravin que le personnage aperçoit la demeure, dont l'aspect, pourtant mélancolique, emplit son coeur d'allégresse. Après s'en être approché, il entend s'élever un bruit des « viscere della casa[875] », expression qui donne tout de suite à l'édifice une intériorité organique que rappelle plus tard, en l'atténuant, la catachrèse « il corpo della casa ». La maison semble vivante et le protagoniste est attiré par quelque chose se trouvant à l'intérieur, ce qui l'entraîne dans un mouvement centripète dont on saisit aisément la symbolique sexuelle, dès ce moment initial où il s'engouffre dans le ravin avant de pénétrer peu après dans le manoir.

Il est par ailleurs révélateur que la lumière, à laquelle fait fréquemment référence le narrateur, soit toujours associée à une violence transgressive[876] ; mais, à l'inverse, lorsque le protagoniste, alors que la nuit est tombée, s'approche pour la première fois de la maison, c'est la lumière de l'intérieur qui rompt l'obscurité du dehors : « L'oscurità era completa, appena *rotta*, ma non fugata, da *quel menomo spiraglio di luce* che trapelava dall'interno[877] ». L'image de la fente est alors associée, non à l'obscurité, mais à la lumière, comme dans le souterrain ; mais invariablement, que la fente aperçue soit obscure ou lumineuse, c'est à la fois le sexe féminin et une blessure qu'elle symbolise.

Le mot « spiraglio » sera répété, pour se référer aux différentes ouvertures par où le personnage doit se frayer un chemin jusqu'à la grande salle qu'il voyait du dehors, tandis qu'à l'expression « spiraglio di luce » fera écho une autre expression : « striscia di luce ». Il est clair que ces différentes fissures (on trouve également le mot « fessura »), obscures ou au contraire lumineuses, renvoient symboliquement au sexe féminin ; or, l'action transgressive du protagoniste essayant d'entrer dans le manoir, soulignée par la

---

[874] *Ibid*., p. 479.
[875] *Ibid*., p. 441. Cette expression n'est pas sans rappeler *Notte di nozze* (tout comme l'« orrida lustra » de la galerie aux murs visqueux rappelle à la fois *Notte di nozze* – « un lucore grigio e viscido » – et *La spada* – « un'orrida smorfia »).
[876] En général, il s'agit de l'entrée presque intempestive de la lumière dans la maison, comme dans cet exemple (*ibid*., p. 472), où nous retrouvons par ailleurs, avec le mot « necessariamente », l'idée d'un désir fatal qui ne dit pas sons nom : « Stavo uscendo dalla stanza per uscire, quando una spera di sole irruppe dall'alto delle gelosie male accostate e ferì di viva luce un oggetto buttato sulla spalliera d'una seggiola imbottita; la mia attenzione fu da quell'oggetto necessariamente attratta ». Nous rappellerons une des phrases prenant place dans la description d'Anna surprise au réveil (BDP ; cf. *supra*, p. 159) : « […] la luce cruda del mattino non toglieva nulla allo splendore della carnagione ».
[877] RA, p. 445.

récurrence de mots commençant par un « s » suivi d'une consonne et par des allitérations crées autour de ces sonorités, consiste toujours plus ou moins à pénétrer ces substituts symboliques du sexe féminin :

> La ***s*e*rr*a*t*u*r*a *r*esi*st*e*tt*e a lungo, e temevo il mani*c*o mi ***s***i ***sp*e*zz*a*ss***e fra le mani ; infine cede***tt***e ***c***on uno ***sch***ian***t***o ***s*e*cc***o, doveva e***ss*e*r***s***i ***sc***onfi***cc***a***t***a. […] Tuttavia un po' di luce mi assisteva fuori, dopo lo sfondamento della finestra, e inoltre cominciai a scorgerne, traverso la fessura del portone, una striscia, che filtrava dalla sala in quell'attiguo vano e rivelava la strada fatta dai cani per venirmi incontro[878]

Aussi bien à l'intérieur du manoir qu'à l'extérieur, le cheminement du protagoniste l'amène à transgresser symboliquement des interdits associés à la pénétration du sexe féminin ou au retour dans le ventre maternel, tandis que la lumière du jour, alors qu'elle contraste avec l'inquiétante obscurité des espaces intérieurs, semble inévitablement porteuse d'une violence qui n'est pas étrangère à cette transgression. C'est ainsi que tout le récit semble empreint d'une atmosphère catastrophique à laquelle la mort de Lucia donnera sa forme ultime, répétant alors une blessure intime à laquelle renvoient toutes ces allusions sous-jacentes à une transgression coupable : encore une fois, la fiction nous semble grandement déterminée par le complexe de castration qu'elle réactive.

h.6) Lucia, l'être aimant et aimé, voué à la mort

D'une manière commune aux romans gothiques, aux histoires romantiques ou aux contes, le parcours du protagoniste est à la fois initiatique, transgressif et régressif : il faut non seulement braver les interdits pour s'affirmer, mais aussi entrer pour sortir, plonger pour émerger, naître pour renaître. Or, le protagoniste fuit le manoir en échappant aux êtres inquiétants que sont le vieil aristocrate et le spectre de son épouse, puis il y retourne en conquérant cette fois l'être féminin sous la forme de Lucia, qui devient son amante, ravie à la tyrannie malsaine de son père. Mais c'est finalement blessé pour toujours, par la mort de Lucia, ou, symboliquement, par la perte d'un objet impossible à conquérir, qu'il émerge ou renaît finalement de cet espace ambivalent dont il a transgressé les interdits.

[878] *Ibid.*, p. 447. La même symbolique latente, associée aux mêmes sonorités, est encore présente quand le protagoniste suit le vieillard jusqu'au « sacrario » consacré à son épouse, guidé par le « fragoroso sgrigliolo dei suoi stivaletti lucidi » (*ibid.*, p. 484). Il est encore question de serrure, de fissure ou de trou dans cette autre phrase : « In ogni caso avrei forse potuto tenermi pago d'usolare e di spiare dal buco della toppa » (p. 485).

h.6.a) Ce que symbolise Lucia

Avant le chapitre final où est racontée la mort de la jeune femme, trois chapitres du livre sont consacrés au rapport entre Lucia et le protagoniste. Dans cette partie du récit, qui représente un passage relativement étendu dans l'œuvre landolfienne[879], rien ne se passe pourtant de véritablement nouveau, rien ne se produit de spectaculaire : le protagoniste tombe amoureux de Lucia, dont il découvre la personnalité fascinante, avant de raconter au lecteur leur relation, une fois devenu le narrateur de son histoire.

Comme sa mère (l'épouse défunte du vieillard), Lucia symbolise par son apparition au protagoniste l'incarnation de l'être féminin, dont le portrait de la mère de Lucia constituait un fascinant simulacre[880]. Mais Lucia n'est pas monstrueuse comme l'horrible spectre de sa mère : apprenant au protagoniste qu'elle n'a cessé de veiller sur lui et d'avoir peur pour lui, alors qu'il explorait les pièces de la maison et le souterrain, elle est bien une matérialisation de la présence bienveillante que le personnage masculin devinait autour de lui. Elle paraît donc être l'incarnation d'un être maternel et protecteur.

Bienveillante et attirante, Lucia se montre aussi protectrice envers le protagoniste, en relèguant par ses récits les seigneurs du manoir – c'est-à-dire ses propres parents – dans un ailleurs où les figures menaçantes qu'ils représentent appartiennent au passé. En effet, après avoir d'abord appris au protagoniste que son père a survécu à son malaise mais qu'il est mort depuis, Lucia raconte les sévices que son père infligeait à sa mère et ceux qu'à elle-même faisaient subir, alors qu'elle n'était qu'une jeune enfant, sa mère sadique, puis son père incestueux. Dans l'esprit du protagoniste, la grotte à laquelle menait le souterrain (dont la traversée n'avait aucune utilité narrative apparente) se peuple alors des images terribles associées à l'érotisme malsain des deux époux : ainsi Lucia aide-t-elle le protagoniste à recomposer une sorte de scène interdite qui n'a pu être que vaguement fantasmée, en éclairant cette scène par un savoir qui révèle la nature monstrueuse de ce qu'il s'y passait.

Or, en lui parlant de ses propres parents, il est clair que Lucia brosse aux yeux du

[879] Cela constitue un nombre de pages assez grand (une quinzaine de pages dans l'édition Rizzoli), si on le compare à celui de la plupart des fictions écrites précédemment puis ultérieurement par Landolfi, dont beaucoup de nouvelles ne comptent que quelques pages.

[880] *Ibid*., p. 498 : « Ero nella più grande confusione : quella, quella povera mentecatta, Lucia ? Poiché, curiosa logica dei sentimenti, non facevo distinzione alcuna fra la madre e la figlia, distinzione che ai miei affetti sarebbe apparsa superflua e persino sofisticata, quasi un curioso inganno o un trascurabile particolare della realtà; e alla figlia dava senz'altro il nome della madre, o della larva invisa ».

protagoniste le portrait d'un père tyrannique et d'une mère terrible qui deviennent pour lui les figures horribles de son propre imaginaire familial : sur un plan symbolique, le protagoniste est lui aussi l'enfant de ces parents monstrueux, dont il se libère en les repoussant dans une partie de son imaginaire dominée par le dégoût, en même temps qu'il découvre en Lucia un être aimé et aimant.

Cependant, les frontières entre le passé repoussant des terribles parents et le présent où naît un amour réciproque et protecteur ne sont toutefois pas étanches : non seulement Lucia est le portrait de sa mère, mais elle porte aussi sur son visage les traits de son père[881], comme si l'emprise des deux parents ne pouvait s'effacer de son corps même, ce que souligne le motif du sang associé à l'idée d'une aristocratie « fin de race »[882]. Aussi les trois chapitres consacrés à Lucia sont eux aussi empreints de tragique, la jeune femme étant menacée par ce passé terrible qui refuse de se taire en elle et qui fait d'elle un être en proie à une sorte de folie aux accents hystériques ; mais cette folie suscite l'amour protecteur du protagoniste[883].

Cet amour du protagoniste pour Lucia provient aussi cependant de ce que cette folie même laisse entrevoir d'un ailleurs différent de la « réalité » abhorrée par Landolfi. Lucia est certes une créature à protéger, mais elle est aussi le guide vers un monde surréel. Comme celle de Gurù ou de « la donna bionda », la voix de Lucia fait entendre une langue transportée par les sentiments et l'enthousiasme[884]. Cette façon de s'exprimer, porteuse d'une « exaltation » que le narrateur tient à distinguer de la folie, traduit l'extrême sensibilité de Lucia, dont l'intelligence particulièrement vive[885] relève, plus que d'une capacité d'abstraction, d'une sorte de vision surnaturelle[886] : Lucia,

[881] *Ibid*., p. 498 : « […] la sua presenza, poi, era ossessivamente sensibile fin nei di lei lineamenti ».
[882] *Ibid*., p. 502: « Qui insomma, era veramente il sangue fino che parlava, con tutta la sua disperata solitudine, e collo scatenamento di istinti ancestrali ».
[883] *Ibid*., p. 507: « di quanti incubi infatti dovevo liberare questa *povera creatura*, per rieducarla a meno *mostruose esperienze*, a cose meno sordide e più consone alla sua *nobile natura* ! Il compito che mi si presentava non era facile né prometteva gioia, se non come ultimo premio; ma esso era *degno del mio amore* ».
[884] Ces « labili discorsi » *(ibid*., p. 500) qui échappent partiellement à la logique, peuvent même se faire chant ou cantilène (p. 501) : « Ella mi stava accanto semidistesa, poggiata sul gomito, e seguitava a parlare ; non aveva mai, si può dire, cessato di farlo; a parlare senza misura e in modo forse non troppo stringato, ma, a parte una persistente esaltazione, con nessi ormai quasi, e senza quasi, normali ». Il est clair que la voix et la langue de Lucia incarnent pour Landolfi un idéal, associé à l'image d'un flux liquide et continu, qui se distingue cependant d'un épanchement informe.
[885] *Ibid*., p. 501 : (« Un'intelligenza assai acuta e una grande sensibilità naturali »).
[886] *Ibid*. Landolfi apparaît ici comme l'héritier d'une tradition romantique puis symboliste, qui loue l'intuition, appréhendée comme vision surnaturelle, aux dépens de l'intelligence : la célèbre lettre dite « du voyant », écrite par Arthur Rimbaud le 15 mai 1871 et adressée à Paul Demeny, est bien entendu un texte emblématique de cette tendance. Il ne faut pas non plus négliger l'influence de Bergson, ou sans doute, plutôt, du bergsonisme, sur cette valorisation de l'intuition.

d'ailleurs, dit être capable de voir dans le noir[887]. Alter ego du protagoniste, Lucia symbolise aussi l'idéal de la pensée et de la langue pour Landolfi, par l'équilibre fragile qu'elle réalise entre une exaltation confinant à la folie et une conscience de soi extrêmement développée[888].

L'idéal qu'elle symbolise correspond aussi à la dimension surréelle de son existence, où s'effacent les distinctions entre l'homme et l'animal, l'animé et l'inanimé, les êtres et le monde, alors que dans RA ne cesse pourtant de s'affirmer la frontière entre le Moi et l'Autre. En effet, Lucia vit en communion avec la maison, avec la nature qui l'entoure, avec les rats ou les oiseaux ; elle parle aux fleurs et aux meubles, qu'elle dit connaître, comme elle l'apprend au protagoniste dans des pages où semblent confluer tous les passages exaltés du premier recueil (DIA) et de *La pietra lunare*.

h.6.b) Les raisons symboliques de la mort de Lucia

Rarement jusqu'alors, dans l'œuvre landolfienne, le sentiment amoureux avait été aussi explicite que dans RA. En fait, cet amour est rendu possible ici par l'identification à Lucia : le protagoniste reconnaît en elle un alter ego féminin, dont les vrais parents sont aussi les parents symboliques du protagoniste lui-même, alter ego qu'il s'agit pour cela de protéger de l'emprise de ses terribles parents comme il s'en protégerait lui-même. Voilà pourquoi on peut voir en Lucia une figure aussi bien sororale que filiale (parce qu'elle est la fille des châtelains) ou maternelle (parce qu'elle veille sur le

[887] Il est question aussi bien de sa « sorprendente virtù di penetrare gli altrui pensieri » que de sa « straordinaria chiaroveggenza » ou de sa « coscienza precisa di sé e della propria condizione passata e presente, dei propri sentimenti » (*ibid*., p. 501). Nous rappellerons que la lumière à laquelle renvoie le nom de Lucia (dont l'étymon, comme on le sait, est « lux ») symbolise les idées d'espérance et de salut par le biais de références littéraires évidentes : dans la *Divine Comédie*, sainte Lucie est l'une des trois dames intercédant en faveur de Dante ; Lucia est aussi le nom de la jeune fiancée de Renzo dans les *Promessi sposi*.

[888] Il nous paraît possible de considérer Lucia, que désigne le mot « creatura », comme une métaphore de l'écriture qu'il faut essayer de canaliser et de maîtriser pour préserver sa « nobile natura » tourmentée par de « mostruose esperienze ». Dans *Maria Giuseppa* (DIA), au contraire, le protagoniste essayait de dévier le cours linéaire des conversations banales et prévisibles de sa servante : Maria Giuseppa et Lucia, si on les considère comme deux métaphores de l'écriture (ou de la langue, ou de la littérature), représenteraient ainsi deux tendances opposées. Ainsi, quelques années plus tard, Landolfi écrit son article sur Beckett, où l'on retrouve plusieurs mots que nous venons de relever dans RA : Landolfi y parle de Beckett ou de *L'innommable* comme d'un « mostriciattolo » et se déclare hostile aux « capotici esperimenti » qu'on veut tenter dans le domaine littéraire, ce qui nous paraît faire écho aux « mostruose esperienze » subies par Lucia, cette « povera creatura ». En outre, on retrouve aussi l'adjectif « stringato », pour qualifier les écrits de fous auxquels Landolfi compare *L'innommable* de Beckett (GO, p. 15). Nous pensons que pour Landolfi, Beckett franchit la limite au-delà de laquelle un flux indistinct de paroles devient une matière informe suscitant le dégoût. On peut également déduire de ces exemples que seule une forme d'enthousiasme se rattachant à une exaltation romantique pourrait justifier, aux yeux de Landolfi, la rupture, jusqu'à une certaine limite, des liens causals ou syntaxiques habituels.

protagoniste qu'elle aime sans conditions)[889]. Pour le protagoniste conquérant son moi menacé par la réalité extérieure, Lucia représente une nouvelle forme d'altérité : elle est à la fois son objet d'amour et un autre lui-même[890].

Or, Lucia est destinée à mourir. Comme dans les DZ, la nécessité du sacrifice structure le récit, tandis que l'être aimé prend ici la place de la victime de ce sacrifice, occupé par l'animal pris en pitié dans le long récit précédent[891]. En effet, Lucia sent bien qu'elle ne se libérera jamais de l'emprise de sa mère, comme cette dernière l'en avait avertie : « Morirai, m'ha detto, Lucia, il giorno che vorrai bene a un'altra persona : soltanto a me, viva o morta, devi voler bene[892] ». L'amour du protagoniste s'oppose bien à l'amour maladivement exclusif de la mère de Lucia et à la jalousie sans limites dont témoigne ensuite son père incestueux[893] ; pourtant, cet amour distinct d'un désir de possession exclusive ne pourra rien contre ce qui est appelé le « destin » de Lucia :

> Le andavo affermando il mio amore, ed ella a me il suo ; ci giurammo, dico, eterno amore. Eterno! Sì, eterno, ma... Come labili sono queste umane parole, quanto più gravi di incrollabile senso: ove non ci tradisca il nostro cuore, *ci tradisce il destino medesimo*[894]

En effet, le destin de Lucia est de mourir, car le destin de ce personnage de fiction est d'être détruit comme serait détruit tout objet d'amour remplaçant l'objet d'amour absolu auquel reste aliéné le sujet[895]. Le schéma tragique dont Lucia est prisonnière fait

---

[889] Ce resserrement sur la sphère familiale, où peut naître l'amour entre deux êtres qui sont comme frère et sœur, sera radicalisé dans une autre histoire d'amour où les personnages, un frère et une sœur, dont le père vient de mourir, sont coupés du monde : *Un amore del nostro tempo*.

[890] Comme la pitié éprouvée pour Tombo dans les DZ, l'amour pour Lucia, que le protagoniste perçoit comme une créature fragile, n'est pas sans liens avec ce que Freud a appelé le narcissisme primaire (cf. *supra*, p. 277-278), puisque Lucia apparaît véritablement comme son alter ego, à la manière d'Anna pour Sigismondo dans UANT.

[891] Nous retrouvons ici, comme dans les DZ, non pas au moment de la mort, mais dans le récit de l'enfance de la jeune femme, l'image du « spillo » ou « spillone » comme symbole phallique devenu objet sacrificiel dont s'est emparée la Mère terrible ou phallique : quand Lucia était petite, sa mère s'amusait à la terroriser et à la menacer avec un « spillone d'oro » qu'elle était allée jusqu'à enfoncer légèrement dans le ventre de sa fille. Nous ajouterons que dans la PL, le processus qui tendrait à faire de Gurù une mère phallique semblable à la mère de Lucia est comme désamorcé, de la même manière que Gurù restait belle alors que Giovancarlo commençait à l'appréhender dans sa réalité, sans l'aura magique qui l'entourait auparavant et qui faisait d'elle une créature surréelle distincte des autres femmes (cf. *supra*, p. 162). En effet, dans la description de Gurù que nous citerons maintenant, nous voyons que l'image latente de la mère phallique torturant son enfant devient non plus une source d'inquiétude angoissante, mais la promesse d'un plaisir rappelant par ailleurs le souvenir des égéries baudelairiennes : « Il gatto di casa fece la sua comparsa, con incesso tigresco, e balzò sulle ginocchia di Gurù, cioè su una camicia ; ella lo ripose *delicatamente* a terra, ma prima di lasciarlo gli prodigò *con crudele esperienza* qualche carezza sui punti più sensibili. *La crudeltà* consisteva nell'inferire un *soverchio godimento* alla piccola belva, la quale parve *disciogliersi* fra le dita di quella mano ». Au-delà du thème d'un mélange entre volupté et douleur, l'image d'un retour à une fusion avec la mère symbolique à laquelle s'abandonne la créature dominée mais comblée (« soverchio godimento », « disciogliersi ») l'emporte ici sur la crainte d'une douleur infligée par la mère toute-puissante qui tient la créature à sa merci (« crudele esperienza », « crudeltà »).

[892] RA, p. 505.

[893] Après la mort de sa mère, Lucia subissait aussi les caresses poussées de son père (*ibid*., p. 505).

[894] *Ibid*., p. 507.

[895] Ainsi, l'accès à l'autre et à l'amour est-il irrémédiablement interdit pour le sujet landolfien. Comme

d'elle à la fois un sujet puni pour son désir transgressif – au sens où elle veut aimer quelqu'un d'autre que sa mère – et le nouveau simulacre d'un objet idéal du désir qu'il faut détruire comme les autres fétiches, car l'objet absolu du désir ne saurait s'incarner d'une quelconque manière.

C'est pourquoi la mort de Lucia est aussi nécessaire à la logique interne de la fiction que l'apparition et l'évaporation du spectre hideux : ce sont là deux formes différentes d'une même incarnation impossible, à l'origine de laquelle se trouve un même désir. Menacée par la part maudite qui coule dans ses veines[896], Lucia semble d'abord détruite de l'intérieur par des crises d'épilepsie, maladie que le narrateur ne souhaite pas nommer[897]. Ainsi le personnage, dont le corps est qualifié par les adjectifs « orribile » et « orrido »[898], qui se rapportent invariablement chez Landolfi à une violente blessure renvoyant à la castration, subit-il la déformation horrible et grotesque propre à l'incarnation impossible du corps idéal[899]. Le corps de Lucia continue cependant à être valorisé. La fin de l'histoire est d'autant plus pathétique que la mort du personnage féminin est différée, Lucia survivant dans un premier temps à cette poussée du désir de destruction que symbolise la crise épileptique, et l'amour du protagoniste survivant au dégoût provoqué habituellement par l'incarnation de l'idéal féminin :

> Con un'infinita tristezza nel cuore io contemplavo quel supremo oggetto dei miei sentimenti nel più basso stato in cui possa cadere la fisica natura dell'uomo ; e tanto maggiormente lo amavo[900].

Finalement, la mort ne vient pas de l'intérieur mais de l'extérieur, quand surgissent

---

l'explique Freud dans *Deuil et mélancolie*, le mélancolique est ainsi condamné au narcissisme : nous y reviendrons en analysant CAN.

[896] Au cours des trois chapitres consacrés à Lucia, le lecteur est amené à établir un lien entre les sévices que lui faisaeint subir ses parents et son comportement actuel qualifié de « morboso » : l'adjectif « morboso » et l'adverbe « morbosamente » sont ainsi plusieurs fois employés.

[897] RA, p. 510 : « Era quello il violentissimo attacco d'un male che tutti conoscono ». Lucia fait entendre « un orribile grido, un muglio terrificante e inumano » : sa « sovrumana energia » est alors une énergie bestiale qui provoque la substitution d'un son repoussant au flot parfois chantant de ses discours exaltés ; de sa bouche « delicata » écume une bave « orrida » et du sang « rutilante ».

[898] *Ibid*., p. 510.

[899] A la dimension grotesque du corps participe la façon de s'habiller de Lucia, qui porte les habits de sa mère. Lors de la scène finale, le narrateur s'imagine ainsi que Lucia paraît « buffa » aux soldats qui sont sur le point de l'agresser. Nous retrouvons cet adjectif « buffo », typique du grotesque landolfien, dans un détail de la description faite dans DM de la mère de Landolfi, vêtue d'habits qui semblent désuets au moment où l'auteur regarde la photographie qui la représente (cf. *supra*, p. 261).

[900] *Ibid*, p. 510. Il est à noter qu'il s'agit là typiquement d'une phrase où la voix fictionnelle du narrateur sert de masque à la voix romantique de l'auteur, qui ne s'autorise jamais en son nom propre un tel abandon lyrique où est évoquée la chute du suprême objet d'amour. C'est encore le cas dans l'épilogue, où il est clair que la phrase suivante est aussi faite pour être lue en dehors du contexte de la fiction, pour parler du retour au manoir de Pico, lieu des joies familiales et de l'écriture : « Riconobbi taluno dei luoghi dove avevo in segreto palpitato nella speranza d'un'inaudita felicità, e, a mezz'aria, di quelli dove m'aveva tanto brevemente arriso » (*ibid*., p. 514).

des soldats africains en quête de « preda, vino e soprattutto donne[901] ». Par le biais de ces hommes, dont l'aspect éveille là encore des réactions mêlées[902], le désir d'une possession violente opposé aux sentiments d'amour ou de pitié refait brutalement irruption dans un monde où la guerre pouvait être oubliée et où avait apparemment disparu la présence inquiétante des parents de Lucia[903].

Lucia est tuée, alors qu'elle est venue en aide au protagoniste : les armes, les soldats agressifs, le corps meurtri du protagoniste frappé au visage, le corps furieux de Lucia se défendant avec ses ongles et ses dents, les chiens venus au secours de leur maîtresse, le sang versé sont les acteurs ou les éléments de cette violente scène finale. Le protagoniste, impuissant, ne peut rien faire pour sauver Lucia, accourue pour le sauver telle une mère protégeant son enfant (elle cachait dans les plis de sa robe la « paterna pistola », tandis que le protagoniste est à nouveau sans arme, et que les soldats abattent les chiens avec leur moderne « fucile a ripetizione »). Deux coups de feu résonnent : Lucia s'écroule en criant : « È la mamma !... Ma non temere, ci ritroveremo ancora. Torna, torna ![904] ».

De manière assez semblable au père de Lucia, qui honorait la mémoire de son épouse défunte, mais sans que le deuil mélancolique soit maintenant présenté comme pervers, le protagoniste se rend ensuite sur les lieux où la femme qu'il a aimée est morte et où il l'a enterrée, comme il nous l'apprend, une fois devenu le narrateur de son histoire, dans une partie finale appelée « conclusione ». Après avoir décrit une dernière fois la maison en des termes qui l'anthropomorphisent et transfèrent sur elle aussi la blessure du sujet[905], le narrateur conclut d'une façon qui rappelle la tragique fin et le triste épilogue des *Due zittelle* :

> Sulla sua tomba, il cespo di roselline d'autunno da me piantato è divenuto grande e forte, e ogni anno, fra gli altri fiori, ne dà uno particolarmente bello. Guardandolo, ricordo sempre le parole sue, o della sua « voce » : « di dove si sta facendo tanto bella quella rosellina, se non col tuo sangue ? ». Ora è davvero così. Dei due olmi che allacciano i loro rami, dalla sua tomba non lungi, uno è morto e scheletrito, l'altro, ferito, accenna a volerlo seguire ben presto : ambedue li ha colpiti la guerra. Io guardo queste cose e mi dico : qui è sepolto il mio cuore. Ma non risorgerà, col suo ? Non si compirà la promessa, quella che m'ha fatta nel punto della sua morte ?

[901] *Ibid*., p. 512.
[902] Ces hommes ont quelque chose de fascinant qui les rapproche de paysans ou de brigands décrits ailleurs par Landolfi, mais, aussi et surtout, ils ont quelque chose de « crudele, di belluino e persin di diabolico » (*ibid*., p. 512).
[903] *Ibid*. : « giungevano ora qui colla sete di vendetta e l'animo dei saccheggiatori e degli stupratori, né, ebbri di conquista, si brigavano di distinzioni purchessia fra amici e nemici, armati e no ».
[904] *Ibid*., p. 513.
[905] *Ibid*., p. 514 : « Essa giaceva sventrata, mostrando le sue viscere [...] ».

Conclusion

Nous avions montré que dans les DZ, Tombo était la victime sacrificielle d'un mécanisme tragique dans lequel tous les personnages étaient pris d'une manière ou d'une autre. Or, le tragique s'affirme dans RA comme il s'était affirmé dans les DZ. Nous retrouvons notamment l'image de la Mère terrible, qui, bien qu'elle soit morte, exige le sacrifice d'une « créature ». Cette créature est cette fois-ci non pas un petit animal pris en pitié, mais une jeune femme dont le protagoniste tombe amoureux, et ressemblant trait pour trait au portrait de sa mère, que l'homme réfugié dans le manoir avait découvert, ébloui, au cours de ses explorations interdites dans la demeure. Or, une fois apparue au protagoniste, sous la forme d'une véritable femme dotée d'un corps en chair et en os, et non plus comme une présence impalpable qui flotte dans tout le manoir, Lucia est en réalité condamnée comme est condamné la « fanciulla bianca » dans *La spada* : il est fatal qu'à la fin de l'histoire, ce ne soit pas à une vivante mais à une morte, à laquelle la mémoire reste fidèle, que l'amour doive être porté. Le sacrifice porte donc ici sur un objet d'amour qui ne doit pas s'incarner car il doit rester idéal : telle est la loi du désir qui détermine l'imaginaire de Landolfi.

Ainsi, dans RA, loin de vivre une renaissance symbolique, le protagoniste est marqué par la mort de l'être aimé et cette mort rouvre à l'évidence une blessure archaïque, dont l'évocation latente ou implicite imprègne tout le récit. Une analyse attentive confirme donc l'impression, pressentie par le lecteur, que toute l'histoire est empreinte d'une dimension tragique omniprésente : l'obscurité est toujours inquiétante, la lumière crue qui la dissipe est toujours porteuse de violence ; de même, toute action est transgressive, toute ouverture est aussi une blessure, toute entrée par une de ces ouvertures s'avère être une rentrée interdite et condamnable. Cette histoire tragique, sous-jacente à l'histoire manifeste, est d'autant plus douloureuse qu'elle semble répéter un premier drame. En outre, à cette répétition s'ajoutent les événements récents que Landolfi a vécus comme la répétition d'un traumatisme originaire, comme on le voit dans un texte que Landolfi publie en 1952 dans « Il mondo » :

> Di qui, da questa casa, è passata la guerra, lasciandovi vaste piaghe aperte, lasciandovi in ispecie, nell'aria, le tracce della sua insolenza. Quando vi tornammo, poco dopo, non solo due quartieri erano crollati, e le mura, un tempo così gelose del loro vetusto segreto, si scosciavano al sole, ma, quel che era peggio, esse avevano dato ricetto a molta gente

straniera, a Tedeschi prima, poi a Francesi o Algerini, infine a torme di « sfollati »[906]

Ici, dans ce passage, il paraît clair que pour Landolfi, tout homme est susceptible d'être un étranger indésirable s'il pénètre dans un espace que l'auteur juge profondément intime et sacré. En outre, la destruction matérielle de la maison est vécue surtout comme une violence symbolique, qui affecte une réalité idéale, mais qui n'en est pas moins sensible, marquée comme elle l'est par de « vastes plaies ouvertes » ; dans RA aussi, cette violente souffrance morale que cause une douleur intime ravivée par la destruction de la maison mise au jour par la lumière crue du soleil tend aussi à s'incarner :

> Essa giaceva sventrata, mostrando le sue viscere, sorpresa dalla luce nei suoi più intimi segreti, nei suoi cunicoli, nei suoi passaggi un tempo nascosti entro lo spessore delle vecchie muraglie, in quanto rimaneva delle sue suppellettili, gelosamente sacre un tempo alcune, delle sue tappezzerie che ora pendevano come lembi di carne disseccata: lamentevolmente vuota del suo mistero, che era come il suo sangue; trapassata dal cielo[907]

Nous observons donc un schéma tragique, que nous estimons déterminé par la nécessité de renoncer à toute conquête d'un objet réel pour entretenir un lien avec un objet idéal, et nous voyons également toute la souffrance engendrée par cette situation. Nous notons encore que Landolfi déploie un imaginaire où l'altérité sous toutes ses formes apparaît menaçante : dans RA, le vieillard, les soldats, mais aussi la châtelaine défunte et même les souterrains suintants représentent diverses formes d'un environnement extérieur dangereux. Dans la continuité de notre analyse des DZ, il convient cependant de remarquer aussi comment la créature vient s'articuler avec le Moi et l'Autre. En effet, pour le sujet qui maintient à distance tout autre être réel, la créature est un moyen de trouver en soi-même un être autre mais qu'on peut reconnaître comme semblable à soi et vers lequel on peut réussir à porter son amour.

Tombo comme Lucia sont deux « créatures », et c'est vers elles que sont dirigés les sentiments de pitié et d'amour. Mais ces deux créatures sont aussi deux victimes d'une sorte de sacrifice, comme si le sujet qui crée à partir de lui-même son propre objet d'amour était puni d'une sorte d'*hybris* qui consisterait à remplacer l'objet idéal par la créature. C'est dans cette perspective qu'on peut établir une analogie entre les diverses créatures sacrifiées dans les fictions inventées par Landolfi et le moyen même par lequel ces créatures imaginaires prennent vie, c'est-à-dire la parole ou l'écriture. Landolfi ne cesse d'essayer de créer lui-même une autre réalité capable de se substituer à la réalité

[906] *Quattro casce* (OM), p. 761.
[907] *Ibid*., p. 514.

existante, qu'il rejette et par laquelle il se sent menacé ; mais il se heurte à un interdit, qui proscrit de remplacer l'idéal par la créature.

« No ! Che funesta sete vi sospinge / A consumare in atti il vostro sogno ? Se si fa carne morirà, corrotto / Vi giacerà ben presto ai piedi! [908] », s'exclame Landolfo dans LdB, lorsqu'il tente vainement de détourner son fils Pandolfo d'une bataille où il trouvera fatalement la mort. La créature (la parole, l'écriture, l'être imaginaire digne d'être aimé) doit donc être sacrifiée. Tombo meurt, Lucia meurt, et Landolfi déplorera dans ses journaux l'insuffisance de son écriture, après avoir aspiré à ce que ses mots se fassent chair – ou se fassent sang, à la manière des roses posées sur la tombe de Lucia : « "di dove si sta facendo tanto bella quella rosellina, se non col tuo sangue ?"[909] ».

3) *Cancroregina*

CAN, livre écrit en 1949, a été publié en 1950. Il s'agit du dernier long récit précédant l'écriture du premier livre véritablement autobiographique de Landolfi, la BDP. Dans la continuité de notre analyse, nous montrerons que la mélancolie déjà exprimée par un biais fictionnel dans les DZ et dans RA trouve ici une forme exacerbée, comme si la douleur personnelle dont Landolfi a nourri chacune de ces fictions relativement longues trouvait ici une sorte de climax, qui correspond à l'apparition de l'absurde et du grotesque au premier plan de la fiction.

a) L'histoire

Cancroregina s'ouvre sur une scène peu banale. En effet, le récit ne commence pas par le début de l'histoire proprement dite, que raconte son protagoniste lui-même, mais par une description de la situation où celui-ci dit se trouver au moment où il écrit : c'est-à-dire quelque part en orbite entre la Terre et la Lune, seul à bord d'un étrange vaisseau spatial qu'il ne sait comment diriger. Aussi est-il entendu que le récit entrepris par le protagoniste finira par ramener le lecteur à ce point initial, dont on sait qu'il sera le terme des aventures qui vont être racontées. Mais il est également entendu que ce terme n'a rien d'un dénouement heureux, si tant est qu'on puisse même parler d'un dénouement proprement dit : que se passera-t-il, peut se demander le lecteur, quand le

[908] LdB, p. 927.
[909] *Ibid*., p. 514.

récit sera revenu à ce point initial ?

Tout a commencé, explique le narrateur autodiégétique, dans sa demeure isolée, alors qu'il était affecté par une si profonde mélancolie qu'il envisageait de se suicider : c'est à ce moment qu'un homme énergique fit chez lui son apparition. Cet hôte, aussi inattendu qu'enthousiaste, mais également inquiétant, par certains côtés – il est en effet poursuivi par des infirmiers qui veulent le ramener dans un asile psychiatrique – convainc le protagoniste de le suivre jusqu'à la machine volante qu'il a inventée pour aller sur la Lune. Les deux hommes traversent alors en pleine nuit la campagne montagneuse qui s'étend près du manoir et gagnent une caverne où les attend cette machine, que son créateur a nommée Cancroregina et grâce à laquelle il pourront naviguer vers la Lune. Mais une fois à l'intérieur de la machine volante, son inventeur s'avère être de plus en plus déséquilibré et se montre de plus en plus menaçant, si bien que le protagoniste n'a finalement d'autre choix que de l'expulser hors de Cancroregina : il verra ensuite flotter dans l'espace le cadavre glacé de cet homme, sur le visage duquel restera figé un inquiétant rictus. C'est alors que le récit rejoint le moment présent (c'est-à-dire le moment décrit dans l'incipit) et laisse place à un journal daté, qui témoigne des progrès de la folie dans laquelle sombre à son tour le protagoniste[910].

b) Fiction, confession et intertextualité

*P*our CAN comme pour les trois autres fictions longues qui précèdent (PL, DZ RA), il est possible de proposer une lecture symboliquement autobiographique. La dimension autobiographique de *Cancroregina* paraît même encore plus nette qu'ailleurs, dans la mesure où le registre confessionnel revient au premier plan, avec une urgence rappelant la posture dostoïevskienne adoptée par le narrateur autodiégétique de *Maria Giuseppa*.

En effet, CAN, avant de se muer au final en un journal surréel, se présente au lecteur à la fois comme un récit de science-fiction et comme une confession fictionnelle : un récit de science-fiction, parce qu'il y est question d'un voyage vers la Lune ; une confession fictionnelle, puisque le narrateur commence par mettre au premier plan sa situation actuelle et s'interroge sur l'utilité d'écrire, tout en concluant à la nécessité de

[910] Dans la première version du livre, un dialogue final faisait suite au journal et concluait le livre. Ce dialogue avait lieu dans un asile et faisait comprendre au lecteur que toute l'histoire était en réalité l'invention d'un fou. Mais Landolfi se ravisa ensuite et demanda expressément, en 1961, que cette dernière partie soit enlevée des rééditions de *Cancroregina*.

faire semblant de raconter son histoire à un lecteur. Aussi les véritables lecteurs du livre ont-ils l'impression que celui-ci est moins destiné à eux-mêmes qu'à ce lecteur imaginaire de la fiction, que le protagoniste se dit obligé de s'imaginer[911].

Cependant, même si le *topos* de la confession place immédiatement le livre sous le signe de Dostoïevski notamment, et donne au récit une dimension que l'on peut qualifier de méta-narrative, le voyage vers la Lune n'en constitue pas moins un thème de prédilection de la science-fiction, un genre davantage assimilé (à l'époque où *Cancroregina* est publié, et encore aujourd'hui) à la paralittérature qu'à la grande littérature. Toutefois, nous préciserons d'emblée que telle qu'elle apparaît dans *Cancroregina*, la science-fiction a peu à voir avec l'essor du genre en Amérique dans les années 1920-1950[912] ; au contraire, il s'agit d'une science-fiction qu'on peut qualifier d'originaire, c'est-à-dire d'une science-fiction du XIX^e^ siècle, dont le modèle serait Jules Verne, auteur du diptyque *De la Terre à la Lune* et *Autour de la Lune* (publiés respectivement en 1865 et 1870)[913]. Or, l'influence de cet auteur sur CAN peut nous amener à comprendre que Landolfi est bien plus sensible au romantisme que représentent à ses yeux Jules Verne et le motif littéraire du voyage vers la Lune, qu'à la possibilité d'atteindre réellement la Lune grâce à des moyens techniques permis par la science : l'évidente invraisemblance d'un vol vers la Lune à bord d'une machine aussi saugrenue que Cancroregina suffit à l'indiquer.

Il convient donc d'observer que le voyage vers la Lune est ici un voyage symbolique, ou symboliquement autobiographique. La Lune de CAN, plus que celle des astronomes, ou des astronautes, est bien celle des poètes : nous pensons, comme nous y invite Antonio Prete, à Baudelaire ou Laforgue, ainsi qu'à Leopardi, mais aussi à l'emblématique Cyrano de Bergerac[914]. Par ailleurs, le récit finit par déboucher sur une

---

[911] CAN, p. 519-520 : « Ebbene, ora che tutto quanto poteva avvenire è avvenuto da un pezzo, io sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio. A chi, e perché? Per giustificarmi forse? E di che? A chi, dico, dovrei inviare questo messaggio? E supposto anche che raggiungesse gli uomini, quale utilità potrebbero essi ricavarne ? Non lo so, non m'importa saperlo. Forse, perché dovrò pure fingermi un lettore, sarò così meno solo, e tanto basta. Forse lo sarò di più, e meglio ancora: ciò affretterà l'inevitabile fine, ciò mi darà il coraggio di... ». Le narrateur et protagoniste de *Maria Giuseppa*, quant à lui, s'adressait, non pas à son lecteur, mais à de vagues « signori » qu'il semblait interpeller oralement.

[912] Dans le cadre de notre travail, nous ne pouvons que limiter nos propos sur la science-fiction à cette perspective très large. Tout au plus citerons-nous quelques-unes des plus célèbres revues américaines populaires publiant des histoires des science-fiction : *Weird tales* (créée en 1923), *Amazing stories* (1926), *Wonder stories* (1929), *Astounding stories* (1930).

[913] Nous avons déjà pu signaler la place importante qu'occupent dans l'imaginaire landolfien les livres de Jules Verne (cf. *supra*, p. 221-222).

[914] Cf. Antonio Prete, « Luna nera », in *Un linguaggio dell'anima*, cit., p. 89: « Oltre all'esempio leopardiano, in Landolfi sono attivi altri esempi di seleniti che hanno avvicinato la luna con la lente parodica e allo stesso tempo malinconica, sia che abbiano danzato, funambolescamente, e poeticamente, nella luce lunare, sul filo teso tra

dimension fantastique typique du XIX[e] siècle : le journal fictionnel auquel cède finalement la place le récit au passé est de toute évidence marqué, non seulement par l'empreinte dostoïevskienne à laquelle nous avons déjà fait allusion, mais aussi par la nette influence du *Journal d'un fou* de Gogol[915].

Aussi, plus encore qu'un territoire nouveau à explorer, la Lune symbolise dans CAN un ailleurs qui attire les rêveurs et stimule leur imagination ; mais il s'agit aussi d'un lieu inaccessible, pour ceux-là mêmes qui rêvent à des voyages extraordinaires. En effet, dans l'« autre réalité » actualisée par CAN, il paraît certes possible d'atteindre la Lune comme dans les livres de Jules Verne ou de Cyrano, mais jamais le protagoniste ni le créateur du vaisseau spatial n'arriveront à destination. C'est pourquoi la présence de la lune place d'emblée le livre sous le signe de la mélancolie, au sens où la lune symbolise un ailleurs dont le personnage ne peut se détourner bien qu'il ne puisse l'atteindre, ou bien, en des termes plus freudiens, un objet d'amour dont le sujet n'arrive pas à faire le deuil[916]. L'envie d'aller sur la Lune illustre donc la dialectique impossible d'un désir d'absolu auquel il est impossible de se soustraire, bien que ce désir n'engendre qu'échec et frustration. Or, ce sont ces mêmes sentiments d'échec et de frustration, nés de l'impossibilité d'atteindre l'ailleurs désiré que symbolise la lune, qui alimentent la confession mélancolique et celle-ci, quoiqu'elle se présente sous une forme fictionnelle, apparaît bien au premier plan dans les premières pages du livre.

---

finitudine e leggerezza : dal Baudelaire dei due *poèmes* dedicati alla luna, *Tristesses de la lune* e *La lune offensée* fino alle lune familiari e "provinciali" di Laforgue e dei suoi Pierrot ». Pour ce qui est de Cyrano de Bergerac, Landolfi lui a consacré un article (*Il lunatico di Bergerac*, GO). Par ailleurs, Cyrano est sans doute l'auteur emblématique de l'attrait exercé par les voyages imaginaires au sein du courant libertin au XVII[e] siècle, mais Emanuele Zinato ne néglige pas l'influence du *Sommium sive de astronomia lunari* publié par Kepler à Prague en 1609 (cf. *Landolfi e la tradizione del viaggio immaginario*, in « Chroniques italiennes », cit., p. 215).

[915] On peut penser à d'autres références, mais celles-ci nous ramèneront fort probablement au corpus des récits fantastiques faisant la part belle au thème de la folie dans la seconde moitié du XIX[e] siècle (ainsi peut-on penser au *Horla* de Maupassant comme exemple emblématique). Tout en insistant justement sur l'importance du *Horla* comme influence majeure de CAN, Maria Carla Papini (« L'altra faccia della luna », in *Gli 'Altrove' di Tommaso Landolfi*, cit., p. 49-58) rapproche la machine volante des créatures mi-féminines mi-mécaniques de certains récits fantastiques écrits à la fin du XIX[e] et au début du XX[e]. C'est pourquoi, dans son article, il est fait référence à l'*Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam ou encore à l'*Eva ultima* de Bontempelli. Nous ajouterons à ce propos que le thème de la créature mécanique, anthropomorphe et plus précisément féminine, sera encore plus central chez Landolfi dans *La moglie di Gogol* (OMB), et qu'il convient alors de relier aussi ce topos fantastique à la célèbre nouvelle d'Hoffmann (*L'homme au sable*) où le protagoniste s'éprend d'un mannequin.

[916] Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, cit., p. 149 : « Cela nous amènerait à rapporter d'une façon ou d'une autre la mélancolie à une perte de l'objet qui est soustraite à la conscience, à la différence du deuil dans lequel rien de ce qui concerne la personne n'est inconscient ». Comme nous l'avions signalé lors de notre première référence à ce texte (cf. *supra*, p. 309), il est important de garder à l'esprit que c'est en s'appuyant sur des exemples offerts par des cas pathologiques graves que Freud définit la mélancolie dans le cadre de la psychanalyse (p. 145). Mais nous considérons que Freud a apporté ainsi un éclairage nouveau sur la mélancolie en tant que phénomène psychologique au sens large : c'est pourquoi nous nous référons à lui afin d'analyser le plus rigoureusement possible le traitement du thème de la mélancolie – présent en littérature, dans la société occidentale, depuis l'antiquité grecque – tel qu'il apparaît dans CAN.

c) Les envies suicidaires du protagoniste et l'arrivée chez lui d'un hôte inattendu : mélancolie, espoir et aliénation

Le récit au passé des aventures narrées dans CAN se présente initialement avec un caractère d'urgence, car ce récit semble être une échappatoire, qui emmènerait son narrateur loin d'un présent angoissant où il envisage le suicide. Mais au tout début de l'histoire qu'il entreprend de raconter au deuxième chapitre (après avoir exposé sa situation actuelle : seul dans l'espace à bord d'une machine volante), le suicide constitue déjà, pour le protagoniste désespéré, le danger qui le guette[917].

Ainsi, avant l'arrivée du second personnage de cette histoire (l'hôte imprévu), le récit s'ouvre sur deux paragraphes où le narrateur s'épanche sur sa situation d'homme solitaire et désespéré, dans laquelle il se trouvait avant que ne commence son incroyable aventure : le registre est alors bien celui de la confession mélancolique, comme le montre la référence explicite au poème d'Edgar Poe intitulé *Le corbeau*[918]. En outre, par les références, notamment, aux « ingenti perdite al gioco » et aux « gravi delusioni amorose » qui ont conduit le protagoniste à cet état d'affliction, Landolfi plante un décor autobiographique qui sera plus tard celui de la BDP dans son ensemble. Ce que l'hôte imprévu vient bouleverser, c'est bien l'atmosphère que Landolfi recréera dans la BDP, c'est-à-dire une atmosphère mélancolique marquée par l'impuissance fatale dont prétend souffrir, comme d'une maladie, celui qui écrit[919].

Il est donc difficile de ne pas établir un rapprochement entre le protagoniste et Landolfi lui-même, entre le manoir de la fiction et celui de Pico Farnese[920]. Ainsi, le lecteur peut penser que l'urgence d'écrire, que le protagoniste prétend ressentir, affecte

[917] CAN, p. 520: « Io ero solo e sconsolato. [...] Il mondo mi appariva senza senso e, per me almeno, senza avvenire : mi preparavo, o almeno avrei voluto prepararmi, a lasciarlo ».

[918] *Ibid.*, p. 520 : « Una notte (ma quanto tempo fa, in quale remoto passato è ciò avvenuto?) mentre, come nel *Corvo*, ero, *weak and weary*, immerso nella lettura di una antico libro, o secondo verità, tenevo questo stupidamente davanti a me senza leggervi punto, una notte picchiarono al mio portone ». A propos de l'influence d'Edgar Poe, cf. Mario Domenichelli, « Il mondo anglosassone, poliglottismo, europeismo e lingua d'altrove in Tommaso Landolfi », cit., p. 30 : « E *Cancroregina* mi ha una cert'aria di famiglia con certi racconti di mare dell'Ottocento americano, con il diario di *Arthur Gordon Pym di Nantucket* per dirne uno, o con *Mardi* di Melville [...] ».

[919] Il est ainsi question (CAN., p. 520) d'une vie marquée par une « impotenza profonda » et de « l'ineluttabile attuazione » d'un « folle disegno », qu'on devine être celui du suicide.

[920] Sans aller, pour sa part, jusqu'à établir une analogie entre le protagoniste et l'auteur, Stefano Lazzarin souligne le caractère récurrent dans l'oeuvre landolfienne de ce type de personnage mélancolique, « inane, accidioso e saturnino, che molto intraprende ma non riesce mai 'a combinare alcunché di buono'» (« Vipistrello, colombre, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano », cit., p. 279).

avant tout l'écrivain réel écrivant *Cancroregina*[921] : on voit inévitablement se dessiner la mélancolie de Landolfi derrière celle de son narrateur autodiégétique. Par ailleurs, nous faisions référence aux explications de Freud sur la mélancolie, interprétée comme le deuil impossible d'un objet d'amour caché, que viennent parfois masquer comme des leurres d'autres objets d'amour. Or, dans la confession fictionnelle exprimée ici, il n'est certes pas question d'un objet d'amour singulier qui aurait provoqué la mélancolie et les projets suicidaires. Mais cela nous amène justement à supposer que les immenses pertes au jeu et les graves déceptions amoureuses ayant mené le protagoniste à une douloureuse aboulie recouvrent justement un suprême objet d'amour, dans la perte duquel se situe peut-être la cause même des échecs dont le narrateur se lamente, bien que cet objet d'amour suprême ne soit pas appréhendé par la confession. Ainsi la confession fictionnelle de *Cancroregina*, parce qu'elle évite ce qu'on devine être les véritables causes de la mélancolie, préfigure-t-elle la confession que Landolfi fait en son propre nom dans la BDP : la mélancolie envahit l'écriture, mais la description de l'état mélancolique ne laisse aucune place à une plainte lyrique sur l'absolu inaccessible, ou à une réflexion sur l'aspiration à un absolu inaccessible, ou encore sur l'origine véritable de cette aspiration, comme cause de la mélancolie.

Cependant, dans *Cancroregina*, par rapport à un livre comme la BDP, une grande nouveauté vient interrompre la continuité monotone de l'état mélancolique, puisque apparaît un hôte inattendu qui détourne le protagoniste de ses pensées morbides :

> Checché fosse delle sue macchine, io ero disperato, ed egli mi parlava di speranza, di novità almeno ; io abborrivo l'esistenza intera, ed egli si offriva di riconciliarmi per avventura con essa, se non altro facendomi credere in qualcosa, aiutandomi a superare, anche se non materialmente come pretendeva, gli angusti limiti entro cui mi dibattevo come in un oscuro carcere[922]

En outre, le projet exposé par son interlocuteur fait mieux que distraire le protagoniste, car celui-ci espère à nouveau en un ailleurs vers lequel porter ses désirs[923]. Ainsi Filano (dont le nom, qui d'ailleurs n'est pas son nom véritable, n'a pas encore été communiqué au lecteur) donne-t-il espoir au protagoniste, où plutôt fait-il renaître en lui un désir que divers échecs avaient étouffé. Or, qui est véritablement Filano ? Cet homme a toutes les apparences d'un fou, mais d'un fou qui semble également génial[924]. C'est

[921] Landolfi crée volontairement une confusion entre lui-même et son protagoniste, puisque ce dernier est un écrivain, comme lui. En effet, l'hôte imprévu du protagoniste lui dit avoir lu un de ses livres.
[922] CAN, p. 523.
[923] *Ibid*., p. 524 : « Aggiungerò da ultimo che andare nella luna era stata una grande ambizione della mia adolescenza, come, credo, di quella d'ogni uomo appena fornito d'intelletto e di sensi vivaci ».
[924] *Ibid*., p. 523 : « Orbene, era evidente che avevo davanti a me un pazzo, e della specie più pericolosa : quella

pourquoi il semble venir des premières fictions comme *Teatrino*, où un exalté vient brusquer l'existence tranquille d'un brave homme raisonnable en faisant voler en éclats les vérités qui lui paraissent les plus établies. En effet, le relativisme de Filano, qui reformule à sa manière les théories de Bergson ou Einstein, n'a rien à envier à celui de l'exalté de *La matematica non è un'opinione, niente è un'opinione*[925].

Or, comme nous l'avons vu, ce type de personnages est pour Landolfi un masque, qui lui sert à exprimer d'une manière caricaturale ses idées relativistes et son aspiration à un savoir absolu qui transcenderait toute connaissance phénoménologique[926]. Aussi ne serons-nous pas étonné de lire que Filano remet en cause toutes les théories existantes sur l'« etere cosmico », comme le génial Onisammot Iflodnal de *Da : « l'astronomia »…*[927]. En outre, comme l'écrit le narrateur, il existe une « affinité secrète » entre lui-même et Filano[928] : c'est bien parce que ce dernier est son alter ego (tandis que le protagoniste lui-même, comme nous l'avons vu, apparaît comme une image fictionnelle, assez ressemblante, de Landolfi en personne) : un autre lui-même, mais un autre lui-même exalté, génial, farfelu, à la fois fou et intelligent – mais aussi puissant et maîtrisant la réalité pratique ou technique, comme nous le verrons plus tard.

L'apparition providentielle de ce nouveau personnage dans la fiction sert donc à éloigner le protagoniste de ses envies suicidaires, et du même coup à faire commencer l'action et l'histoire. Mais en outre, bien que la thématique du double, fréquente dans le romantisme allemand, ne soit pas aussi évidente que dans *Peter Schlemihl* par exemple[929], l'arrivée de Filano est bien comparable à celle d'un double, ou d'un autre lui-même arrivant à la rescousse du protagoniste pour le faire sortir de la prison métaphorique où il dit se sentir prisonnier, afin de raviver les espoirs et les rêves de son adolescence[930]. Aussi l'affinité secrète qui lie le protagoniste à Filano est-elle propice à l'emprise certaine du second sur le premier[931].

---

dei pazzi ragionanti » ; p. 524: « E tutti gli uomini di genio, gli arditi iniziatori, non dovevano alla prima essere apparsi pazzi quanto lui se non di più ? » ; « […] era un pazzo intelligente ».

[925] *Ibid.*, p. 522 : « […] se il tempo è un metodo, un concetto cui non corrisponde alcuna realtà fisica, una interpretazione; se tempo e spazio sono, riportate qui il precedente inciso, una medesima cosa; perché dunque non sarebbe un metodo, un concetto, una interpretazione, anche lo spazio? ».

[926] Cf. *supra*, p. 220-224.

[927] Cf. *supra*, p. 230-234.

[928] CAN, p. 524: « Né, ancora, escluderei che il suo ascendente su di me potesse esser secondato da qualche segreta affinità corrente tra noi due, in termini più semplici da qualche mia latente follia ».

[929] *Peter Schlemihl* fut publié par Adalbert Von Chamisso en 1814.

[930] Cf. Alessandro Saponaro, Cristiano M. Gaston, *op. cit.*, p. 50: « […] quello con Filano è in realtà un incontro speculare. Trascinato dal proprio Io trasfigurato, dallo scrittore racchiuso nello scienziato pazzo, il protagonista va incontro alla sua rovina ».

[931] CAN, p. 522 : « Sotto quella profluvie di parole io restavo come affogato, eppure un certo sentimento già si

On comprend que si Filano exerce une telle ascendance sur son interlocuteur, c'est parce qu'il lui dit ce qu'il désire entendre mais ne réussit plus à se le dire à lui-même : la voix intérieure de l'adolescent rêveur et exalté qu'il dit avoir été, et qui s'est tue, vient finalement de quelqu'un d'autre. Cependant, à accorder quelque crédit à notre hypothèse d'une mélancolie au sens freudien, ce qui se forme alors est un cercle vicieux : captif d'un désir d'absolu qui lui fait dédaigner le monde, le protagoniste veut mettre fin à ses jours, mais la renaissance d'un espoir vient le détourner de ce projet ; or, cet espoir est chimérique, et il est certain que le désir d'absolu, qui renaît sous la forme du voyage vers la Lune, se soldera par un échec qui plongera le protagoniste dans un état peut-être aussi grave que son état mélancolique initial. En effet, il nous paraît capital d'observer que l'espoir chimérique relève bien d'une aliénation, comme le montre cette phrase (citée dans notre dernière note) : « quel certo sentimento mi avvinceva ormai e dominava dispoticamente ».

d) La traversée de la montagne

d.1) De la mélancolie au grotesque

Dans CAN, la mélancolie cède la place à l'espoir, mais l'espoir cède ensuite la place au grotesque, qui s'affirme, avec l'absurde, comme le registre principal du livre[932]. En effet, à partir du moment où le protagoniste espère aller sur la Lune, le désir coexiste dans ce livre avec une désillusion ou un désespoir sous-jacents qui entraîneront la

---

andava insinuando in me. Di interrompere il parlatore non avevo la forza, né il coraggio... e neanche la voglia. […] Fece una pausa, e io avrei voluto che continuasse senza indugio : quel certo sentimento mi avvinceva ormai e dominava dispoticamente ».

[932] Dans la mesure où nous indiquons l'aspect absurde de ce livre, dont la dimension comique est indéniable malgré le tour tragique que prend l'aventure du protagoniste, il peut être opportun de signaler les correspondances possibles entre Landolfi et le théâtre de l'absurde de Ionesco voire de Beckett (malgré le jugement de Landolfi sur *L'innommable*), comme l'a notamment fait Andrea Zanzotto, *op. cit*, p. 327). La tendance au dialogue plutôt qu'à la narration, qu'on pouvait voir dans *Teatrino* (MDB) par exemple, donne notamment lieu dans CAN au dialogue entre le protagoniste et la machine. Il est délicat de juger si cette tendance, quand Landolfi lui donne libre cours, s'accompagne d'un accroissement des références aux œuvres dramatiques et non plus narratives que l'auteur aurait en tête et qui l'influenceraient lors de sa composition. En d'autres termes, il est difficile de déterminer quelle est l'influence des auteurs dramatiques et des oeuvres théâtrales sur les textes de Landolfi dans lesquels l'auteur laisse une part importante au dialogue ou fait allusion au monde du théâtre (ainsi compare-t-il le cadavre de Filano aux marionnettes de la *Commedia dell'arte* piémontaise, comme nous le verrons dans la suite de l'analyse). L'influence de Pirandello est certes évidente dans une œuvre comme *Faust 67*, mais nous ne saurions dire, par exemple, si Landolfi peut se rattacher, directement ou indirectement, à la veine du « théâtre grotesque » italien, représenté par des pièces comme *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli (représentée à Rome en 1916), ou comme ces trois pièces de 1918 : *L'uomo che incontrò se stesso* de Luigi Antonelli, *L'uccello del paradiso* de Enrico Cavacchioli et *Marionette, che passione !* de Rosso di San Secondo.

destruction de l'espoir initial : cette coexistence entre deux tendances contraires, qui composent bien une dialectique impossible ou un dualisme tragique, semble nécessairement produire, à un moment ou l'autre du récit, la déformation grotesque des éléments qui ont brièvement été valorisés au début, c'est-à-dire le voyage vers la Lune, la Lune elle-même et le personnage de Filano (d'abord jugé plus génial que fou).

Ce processus, qu'on peut qualifier de destructeur, et qui consiste à rabaisser l'idéal quand celui-ci est appréhendé dans sa réalité, commence dès le moment où les deux personnages quittent le manoir pour gagner l'endroit où les attend la machine volante. En effet, le voyage vers la Lune débute par une sorte de randonnée de plusieurs heures à travers la montagne. Or, cette partie du chemin n'a rien d'une promenade romantique, ni même douce ou agréable. Filano a beau s'extasier en contemplant ce qu'il appelle « la nostra meta » – un mot dont on connaît connotations positives chez Landolfi[933] –, son enthousiasme ne suffit pas à masquer l'aspect véritablement inesthétique de la lune ce soir-là : « Ma infine, unici abitatori umani dell'astro d'argento (che neppure a farlo apposta era in quel punto del più vile e sudicio rame) [...][934] ». L'ironie relève ici d'une pratique amère de la caricature, où un objet précédemment valorisé, comme la lune romantique appelée « astre d'argent », est déformé en une image grotesque[935].

Comme la lune, le cheminement à travers la montagne se présente sous un jour tantôt horrible, tantôt grotesque et il convient d'en observer la symbolique organique et sexuelle. En effet, comme dans *Notte di nozze* (MDB) et comme dans RA, est présent le motif des entrailles, celles de la montagne en l'occurrence. Nous retrouvons la dimension organique et sexuelle analysée dans RA : le parcours des personnages masculins symbolise à la fois la pénétration transgressive du vagin féminin et un retour régressif à l'intérieur du ventre maternel[936]. Les pages consacrées à la traversée de la

[933] Cf. *supra*, p. 311 et *infra*, p. 484-485..
[934] CAN, p. 526.
[935] La lune subit dès le début de cette randonnée une déformation grotesque (*ibid.*, p. 525) : « Di su un colle scorgemmo a un certo punto la luna calante che, appena sorta, sbocconcellata e rugginosa, sembrava voltolarsi in fondo a una remota valle ». La caricature avait d'ailleurs atteint une sorte de paroxysme dès l'incipit du livre, tandis que le protagoniste décrivait le paysage qu'il voyait de la machine volante (*ibid.*, p. 519) : « sopra di me, la luna, la romantica luna… che non mai spirò tanto orrore dalla sua faccia risucchiante, bianca e nera, dai suoi spalancati gurgiti di pietra calcinata ». Nous voyons bien que l'agressivité du narrateur autodiégétique, qui renvoie à l'auteur lui-même, se tourne contre un objet autrefois aimé ou admiré, c'est-à-dire la lune de Leopardi ou des poètes romantiques puis symbolistes. Par rapport à la dimension autobiographique et métalittéraire de la fiction, ou simplement par rapport au dialogue qui peut s'instaurer avec les œuvres précédentes de Landolfi, l' « astre d'argent » aimé puis haï correspond également à cette lune dont la présence pénétrait la PL dès le titre et à laquelle Landolfi faisait dire d'une manière facétieuse, grâce à une citation de Thomas d'Aquin placée en exergue du livre : « Bene dixesti de me, Thoma ».
[936] Ces deux aspects symboliques nous semblent apparents, par exemple, dans les phrases suivantes (CAN., p. 528 et 531) : « Era dunque, questo, come dire un passaggio obbligato. Giudicai la spaccatura larga in media

montagne abondent en mots symbolisant le sexe féminin, auquel est souvent associée l'image d'une mutilation : nous citerons les substantifs « fenditura », « crepaccio », « spaccatura », « fesso », « varco »[937]. Au motif du sexe féminin assimilé à une blessure s'associe l'image d'une gueule menaçante, tandis que se créent dans le texte des allitérations produites par les sonorités consonantiques des mots « castrare » ou « castrazione ». Ces différents éléments – symbolique sexuelle, image de la gueule dévorante, impression d'une transgression et allitérations en [k], [s], [t], [r] – affleurent, notamment, dans la description de la peu amène « Corne du diable »[938].

La dimension grotesque mais surtout *unheimlich* de la Corne du diable, que l'on retrouve encore dans des syntagmes comme : « […] quel corno del Diavolo […] debolmente arrossato dal briccico di luna »[939], atteint ensuite une sorte de paroxysme anxiogène, lorsque le protagoniste et Filano en entreprennent l'ascension. Cette ascension rappelle *Notte di nozze* et *Il racconto del lupo mannaro*, puisque le narrateur écrit que l'escalade se fait à l'intérieur d'un « camino »[940] ; cependant, alors que dans ces deux nouvelles, c'était un personnage assimilé à une sorte de créature animale – le ramoneur ou la lune – qui passait dans la cheminée, c'est maintenant le personnage masculin dont le point de vue est privilégié qui effectue cette difficile ascension. Aussi l'angoisse, liée au vertige, est-elle plus grande, comme l'expriment des syntagmes tels que « vertiginosi passaggi » ou « profondità dei baratri », qui renvoient à une terrible peur de l'obscurité, culminant dans la phrase suivante :

> Non di rado mi ritrovai come sospeso su un abisso, le cui pareti il pallido raggio rossastro della luna batteva fino a una certa profondità, lasciando il fondo immenso in una tenebra appena fulva; ma prima che l'occhio, invincibilmente avido di orrore, avesse potuto questa penetrare, ero passato oltre; e così procedevo in una sorta d'incoscienza[941]

---

non meno di cinque metri » ; « E, senza più, da me seguito, entrò tra le alte pareti a picco di quella sorta di circo o piuttosto pozzo. Le quali erano variegate dei più bei colori, e qua e là umide per sgrondi e lucenti ».

[937] *Ibid*., p. 528-529.

[938] *Ibid*., p. 526-527 : « Eravamo giunti ai piedi della più eccelsa chiostra del nostro massiccio. Che si presenta come un tumulto confuso di picchi, di roccioni e di creste inaccessibili o quasi, avvolgentisi spesso, queste ultime, e ripiegantisi ad anello o cratere, sì da formare giganteschi nidi di pietra, in molti dei quali è contenuta una vedretta. Il maggior Picco, detto Corno del Diavolo, sopra tutti d'un bel tratto elevato in forma di torre diroccata, più esattamente di dente cariato, è, o era fino a poco tempo fa, giudicato inviolabile a causa di certo passaggio troppo rischioso; inviolabile almeno alla comune degli uomini ».

[939] CAN, p. 527.

[940] Il s'agit, certes, dans ce cas, d'une cheminée naturelle. Mais le mot employé pour désigner cette cheminée, qu'elle soit naturelle ou non, est bien le même : « camino ».

[941] CAN, p. 527. Dans les syntagmes « profondità dei ***ba***ratri » et « invicibilmente ***a***vido di orrore », on remarque un même travail sur la position dans la phrase des mots dont l'accent tonique est situé sur l'antépénultième syllabe : dans les deux cas, ceux-ci font suite à un autre mot (« profondi***tà** *», « invincibil***men***te ») où l'accent tonique se situe au contraire à (ou vers) l'autre extrémité du mot. On notera également la répétition du son [p] et l'écho de « pallido » dans « avido ». Ce passage consacré à l'ascension vertigineuse peut être jugé emblématique du maniérisme de Landolfi, au sens où la virtuosité stylistique que nous pouvons observer s'appuie sur un

Ainsi le topos landolfien d'une ascension par la cheminée, mais plus encore celui d'une régression transgressive *in utero*, aboutit ici à un traitement où les registres du grotesque et de l'*unheimlich* (voire de l'horreur[942]) sont plus présents que jamais. En outre, tandis que les personnages, dans leur traversée de la montage, sont comparés de plus en plus souvent à des animaux, voire à des bêtes repoussantes, l'impression de dégoût qu'on a pu observer dans différents passages où l'on retrouve ce topos landolfien de la régression *in utero* progresse également vers son paroxysme[943]. Enfin, le comble du dégoût survient quand les deux personnages doivent ramper comme deux vers à l'intérieur d'une galerie boueuse, pour gagner la grotte où les attend la machine volante :

> *Strisciai* ad ogni modo nella fessura, la quale di dentro si allargava e rialzava un tantino, sì da permettere una relativa libertà di movimenti, s'intende a chi rimanesse *colla pancia contro terra*; i suoi *piedi* mi furono da guida in quella specie di *buia fogna*, o di *cunicolo*. / *Strisciammo* così per breve tratto come *due veri lombrichi*, solcando col petto *una melma appiccicosa*; non pensavo a nulla, non vedevo fil di luce e quasi soffocavo[944]

d.2) La relation entre le protagoniste et son guide

d.2.a) La virilité de Filano

Filano guide le protagoniste vers sa machine volante sans se départir, certes, de son enthousiasme exceptionnel, mais en se montrant aussi de plus en plus impérieux et violent, si bien qu'il apparaît symboliquement comme un maître gouvernant son esclave, ou comme un père donnant des ordres à son fils. Mais la dimension symbolique de cette relation mérite d'être étudiée plus attentivement.

Tout d'abord, comme nous l'avons vu, Filano et le protagoniste sont réduits à une

---

imaginaire obsessionnel : ainsi tout le passage est-il empreint de réminiscences qui nous renvoient à l'incipit de la nouvelle *Voltaluna* (cf. *supra*, p. 251).

[942] Pour indiquer les mots appartenant au champ lexical de l'horreur, nous pouvons relever les phrases suivantes (CAN, p. 528) : « Ma io ero stato preso da *un terrore irrefrenabile*, e, insieme, da un grande languore » ; « 'Po… potreste finirci voi stesso' [nell'abisso] ribattei *inorridito*, battendo i denti ».

[943] En effet, lorsqu'il grimpe dans l'espèce de grande cheminée naturelle de la Corne du diable, le protagoniste n'est encore comparé qu'à un soufflet de forge, à cause de sa forte respiration (*ibid*., p. 527) : « S'intende però che ansavo come un mantice […] ». Mais ensuite (p. 529), quand il franchit un ravin entre deux falaises en s'attachant à une corde, dans un passage sur lequel nous reviendrons, il a peur de « rimaner sospeso a mezz'aria, per la corda, come un ragno […] ». Dans la BDP (p. 606), Landolfi écrit : « Giacché ragno mi sento sovente, e non starò a dire con quanta ripugnanza: non perché tenda reti invisibili, ma appunto per il modo di camminare ».

[944] *Ibid*., p. 532. Il est tout à fait significatif qu'un des très rares passages, sinon le seul, parmi ceux considérés jusqu'ici dans notre thèse, où il soit question du corps du protagoniste masculin, soit un passage de type grotesque où les personnages sont comparés à des bêtes rampant dans un lieu dégoûtant. Plus ponctuellement, nous signalons que le mot « lombrico » et l'image d'un tunnel étroit renvoient à *Notte di nozze* (cf. *supra*, p. 93 et p. 167-174).

sorte d'état animal, en raison du parcours difficile qu'ils doivent effectuer dans la montagne. Cependant, même s'il est vrai qu'ils sont tous deux comparés à « due veri lombrichi », seul le protagoniste est lui comparé à « un ragno », quand il a peur de ne pas réussir à passer de l'autre côté d'un ravin avec la même « agilità scimmiesca » que son guide. Filano rappelle iansi Tombo le singe des DZ, mais aussi le ramoneur de *Notte di nozze*[945]. D'ailleurs, avant que les deux personnages ne s'engouffrent dans la galerie boueuse dont nous avons précédemment cité la description, la situation du protagoniste par rapport à Filano rappelle aussi celle de la jeune mariée avec le ramoneur : le protagoniste ne voit pas plus ce que Filano fait dans la galerie que la jeune mariée ne voyait les mystérieuses opérations qui se déroulaient à l'intérieur de la cheminée[946]. Ce qu'il nous paraît opportun de retenir de ces remarques, outre les correspondances incessantes avec des textes antérieurs, c'est bien le caractère à la fois viril et bestial de Filano, qui apparaît, contrairement au protagoniste, comme le véritable transgresseur des interdits qu'implique, sur un plan symbolique, la traversée de la montagne.

Pour le dire d'une manière abrupte, c'est Filano et non le protagoniste qui a le phallus[947]. Aussi, des deux personnages, Filano est le seul qui maîtrise la technique : nous le voyons lorsque le protagoniste et son guide doivent traverser le ravin qui s'ouvre devant eux. Déterrant deux espèces de poteaux naturels en bois qu'il a dissimulés, Filano construit rapidement une sorte de pont, constitué d'une poutre où poser les pieds, et d'une autre poutre, placée plus haut, à laquelle on attache une corde que l'on noue autour de soi. Mais voici comment le narrateur explique ce système :

> Da un profondo fesso sotto altra roccia, tappato con pietre, estraemmo due lunghi pali, che erano poi due pinastri soltanto diramati. Maneggiandoli come fuscelli, egli ne fece scorrere uno finché prendesse sul margine opposto della spaccatura, cioè la varcasse, allogandone quindi la testa in un leggero incavo sul nostro margine e zeppandola con schegge di pietra onde impedirne il rotolamento; l'altro, puntato a un'asperità della parete di fronte, lasciò contro la nostra cadere, sì che esso rimase, poco sotto il vivo spigolo della

[945] CAN, p. 530. De même, lorsque les deux personnages arrivent au sommet de la Corne du diable, puis à ce que le narrateur appelle la porte du glacier, on lit (*ibid*., p. 539) : « Il mio compagno ruppe in una esclamazione di esultanza ». Cela ressemble fort au cri équivoque que poussait le ramoneur, une fois arrivé sur le toit, dans *Notte di nozze* : « quel mugghio bestiale di agonia risultò presto essere una sorta d'appello gioioso : l'uomo era sbucato sul tetto »

[946] Ainsi le protagoniste entend-il seulement le remue-ménage que produit son guide en déplaçant des pierres (*ibid*., p. 532) : « Lo sentii smuover sassi e variamente acciottolare nell'interno. Poi alcuni di questi sassi furono da lui spinti fuori ; infine egli stesso sporse di lì dentro un momento il capo arruffato e mi invitò a seguirlo ».

[947] Dans les passages que nous avons cités, le phallus en tant que symbole de puissance est d'après nous représenté par les pieds et la tête de Filano (« i suoi piedi mi furono da guida » ; « il capo arruffato »). Nous rappellerons que dans *Notte di nozze*, le narrateur faisait également référence au pied du ramoneur, qui dépassait de la cheminée par où celui-ci redescendait après avoir grimpé jusqu'au toit (*Notte di nozze*, p. 238) : « Gli sfregamenti smorzati ripresero più rapidi ; infine si vide uscire dal fesso un piede nero che cercava un appoggio, un piede d'impiccato ».

> roccia, obliquamente ma saldamente a contrasto tra le due pareti. Fece ora passare la corda attorno al primo pinastro, annodandone il capo a largo occhiello [...][948]

Malgré sa syntaxe impeccable, on nous accordera que ce passage n'est pas d'une clarté limpide, alors que le procédé technique exposé est relativement simple. Or, c'est là une caractéristique de tous les passages où Landolfi décrit l'action de ses personnages lorsque ceux-ci ont recours à la technique.

d.2.b) Technique et langage

Les passages dédiés à la description d'un procédé technique sont assez rares chez Landolfi. Dans *Settimana di sole*, par exemple, l'auteur fictionnel, un jeune fou, raconte qu'il a cherché un trésor dans son grenier. En effet, ce personnage repère un espace creux dans un mur, qu'il prend d'abord pour « lo sfogatoio d'una canna di cammino », et à l'intérieur duquel on peut tout juste passer le bras par en haut, grâce à un petit trou carré situé au sommet de cette espèce de conduit. Puisque son bras n'est pas assez long pour toucher le fond du conduit, il entreprend ensuite de sonder la profondeur de celui-ci à l'aide d'un « bastoncello flessibile », puis il creuse un trou, plus bas, à l'aide « d'un vecchio scalpello e d'una pietra ». Par ce trou, il peut passer son bras et toucher le fond du conduit, afin d'y chercher le trésor convoité en tâtonnant à l'aveuglette ; cependant, il ne trouve qu'un « bastoncino », qu'il espère être une petite baguette d'ivoire finement travaillée, mais qui s'avère n'être qu'un vieux manche de parapluie.

A nouveau, la symbolique sexuelle nous semble évidente : ainsi, les instruments frustes utilisés par le personnage, puis le petit bâton qu'il attrape finalement, symbolisent assurément le phallus en tant que symbole de puissance. Dans un premier temps, nous pouvons donc remarquer que le protagoniste, croyant découvrir ce qu'on peut bien appeler le phallus, ne s'empare que d'un leurre[949]. De même, dans CAN, le

[948] CAN, p. 529. La symbolique sexuelle nous semble assez apparente. Sans doute peut-on aussi percevoir une symbolique macabre latente, dans le syntagme : « annodandone il capo ». On peut d'ailleurs noter comment Landolfi exploite une nouvelle fois, la référence anthropomorphique de certains mots par ailleurs courants, en choisissant de parler du « capo » ou de la « testa » des objets qu'il décrit, de la même manière qu'il se référait par exemple à la « bocca » de la cheminée dans *Notte di nozze*.

[949] Nous renvoyons à notre analyse de la représentation du corps féminin (cf. *supra*, p. 153). En effet, nos observations sur *Settimana di sole* confirment l'hypothèse selon laquelle le corps féminin symboliserait parfois chez Landolfi le phallus dont le sujet masculin désire l'impossible conquête. La « canna di cammino », ainsi que le « bastoncino flessibile » utilisé comme instrument de mesure et le « bastoncino » que le personnage sent sous des doigts (et qu'il imagine être « un bastoncino d'avorio ; istoriato minutamente di stemmi e ghirlande, con una scritta spirale in caratteri gotici ») appartiennent à un même réseau analogique, que nous avions mis en évidence en opérant des rapprochements entre la description de Rosalba dans *La morte del re diFrancia* et de Gurù dans *La pietra lunare*, notamment. On se souviendra par exemple de la comparaison entre Rosalba et une madone

protagoniste laisse un autre personnage se saisir des poteaux et les manipuler. Nous dirons que dans l'« autre réalité » des fictions landolfiennes, le personnage dans lequel il est le plus probable que l'auteur et le lecteur se projettent (c'est-à-dire le protagoniste, ou du moins le personnage dont le point de vue est privilégié) n'a pas accès à la technique car il est incapable de s'emparer du phallus symbolisé par les instruments.

Cette première conclusion en appelle une autre, non plus au niveau de la matière fictionnelle, mais de sa représentation : en effet, nous venons de constater que l'exposition de procédés techniques très frustes donne lieu chez Landolfi à des phrases extrêmement complètes et précises, rédigées dans une syntaxe qui relève bien plus de l'hypotaxe que de la parataxe. Pourtant, le récit de l'action n'en gagne pas vraiment en clarté[950]. Aussi pourrions-nous dire que, dans son effort pour représenter la réalité technique à l'intérieur de l'« autre réalité » qu'il crée par la fiction, Landolfi développe une sorte d'écriture qui véhicule de nombreuses implications symboliques latentes tout en guidant difficilement le lecteur, malgré un souci apparent de précision et de clarté, dans sa tentative de déchiffrement de la réalité fictionnelle.

En réalité, dans ce monde, peu importe la technique : si un personnage n'est pas capable de réaliser l'entreprise qu'il envisage, un alter ego vient le secourir, de façon pour ainsi dire magique ou miraculeuse, à la manière de l'ami loup-garou du protagoniste, qui attrape la lune dans *Il racconto del lupo mannaro*. Dans CAN, l'alter ego, Filano, n'attrape pas la lune, mais il invente une machine volante pour s'y rendre et guide le protagoniste jusqu'à celle-ci, en l'aidant à franchir un ravin s'il le faut. Seulement, l'impuissance et la castration sont au cœur de la symbolique latente qui sous-tend le récit de ces entreprises extraordinaires et, en réaction à la menace que ces dangers représentent, l'écriture de Landolfi s'affirme comme une machine symbolique capable de rendre visible l'« autre réalité », mais aussi et surtout comme une machine autonome ou célibataire, dont la fonction dépasse le cadre de la représentation du référent, et qui produit finalement plus d'obscurité que de lumière.

Or, la question du symbolique est essentielle, car le rôle du langage est un des points les plus intéressants dans le passage consacré à la traversée de la montagne. En effet,

---

sculptée dans une défense d'éléphant. Par ailleurs, à propos de la baguette d'ivoire qui ressemble finalement à un vieux manche de parapluie dans *Settimana di sole*, nous pouvons également observer que le parapluie apparaît dans l'imaginaire landolfien comme un symbole *unheimlich* du phallus privé de puissance et associé à la mort : du moins cela nous semble-t-il assez net dans la nouvelle intitulée *L'ombrello* (GO).

[950] On pourrait faire la même observation à propos des tentatives faites par le narrateur de RA pour expliquer l'organisation des pièces du manoir, qu'il découvre au fur et à mesure de ses explorations, mais qui garde jusqu'à la fin de l'histoire son aspect labyrinthique.

Filano, très enthousiaste, ne cesse de parler au début du parcours. Plus tard, alors que le protagoniste, tétanisé par la peur, bégaie ou claque des dents en essayant de s'exprimer, Filano lui donne des ordres d'une voix assurée et va jusqu'à le menacer pour qu'il s'exécute[951]. Une fois que les deux personnages sont parvenus dans la grotte où se trouve la machine volante, la phrase prononcée par Filano est éloquente : « Non vi muovete, aspettate che faccia luce[952] ». Lorsque le protagoniste a découvert la machine, le chapitre se termine ainsi : « Il mio compagno mi venne vicino e, trionfalmente spiata un poco l'espressione del mio volto, indicò il detto oggetto con ambe le mani, in gesto alquanto melodrammatico: / « Eccola. Il suo nome è CANCROREGINA[953] ».

Il est clair que le moment où le nom « CANCROREGINA » est prononcé ou plutôt claironné par son créateur correspond bien à une sorte de climax, qui ne se limite pas pour le protagoniste à la stricte apparition visuelle de la machine, l'annonce de ce nom étrange faisant pleinement partie de cette apparition extraordinaire. Voilà ensuite comment s'ouvre le chapitre suivant : « Da quel momento fui votato a lui e alla sua macchina (che chiamerò d'ora innanzi col nome da lui impostole), o si dica piuttosto in loro potere[954]». Ainsi le protagoniste indique-t-il très clairement, à la fin de sa phrase, qu'il est comme aliéné par Filano et Cancroregina (« in loro potere ») ; mais c'est sans doute dans sa parenthèse à propos du nom de la machine volante que le narrateur nous permet de comprendre pleinement la nature de son aliénation, lorsqu'il dit vouloir appeler la créature par le nom que son créateur lui a « imposé ». En effet, dans son rapport au monde, le protagoniste est dépendant du filtre symbolique placé entre lui et la

[951] C'est par ses mots et son débit que Filano commence à exercer toute son emprise sur le protagoniste (CAN, p. 522) : « Sotto quella profluvie di parole io restavo come affogato »). Une fois que les deux personnages sont parvenus dans la grotte où se trouve la machine volante, la phrase prononcée par Filano est éloquente : « Non vi muovete, aspettate che faccia luce ».

[952] *Ibid*., p. 532. Comme dans la *Genèse*, la création – *fiat lux* – dépend bien du Verbe : ainsi Filano, après être apparu comme un adolescent exalté, puis comme un être à la fois viril et animal, s'affirme maintenant, de plus en plus, comme un créateur et une figure paternelle ; c'est de sa parole que semble avant tout venir sa puissance.

[953] *Ibid*., p. 533.

[954] *Ibid*. Nous signalerons que le verbe « imporre », sous la forme du participe passé « imposto », exactement comme dans ce passage, est également employé pour désigner l'invention du nom que l'écrivain donne à son épouse dans *La moglie di Gogol* (p. 681) : « Aggiungiamo subito per speditezza, che Gogol aveva anche *imposto*, qualche anno dopo quello che si può chiamare il suo matrimonio, un nome a sua moglie. Esso suonava "Caracas" ; che è, se non erro la capitale del Venezuela ». Il ne fait aucun doute que Filano apparaît comme le père symbolique de Cancroregina, qu'il appelle sa « creatura » et même sa « figlia viscerale » (p. 531), de la même manière que le prétendu Gogol est le père symbolique de son épouse en caoutchouc. Ainsi, les symboliques de la création et de la filiation ne cessent d'être présentes dans les rapports entre le protagoniste, Filano et la machine. Le lien entre Filano et le Gogol de *La moglie di Gogol* (OM), qui sont deux symboles de l'amour maladivement exclusif qu'une figure paternelle porte à l'objet aimé, a été souligné par O. Macrì (*op. cit*., p. 59) : « Filàno e Gogol sono immagini del padre assoluto, impliciti i dittatori di quei tempi ferrigni e condizione carceraria del suddito, che sta dietro Caracas e Cancroregina, ed altre figure femminili che abbiamo visto ed esamineremo ».

réalité par un tiers (son guide) qui lui impose ce filtre symbolique[955].

Nous voyons que pour Landolfi, il est impossible d'occuper la place du père, de l'auteur ou du créateur sans se montrer aussitôt grotesque : la grandiloquence et la folie de Filano en sont les signes[956]. En effet, dans l'organisation de la fiction, Landolfi privilégie non le point de vue de Filano, le créateur de la machine volante, mais celui d'un personnage d'écrivain mélancolique auquel on l'identifie davantage ; or, ce dernier a peur et il se laisse entièrement guider par un autre. Ainsi, d'une part, Filano est ridicule, car il est grandiloquent, voire tout à fait fou ; mais, d'autre part, le protagoniste est également ridicule, ou du moins pitoyable, car il semble bien maladroit, par rapport à son guide. Or, la différence entre les deux personnages se traduit dans leur choix d'un nom propre : alors que le premier affirme fièrement le nom qu'il a inventé (« Il suo nome è CANCROREGINA »), le second ne cache pas le caractère arbitraire ou futile de celui qu'il choisit de donner à son guide pour raconter son histoire : « come chiamarlo, se non ne seppi mai il nome ? Lo chiamerò per comodità Filano[957] ».

Ainsi, chez Landolfi, celui qui manie le verbe ne peut être que fou comme Filano ou impuissant comme le narrateur : nous voyons donc que le désir d'être le maître d'une autre réalité créée par le langage le dispute à une forte réticence à assumer cette place, que ce soit en revendiquant la paternité ou la responsabilité d'un nom propre donné à un personnage, ou même en affirmant simplement une assertion catégorique[958]. Chez Landolfi, la réalité technique semble résister à son intégration dans un langage dont le but reste de produire une sorte de mystère poétique – conformément à une esthétique hyper-romantique qui valorise systématiquement l'indistinct –, plutôt que de rendre

[955] Cela nous paraît correspondre tout à fait à ce qu'explique Jacques Lacan à propos du signifiant, dans l'exposition de ses théories sur l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel ; par exemple, au sujet de ce qu'il nomme le « Nom-du-père ». Le « Nom-du-Père », qui n'est pas toujours orthographié avec les majuscules ou avec les traits d'union, est un concept récurrent dans la théorie de Lacan, qui l'a proposé lors de divers séminaires.

[956] Certes, en dernière analyse, l'inventeur de la machine, et de son nom, Cancroregina, c'est bien Tommaso Landolfi et non Filano : en d'autres termes, le lecteur sait bien que le véritable créateur ou maître des mots, ce n'est pas Filano le personnage de fiction, mais Landolfi l'écrivain. Mais il est important de voir que l'auteur ne se désigne qu'indirectement comme un créateur et que cette image de l'auteur comme créateur, aux yeux du lecteur, se construit donc à travers l'identification de Landolfi au protagoniste et au deutéragoniste de la fiction.

[957] CAN, p. 534. On peut même dire que ce prénom est d'ailleurs motivé par son absence même de signification, comme nous l'apprend Emanuele Zinato (*Landolfi e la tradizione del viaggio immaginario*, cit., p. 212) : « Lo stesso Filano, il nome del folle scienziato creatore di Cancroregina, non rinvia solo a un anagramma del cognome dell'autore : è veicolo d'ironia onomastica, perché è uno dei nomi provenienti dalla tradizione giuridica e ancora oggi impiegati, oltre che nel discorso comune, nella didattica esemplificativa ad uso di avvocati e notai per indicare *un tale qualsiasi*. Ma Landolfi non sceglie gli equivalenti Tizio, Caio, Sempronio o Calpurnio ».

[958] En effet, il suffira de relever quelques expressions, parmi les citations que nous avons faites jusqu'à présent, pour montrer que la réticence à rendre compte minutieusement de la réalité représentée se traduit par des mots où le souci d'exactitude rejoint la profession d'une incertitude : « a causa di *certo* passaggio » ; « fino a una *certa* profondità » ; « *una sorta d'*incoscienza » ; « quella *sorta di* circo *o piuttosto* pozzo » ; « *variamente* acciottolare nell'interno » ; « una *relativa* libertà di movimenti » ; « in quella *specie di* buia fogna, *o di* cunicolo ».

visible la matière fictionnelle. Nous n'oublierons pas l'incipit du livre :

> Questi contorti o levigati apparecchi, questi bottoni, queste leve, questi complicati sistemi, grappoli, fasci, grovigli di elementi d'acciaio, di vetro, di non so cosa ; questi quadri queste trasmissioni queste distribuzioni […] in una parola tutto questo infernale macchinario, brilla crudelmente davanti a me, distinto nelle sue più minute parti dalla luce bianca, spettrale, la quale anzi ne sollecita piccole e vaghe ombre azzurrine, pari alle brevi ombre del meriggio estivo, che con simile inganno parlano di riposo, di speranza, in quell'altro mondo tanto più vasto ed ugualmente angusto...[959]

e) Le voyage dans l'espace avec Filano, à bord de Cancroregina

e.1) De l'enthousiasme partagé à l'évanouissement des illusions

Une fois à bord, l'enthousiasme du protagoniste est à son comble[960]. Cependant, il continue à ne pas saisir les détails techniques du vol : certes admiratif devant le « magico procedimento » qui réduit l'oxygène nécessaire au voyage en « minuti grani biancastri », il oppose sa propre incapacité à comprendre à la volonté de Filano, qui pourtant voudrait le familiariser avec la machine : « voleva ad ogni costo che io prendessi dimestichezza cogli organi e le funzioni della sua creatura [961] ».

Cette dernière phrase montre cependant que la symbolique sexuelle du récit est toujours présente et que cette symbolique va encore de pair avec une dimension grotesque : entièrement dépendant de Filano, le protagoniste joue un rôle passif dans cette aventure et se contente d'observer les rapports entre son guide et cette « créature » étrangement animalisée ou anthropomorphisée qu'est la machine volante. Si l'on peut faire état à juste titre d'une dimension grotesque, c'est parce que l'aspect humain ou animal de Cancroregina relève de ce qui est considéré comme trivial dans le corps, comme la fonction alimentaire, à laquelle s'associe, de manière certes encore sous-jacente, la question du rejet des aliments[962]. Ainsi le texte est-il toujours empreint d'une

---

[959] CAN, p. 519. Cette description illustre bien le fait que le manque de foi en un savoir ou un langage qui permettrait de distinguer précisément les choses afin de les maîtriser est lié au désir de créer une réalité poétique où s'effaceraient les distinctions.

[960] *Ibid*., p. 534 : « Il mio entusiasmo era senza limiti ». Avant le décollage, le protagoniste évoquait déjà sa confiance aveugle en Filano et sa propre « fièvre intense », liée à la passion exclusive qu'avait fait naître en lui l'idée d'aller sur la Lune grâce à Cancroregina (p. 533-535) : « [...] ero fiducioso, cieco »; « E difatti numerosi giorni passarono […] giorni che furono per me di intensa febbre » ; « [...] immemore del mondo, non vivevo che per l'impresa […] »; [Cancroregina] era d'altronde la liberatrice, quella che sulle sue ali (del tutto metaforiche) doveva trasportarmi (non metaforicamente) fuori del mio ingrato mondo e... ».

[961] *Ibid*., p. 535.

[962] *Ibid*., p. 536 : « Non so del pari donde essa tragga la sua forza motrice o propulsione o di qual dannato genere sia, e solo so che la si deve periodicamente alimentare, per una sua interna e vorace bocca, con altri granuli, bruni questi ». La symbolique anale des grains, non plus blancs, mais bruns, grâce auxquels la machine peut se

dimension à la fois grotesque et *unheimlich*. Cette dimension, d'abord latente, devient cependant de plus en plus manifeste alors que le protagoniste prend conscience du caractère illusoire de son aventure : « […] io entrai in allarme, mentre la benda cominciava a cadermi dagli occhi » ; « ad una ad una cadevano le mie illusioni »[963]. La « vera natura » de l'entreprise lui semble même, peu à peu, « chimerica[964] ».

e.2) L'affirmation du grotesque, de la fatalité et de l'absurde

e.2.a) Grotesque et fatalité

Quand le protagoniste se rend compte du caractère chimérique du voyage vers la Lune, la dimension grotesque voire absurde du récit, latente auparavant, devient maintenant parfaitement explicite et évolue vers une forme paroxystique[965]. Or, cette évolution n'est pas due au hasard, mais bien au destin :

> Che specie di vita io conducessi ormai, *irremissibilmente* chiuso con quel pazzo in quella cellula fuori, letteralmente, del mondo, è inutile dica. Non dormivo quasi più, vivevo, in un'oppressione e un terrore senza nome, giorno per giorno minuto per minuto in attesa dell'*immancabile* esplosione[966]

Le développement de cette dimension tragique s'accompagne par ailleurs de l'introduction d'un discours de type commentatif sur le thème d'un acte funeste impossible à effacer, par le biais d'une réflexion, qui nous semble assez riche, sur l'étrangeté de la temporalité et de la réalité propres à l'instant funeste où des événements basculent vers un dénouement malheureux. C'est le narrateur qui fait part de cette réflexion, avant de se montrer caustique à l'égard de lui-même :

> Quando poi sia seguito alcunché di *irreparabile*, e ancor più se di *tristamente irreparabile*, non ci par vero, un istante dopo, che non si possa, con qualcosa di simile a ciò che è nello spazio un passo indietro, richiamare tutto alla precedente condizione, per ricominciare tutto daccapo, per riflettere ancora... e, se si vuole, compiere lo stesso

---

propulser, nous semble bien présente. On peut aussi voir une image du sexe féminin symbolisant une mutilation, dans la description de la longue trouée provoquée dans la grotte par l'explosion des mines disposées par Filano pour quitter les entrailles de la montagne et s'envoler vers la lune ; on notera ainsi le syntagme « un lungo squarcio », après une phrase où l'on trouve à nouveau des allitérations fondées sur les sonorités de « castrare » (p. 537) : « Dopo un paio di minuti, le mine scoppiarono quasi tutte insieme con infernale fragore, cupamente ripercosso dalla curva parete, seguito da un fischiare e tambureggiare di sassi e schegge. Tornati sul luogo, potemmo constatare il buon esito dell'operazione: *un lungo squarcio* fumante era aperto a Cancroregina [...] ».

[963] CAN, p. 540 et p. 541.

[964] *Ibid*., p. 541.

[965] On relèvera les adjectifs « fatale » et « parossistico » : le narrateur parle de « forme parossistiche » de la folie de Filano (*ibid*., p. 541) et du « giorno fatale » où l' « ultimo parossismo » (p. 542), c'est-à-dire la dernière crise de folie, l'oblige à expulser Filano hors de l'appareil (p. 543).

[966] *Ibid*., p. 542.

> medesimo atto. Ma *vero* è. Ecco, tutto è come un *sogno*, non può far parte della *realtà* quello che è accaduto; e tutto è tanto *reale*, che fa già parte del *passato*. (Pomposo esordio, penserà il mio inesistente lettore, per codesto tuo fatterello. Eh, pensi ciò che vuole, dacché non esiste, e si abitui se può alle mie tirate.)[967]

Mais en ce qui concerne précisément la question du grotesque, ou plutôt de la déformation caricaturale des choses, qui deviennent plus ou moins horribles, ou plus ou moins grotesques, nous pouvons remarquer que l'espace intérieur et les personnages eux-mêmes, tout comme l'espace extérieur où apparaissent les astres, subissent cette déformation. La description de la vie à bord relève du trivial et du ridicule[968], tandis que le soleil, la Lune, la Terre et les étoiles apparaissent sous un aspect des plus inquiétants :

> Nel frattempo il cielo si era andato gradatamente ottenebrando, il sole aveva assunto il colore del ferro arroventato, e la luna e la terra una violenta, aggressiva, eppur gessosa luminosità; se ne giunse a una tenebra completa, in mezzo alla quale questi tre corpi celesti e le stelle tutte splendevano fermamente, senza peraltro impregnarlo o temperarla, e senza scintillazione di sorta[969]

Ainsi, l'intérieur et l'extérieur sont soumis par l'écriture à un même traitement caricatural ou grotesque. Mais davantage qu'une continuité entre ces deux catégories opposées, c'est plutôt une confusion incongrue qui s'établit : en effet, la distinction du dedans et du dehors ne cesse pas d'être à la fois capitale (« la minima intrusione dell'aria esterna avrebbe potuto esserci fatale ») et problématique, pour des personnages qui voyagent dans l'espace en étant enfermés à l'intérieur d'une machine et à qui se pose notamment la question triviale de l'ingestion et du rejet des aliments.

e.2.b) Folie, absurde et horreur

Le grotesque explicite n'atteint son véritable paroxysme que lorsque le thème de la folie commence à occuper une place centrale et que le registre de l'absurde fait alors son apparition[970]. En raison de l'absence de sens caractérisant les discours et l'attitude de

[967] *Ibid*., p. 543. Ce qui nous semble assez original dans cette réflexion, c'est d'abord que l'idée du caractère insaisissable de l'instant présent, lequel appartient au passé dès qu'on se penche sur lui pour y réfléchir, vient s'articuler à la réflexion sur l'inéluctabilité des événements qui se sont déjà produits et dont on souhaiterait qu'ils n'aient jamais eu lieu. Ensuite, nous remarquons que cette sorte de digression sur le regret est ramenée finalement à la dimension tragique qu'annonçait la toute première phrase du chapitre (« Si venne così al giorno fatale »), puisque l'acte regretté paraît aussi fatal que funeste, dans la mesure où le narrateur envisage qu'il se reproduirait exactement de la même manière si le sujet se retrouvait une seconde fois dans la même situation.

[968] *Ibid*., p. 539 : « Ulteriori manipolazioni del mio compagno risolvevano senza residui, in sostanze e gas utili, poi debitamente imprigionati, i nostri escrementi, ridotti nondimeno a quantità minime per effetto della nostra alimentazione sintetica. È invero ovvio che non c'era da pensare a gettarli fuori bordo : la menoma intrusione dell'aria esterna avrebbe potuto esserci fatale ».

[969] *Ibid*., p. 539.

[970] Dans un chapitre au début duquel le narrateur n'évoquait encore que « qualcosa d'anormale » dans le comportement de Filano (dont certaines manifestations sont vaguement interprétées comme des « sintomi »), le

Filano, nous pouvons bien parler d'absurde. Mais plus encore que les gestes de Filano, c'est son rire sans raison qui devient emblématique de cet aspect absurde[971]. Par ailleurs, la symbolique sexuelle et incestueuse du rapport entre Filano et Cancroregina évolue également vers une sorte de paroxysme grotesque voire absurde[972].

Il est clair que Filano, de manière encore plus exacerbée que le vieil aristocrate dans RA, symbolise la figure paternelle dans tout ce qu'elle de plus excessif : ici, l'excès devient même caricature, quand Filano devient fou. Mais l'absurde provient surtout, plus encore que de cette évolution de la symbolique sexuelle du rapport entre Filano et la machine, de la confusion des rôles qui s'opère au niveau symbolique : comme nous l'avons vu, Filano est à la fois un amant, un père, un frère, une bête ; Cancroregina est à la fois une machine, une créature animale, un ventre maternel. Or, c'est au détriment d'un sens cohérent que les diverses symboliques se confondent : en effet, tout d'abord, alors qu'il souhaitait quitter son manoir et la vie mélancolique qu'il menait, le protagoniste a rampé dans les « entrailles » d'une montagne pour s'enfermer finalement dans une machine ronde, comme s'il avait parcouru à l'envers le chemin symbolique qui porte du ventre maternel au monde. Désormais, à l'intérieur de la machine, les diverses symboliques continuent à se mêler confusément et il n'est pas facile de distinguer la limite entre le dedans et le dehors, ou entre le Moi et l'Autre.

Le meurtre de Filano achève de faire basculer le récit dans l'absurde. En effet, le

---

narrateur finit par proposer une sorte de description nosographique détaillée de l'état pathologique dans lequel sombre Filano (*ibid*., p. 541) : « [...] e aveva, su, su, raggiunto forme parossistiche o gravemente patologiche, come gesti inconsulti, temporanea afasia, balbettamento, deduzioni arbitrarie, associazioni meramente verbali, forme coatte, automatismi, e così via. In generale i suoi discorsi suscitavano ora l'immagine di quelle scatoline di lucido da scarpe che i ragazzi del popolo forano e fanno vorticosamente prillare attorno a uno spago; essi, per adottare una moderna immagine, giravano in folle [...] ». L'attention du narrateur se porte ici autant sur les paroles de Filano que sur ses gestes. Mais l'image de la toupie, qui se réfère aux discours insensés du personnage, renvoie aussi bien à la course folle de Cancroregina qui finira par tourner en orbite comme la Terre ou la lune, qu'aux mouvements insensés de Filano à l'intérieur du vaisseau (p. 543) : « Si aggirava freneticamente, come una belva, per la cella, mi si piantava a un tratto davanti, riprendeva a dimenarsi, e sembrava sempre sul punto di saltarmi addosso ». Ces mouvements, comparés à ceux d'un fauve, peuvent rappeler les gestes de Tombo qui nous semblaient traduire une certaine angoisse dans les DZ, parce qu'ils étaient privés d'une véritable direction et donc d'un véritable sens, aux yeux des vieilles filles qui espionnaient le comportement de leur singe. Nous signalerons encore que le narrateur évoque les « leggere deviazioni » qui trahissent la folie de Filano. Or, ce syntagme anticipe la phrase de la BDP où Landolfi revendique ce qu'il présente comme sa propre pathologie, assimilée à une sorte de don réservé aux élus (cf. *supra*, p. 970) : « Pure, un sano non potrà mai conoscere quelle orribili immagini del mondo che, anche senza essere positivamente deliranti o riferirisi ad alcun particolare oggetto, *son come deviazioni, d'un'unghia se si vuole*, dalla comune visione o insensati esaltamenti di essa [...] ». On pourra enfin noter que Filano est qualifié de « spirito eletto » par le narrateur (p. 533).

[971] Pour le narrateur, la « risata » de Filano est « di gran lunga la più orrenda » parmi toutes les manifestations de sa folie(i*bid*., p. 541-542) : « mentre una spaventosa smorfia gli si stampava sul viso scoprendogli i denti, tremava tutto, o più precisamente vibrava in preda a un indomabile convulso ».

[972] *Ibid*., p. 542 et p. 543 : « « Il suo amore già sviscerato per la sua creatura aveva anch'esso assunto aspetti morbosi e manieristici, o rituali » ; « [...] nella sua smemoratezza, egli veniva qua e là inconsultamente toccando gli strumenti e variamente sollecitando, senza alcuna necessità, gli organi interni di Cancroregina [...] ».

protagoniste ne se débarrasse pas complètement de Filano, après qu'il s'est trouvé dans l'obligation de pousser celui-ci hors de l'appareil[973]. Bien que projeté à l'extérieur, Filano, ou plutôt son cadavre, continue à suivre sa « creatura » :

> Filano, cioè il suo cadavere rasciugato, svuotato senza dubbio, come preparato nello spirito o piuttosto nell'aria liquida, fragile per avventura come un vetro di Bologna, ma infine esteriormente intatto ; […] cogli occhi sbarrati, recando, dico, ancora sul volto l'orribile, la feroce smorfia che era stata l'ultima espressione di lui vivente, seguiva, segue Cancroregina nello spazio; segue nello spazio infinito e nell'eternità me, suo uccisore[974]

D'après nous, Landolfi donne là une forme particulièrement originale au topos du meurtrier tourmenté par sa victime (ainsi peut-on penser par exemple au mythe de Caïn et Abel raconté par Hugo[975]), en confondant autant que possible les rôles symboliques prenant place dans le mythe familial ou archaïque qu'il a ici transposé dans un univers de science-fiction réduit à l'essentiel, d'une manière comparable à ce qu'il avait fait avec le cadre du roman gothique dans RA. Ces rôles sont ceux du père, de la mère, du personnage masculin, de l'alter ego masculin, de l'alter ego féminin et de la créature : nous voyons à quel point ils se mêlent dans l'image de Filano suivant Cancroregina où le protagoniste demeure enfermé. Ainsi Filano est-il notamment pour le protagoniste un père mais aussi un alter ego, et de ce fait c'est une partie de lui-même que le protagoniste rejette et met à mort, sans parvenir à véritablement s'en débarrasser[976].

Par ailleurs, l'horreur apparaît comme la conséquence ultime du processus grotesque, qui aboutit à des images caractérisées par l'absence de sens : des images absurdes, ou obscènes (au sens premier du mot), qui s'approchent de ce qu'il y a de plus inconcevable pour l'homme : la mort, le néant ou le vide. Ainsi le grotesque oscille-t-il entre la terreur et le rire, qui peut lui-même basculer du côté de la terreur lorsqu'il est sans raison : d'anxiolytique, le rire devient alors anxiogène, comme avec Filano dont la « risata orrenda » se fige au final en une « smorfia orribile »[977].

---

[973] Filano s'était jeté sur le protagoniste « digrignando mutamente i denti e tremando per tutto il corpo di eccitazione, di odio, di epilessia, paonazzo, cianotico in volto » (*ibid*., p. 544).

[974] *Ibid*., p. 545.

[975] Le meurtre, la culpabilité et la nécessité d'une punition sont également au cœur du mythe d'Œdipe et de l'interprétation qu'en a proposée Freud. Nous savons aussi que Freud s'est beaucoup intéressé au personnage d'Hamlet (dont le père vient réclamer vengeance), dans l'histoire duquel il était tenté de voir, comme pour Œdipe, un exemple emblématique de la condition humaine appréhendée selon une approche psychanalytique.

[976] Cf. Alessandro Saponaro, Cristiano M. Gaston, *cit*., p. 50 : « All'abulia, alla non vita simboleggiata dall'orbita eterna, a metà strada tra l'oggetto del desiderio (la luna, nuova realtà e sinistra imago materna) e la realtà (la terra, ridotta a mappamondo, in cui non si muovono *vite* in *paesaggi*), si giunge attraverso la rivolta dell'Io desiderante e la sua uccisione da parte dell'Io 'pensante'; ma il primo rimane attaccato, affacciato allo psichismo con smorfia eterna, spina irritativa pronta a fare risuonare la propria voce ».

[977] Tout comme les convulsions de Lucia dans RA par exemple, l'image du rire horrible ressortit sans doute à la crainte qu'inspire à Landolfi le corps lorsque celui-ci est saisi par des émotions incontrôlables. Nous remarquerons aussi que cette double dimension du comique, à la fois rassurante et inquiétante, perdure quand le

f) Le journal du protagoniste, resté seul à bord de Cancroregina

Le journal du protagoniste resté seul à bord de la machine d'où Filano a été expulsé est l'aboutissement d'un voyage qui se révèle dirigé vers le dégoût, la folie, et l'horreur, non sans qu'une dimension comique vienne atténuer ces aspects inquiétants. Mais ce qui est sans doute le plus intéressant dans ce parcours est le rôle de l'écriture : à mesure que se resserre le monde du protagoniste condamné à la solitude, l'écriture s'affirme comme l'espace symbolique où il se réfugie comme dans un abri pour se protéger de la folie. Mais, d'une part, cette fuite dans l'écriture répète, en un certain sens, l'enfermement physique sur un mode symbolique ; et, d'autre part, l'écriture produit le délire autant qu'elle aide à s'en défendre par le maintien d'une certaine maîtrise. Dans la partie finale du livre, le discours métaphorique sur le langage et sur l'écriture résonne donc de significations encore plus riches qu'auparavant.

f.1) Moi et l'Autre, « moi et le reste » : le rapport du protagoniste à la réalité extérieure

Le moi, l'Autre, le corps, le monde extérieur : toutes ces catégories, normalement distinctes dans la perception d'un individu, se scindent chacune et se mêlent entre elles, au niveau des trois personnages que sont le protagoniste, Filano et Cancroregina[978]. Le rapport entre l'homme, c'est-à-dire le protagoniste resté seul, et la machine, c'est-à-dire Cancroregina, est caractérisé par une hostilité grandissante, nourrie par le fait que Cancroregina s'est mise à suivre une trajectoire en orbite après la mort de Filano, empêchant ainsi tout espoir d'atteindre la Lune ou de revenir sur la Terre[979].

Dans la solitude où se trouve le personnage, Cancroregina prend toute la place de l'autre, au sens le plus large du terme, c'est-à-dire de l'autre en tant qu'environnement distinct de l'individu. Ainsi comprise, la catégorie de l'autre coïncide à peu près avec

---

narrateur écrit que le corps de Filano fait penser « a quei lignei personaggi sospesi delle giostre di Piemonte, come Gianduia, il Soldato, la Bella Dama, il Bevone […] » (CAN, p. 546). Malgré son côté enfantin, l'image ne dissipe pas l'aspect *unheimlich* du corps de Filano, même si elle en atténue le caractère horrible.

[978] Il est certes étonnant d'appliquer le mot « personnage » à une machine, mais nous avons vu comment celle-ci ne cessait d'être animalisée et anthropomorphisée : ce processus d'anthropomorphisation s'accroît d'ailleurs encore, une fois que le protagoniste reste seul à bord de Cancroregina et que la machine se met alors à occuper la place de deutéragoniste auparavant attribuée à Filano.

[979] Le protagoniste est de plus en plus convaincu que la machine a fait exprès d'agir ainsi et il nourrit de la rancœur pour cette raison à son égard (CAN, p. 547) : « Solo, oltreché con me stesso e in me stesso, nel ventre di questa, ormai, odiata e beffarda nemica, della quale non posso in alcun modo sperare di modificare il corso ».

l'extérieur ; or, nous avons justement vu que l'air extérieur, au cours du voyage dans l'espace, représente ce qu'il y a de plus dangereux pour les personnages[980]. Cette menace étant cependant finalement moins effrayante que Filano devenu fou, on comprend que ce qui provoque la peur chez le protagoniste, c'est tout ce qui correspond aux catégories de l'autre ou de l'extérieur, qu'il s'agisse de l'alter ego qu'est Filano ou de l'espace extérieur à Cancroregina. Une véritable fracture, ou un véritable gouffre, sépare le protagoniste de la réalité extérieure : « Oh, che fiera confusione ho nel capo ! Più nulla capisco, di me o del... non posso certo dire del mondo: di me e del resto[981] ».

Aussi, dans cette perspective, l'image de Cancroregina, qui subit la déformation grotesque propre aux éléments tour à tour valorisés puis dévalorisés voire caricaturés dans le livre, évolue négativement au fil du récit : alors que la machine transportait d'abord le protagoniste loin d'un monde exécré et le protégeait d'un air extérieur toxique, elle résiste maintenant à toutes les tentatives qu'il fait pour la contrôler et le retient prisonnier contre son gré, sans espoir d'évasion[982]. Le protagoniste est plus que jamais incapable d'exercer la moindre emprise sur la réalité extérieure (c'est-à-dire, désormais, sur Cancroregina) et il n'existe aucun remède possible à cette fatale impuissance. Le protagoniste, qui ne cesse de rejeter l'autre, ne sera donc jamais un sujet qui trouve dans la réalité extérieure des objets à aimer ou à conquérir[983].

Ainsi, Cancroregina constitue désormais la seule réalité extérieure au protagoniste. Mais comme celui-ci est dépourvu de tout savoir-faire technique, il ne peut en faire l'instrument de son voyage et reste suspendu entre le monde qu'il se met à regretter – la Terre – et l'ailleurs qu'il ne pourra jamais rejoindre – la Lune. La machine renvoie au final à une déformation monstrueuse du ventre maternel enveloppant l'enfant, image par excellence d'une fusion regrettée ou fantasmée entre l'individu, ou le Moi, et l'Autre, ou l'extérieur[984]. C'est pourquoi Cancroregina apparaît de plus en plus comme l'ennemie intime du protagoniste, dans la mesure où s'associe à elle non seulement l'image de la matrice, mais aussi celle de la Mère terrible ou phallique, qui retient son enfant

[980] Filano meurt d'être expulsé de la machine et le protagoniste, lorsqu'il a ouvert la porte pour chasser Filano, a lui aussi été empoisonné par l'air extérieur, qui lui a brûlé les muqueuses et abîmé la peau (*ibid*., p. 545).
[981] *Ibid*., p. 550
[982] Cf. Maria Carla Papini, *op. cit*., p. 51-52.
[983] Le levier qu'il redresse sans pour autant rétablir la bonne direction de l'appareil devenu incontrôlable est d'ailleurs un nouveau symbole du phallus qu'il lui est interdit de saisir.
[984] Cf. Maria Carla Papini, *op. cit*., p. 53 : « L'altra faccia della realtà, l' "oscuro rovescio delle cose" si rivela appieno in tutta la crudezza della sua nefasta apparenza in una creatura il cui ventre metallico sostituisce quello per sempre perduto della madre, nella grottesca parodia di una gestazione infinita, di una maternità disumana e mortifera cui la nascita è spietatamente preclusa ».

prisonnier, en lui interdisant d'accéder à toute chose extérieure à elle[985]. Son nom même, par la réunion des deux substantifs qu'il contient (« Cancro » et « regina »), prend tout son sens quand il renvoie à cette mère tyrannique (« regina ») que devient la machine à la fin du livre ; tandis que le mot « cancro », cancer ou chancre, peut autant renvoyer à un mal instillé à l'intérieur du protagoniste par la machine, qu'au protagoniste lui-même qui se trouve ainsi comparé à un cancer vivant dans le corps mécanique qui l'abrite – ainsi les catégories de l'intérieur et de l'extérieur continuent-elles de se mélanger[986].

Il semblerait qu'à force de rejeter tout objet n'offrant pas l'état parfait d'une fusion entre le Moi et l'Autre, le sujet symbolisé par le protagoniste finisse par vivre dans un monde où la réalité extérieure se réduit à une forme caricaturale du seul être qui lui permettrait d'accéder à cet état fusionnel parfait, mais qui le retient en réalité prisonnier de ce fantasme : la mère. Cette fusion fantasmée est crainte autant que désirée, comme dans *La morte del re di Francia* ou dans RA : le sujet (tant les protagonistes masculins que l'écrivain lui-même) désire autant fuir son moi et s'abandonner à l'Autre qu'il craint de se perdre dans l'Autre qui l'absorberait et, ainsi, le détruirait.

f.2) Moi et les autres : entre dandysme, anarchisme et solipsisme

Pour passer d'un dualisme à une dialectique, la catégorie du même peut s'articuler avec celle du Moi et de l'Autre. A la thèse du Moi et à l'antithèse de l'Autre qui n'est pas moi, peut ainsi succéder la synthèse du semblable, qui est autre chose que le moi, mais qui partage cependant avec lui une même nature : c'est ainsi qu'un homme peut se reconnaître dans son prochain et s'intégrer à un groupe social, malgré sa peur de l'autre. Or, dans les fictions de Landolfi, si l'on rencontre parfois l'expression d'un élan qui pousse un homme à se considérer comme le frère des créatures les plus infimes (comme dans la tirade du père Alessio, dans les DZ), on constate inversement une réelle

[985] Aussi, toutes les déformations grotesques ou caricaturales d'un être ou d'une chose précédemment valorisés qui figurent dans ce livre renvoient à Cancroregina comme à la plus forte de ces déformations : on comprend que l'objet, maintenant dévalorisé sous la forme d'une machine volante détestée et associée implicitement à une mère tyrannique, devait être initialement la mère protectrice unie de manière fusionnelle à son enfant.

[986] Les sonorités mêmes de Cancroregina provoquent un effet désagréable et participent d'un réseau d'analogies entre des sonorités du même type, au niveau de l'ensemble de l'œuvre landolfienne. A ce sujet, nous pensons au nom de Roberto Coracaglina dans MDB, mais surtout à Caracas dans *La moglie di Gogol* (OMB). Plus qu'à la capitale du Venezuela, au cancer, ou à une reine, les noms Cancroregina et Caracas provoquent par leurs sonorités une impression désagréable et renvoient d'après nous à une déformation grotesque de l'être féminin ou maternel aimé et valorisé. Cancroregina, Caracas, ou encore la « regina dei cocci » mariée au « Porco » dans *Settimana di sole*: un même réseau unit les sonorités de ces trois noms, renvoyant à trois personnages féminins différents (une machine, une poupée gonflable, un fantôme), dont aucun n'est une véritable femme, mais qui sont tous des déclinaisons grotesques et même triviales de la même *imago* inquiétante : la mère terrible.

difficulté à se reconnaître comme un homme semblable aux autres. « Simile » est un mot qu'on trouve justement dans les raisonnements ou les divagations du protagoniste de CAN, qui se met à penser aux autres hommes. Ceux-ci lui manquent à présent, bien qu'il les méprisât quand il vivait sur la Terre[987]. Ce mépris confine même à un dégoût qu'on devine être celui de Landolfi envers les hommes appartenant à la « réalité », c'est-à-dire à la réalité banale et quotidienne organisée autour du travail. Ainsi la citation suivante rappelle-t-elle les descriptions impitoyables des employés ou fonctionnaires romains dans LDZ :

> Come faccia a vivere quel piccolo impiegato che vedo laggiù tra il quarantunesimo e il quarantaduesimo parallelo, non capisco ; […] Ha il fiato guasto e sempre in mezzo ai denti qualche pezzetto di carne putrefatto [988]

Plus loin, anticipant les développements provocateurs que l'on trouve au début de *Rien va*, un passage que le narrateur qualifie lui-même de « filippica » vise le travail et les valeurs qui y sont associées, ainsi que les mots mêmes se référant à ces valeurs :

> Ma che davvero si può seguitare con denominazioni come : masse lavoratrici, camera del lavoro, confederazione del lavoro, o con quell'altra simile al rumore d'un ventre diarroico : di proletario, con relativo proletariato, eccetera ? [...] Per tornare poi alle denominazioni a base di « lavoro » : perché rifarsi in tutte a questa maledizione, abbiezione, vergogna umana[989]

Nous trouvons ici tous les éléments que nous retrouverons ensuite dans la BDP, puis dans RV et DM, et qui constitueront la vision sociale et politique de Landolfi : un dandysme teinté d'esprit réactionnaire, hérité des auteurs symbolistes et décadents de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, et un relativisme politique, voire un nihilisme ou un anarchisme sans limite, proche de Stirner notamment, en ce sens que Landolfi exprime un individualisme forcené qui confine avec le solipsisme[990]. En effet, dans cette image d'un homme enfermé seul entre Terre et Lune à bord de son vaisseau spatial, nous pouvons voir une illustration de la vision solipsiste que Landolfi a de sa propre existence, aussi bien en tant qu'homme qu'en tant qu'écrivain[991].

---

[987] CAN, p. 551 : « Gli uomini possono essere amici tra loro, si riuniscono in famiglie, in società ; gli uomini si affratellano, si sposano, fanno figli : ecco quanto, prima, più mi faceva rabbia e nausea, più sdegnavo, di ammettere e di fare ».

[988] *Ibid*., p. 556.

[989] *Ibid*., p. 557-558.

[990] A cette « réalité » s'oppose la surréalité divine de la poésie (*ibid*., p. 558) : « Chi le ha inventate queste sigle ! che sono le tombe delle parole, della… Ecco, perché, in generale, ostinarsi a bandire da questa, da codesta povera vita la poesia, che, pure, sola può aiutare anche i lavoratori ? [...] È, ripeto, alla nostra, alla loro parte divina, alla divina fantasia che bisogna parlare. E una tal parte ce l'ha persino un di quei tomi col capello a staio, un solitario per dito, una grossa catena d'oro traverso l'epa, che si vedono su per certi fogli ».

[991] Aussi, entendons-nous dans le passage suivant le même résonnement métaphorique – qui renvoie à l'écriture de Landolfi lui-même par le truchement de son personnage-auteur –, que dans l'incipit où déjà celui-ci

Mais la solitude n'en reste pas moins une malédiction, ou plutôt une élection sous le signe d'une malédiction, qui fait du protagoniste un homme exclu du monde et différent des autres hommes au point qu'il peut difficilement appeler ceux-ci ses semblables. Cette malédiction est perçue alors comme une fatalité qui annonce les pages de la BDP :

> È che non so per quale *destino* io ero escluso dal mondo, da tutte le sue cose semplici e naturali ; a due passi *i miei fratelli* (soltanto in Cristo) combattevano e morivano, e a me ciò era oscuramente negato. Io, se anche avevo qualcosa, non avevo quello che *tutti gli altri uomini* avevano. *Per forza* dunque dovevo assumere quell'atteggiamento, *per forza* dovevo staccarmi dal mondo e sdegnarlo, sia proprio perché non mi dava niente, sia per orgoglio, come la volpe coll'uva. Io ho sempre voluto morire, per *disperazione*, non per *vocazione* o *elezione*; E così, non è che non amassi *i miei simili*, è che il più delle volte essi erano *miei simili* soltanto di nome...[992]

f.3) Mélancolie, peur de la mort et appel à Dieu

Au début de l'histoire, le suicide apparaissait au protagoniste comme le seul projet digne d'être réalisé. Mais une fois resté seul à bord d'une machine volante qui ne peut l'amener nulle part, et alors qu'il apparaît plus mélancolique que jamais et qu'il prétend dans un premier temps attendre le courage de mourir[993], il écrit finalement qu'il ne veut plus se suicider bien que sa vie lui paraisse horrible :

> Non è, in realtà, che io rimpianga il mondo, o lo desideri almeno come il minor male; io per contro non lo rimpiango e non lo desidero affatto. Piuttosto, ecco, amo la vita stessa, che non m'era mai riuscito neanche di tenere per tollerabile [...] Se dunque dico che voglio

---

s'interrogeait sur l'utilité d'écrire dans une solitude vouée à rester totale (*ibid*., p. 548) : « « Della radio non parlo : studiandomi di penetrarne il funzionamento, l'ho rotta sul bel principio. Del resto, che cosa avrei potuto sperare da una comunicazione coi miei simili? ». N'est-ce pas d'ailleurs Tommaso Landolfi lui-même, anticipant l'écriture de *Faust 67* – où le protagoniste, appelé Nessuno, rejette tous les rôles qui pourraient donner un sens à sa vie –, qui tourne contre lui-même son propre nihilisme en refusant l'éventualité de devenir, par ses prises de position, dès le moment où celles-ci auraient été publiées, une autorité auxquels les uns ou les autres pourraient se référer en interprétant ses écrits comme ils le souhaitent ? Dans le même passage, n'est-ce pas encore Tommaso Landolfi qui imagine une vie où il ne serait plus un écrivain, et assumerait une responsabilité quelconque (p. 559) : « Gli uni avrebbero detto : con che diritto costui s'impanca... eccetera? Gli altri, dando per buono che io avessi il diritto eccetera: Tizio (e giù il mio riverito e sconosciuto nome) afferma che... colla solita interpretazione *ad usum Delphini*. Questi anzi avrebbero fatto di tutto per tirarmi dalla loro. Adagio, amici [...] Comunque e di nuovo, cosa c'entro io con loro laggiù. Purtroppo non c'entro per nulla. Oh, vorrei magari essere un lavoratore; peggio: un dirigente; peggio ancora: un prete o un papa; pur di... ».

[992] Nous renvoyons aux pages 636-639 de la BDP, où se mêlent fatalité, impuissance et culpabilité dans le récit des mois passés à se cacher et à rester à l'écart des combats. On y trouve le mot « fratelli » (p. 637) : « Lasciamo da parte ciò che avrei potuto fare, anche in quello stato d'incertezza e d'insicurezza; ma pensare, ma sentire avrei potuto almeno, almen soffrire. Al contrario, il vasto commovimento che mi circondava, le pene stesse *dei miei fratelli* mi apparivano, qualunque sforzo io facessi per comprendere queste cose ed esserne compreso, sotto il segno irrevocabile della vanità ».

[993] CAN, p. 547 : « E ho forse ingannato l'angoscia, il terrore, il rimorso, la noia, il gelo, il vuoto di dentro e di fuori, la disperazione infine ? Neanche per ombra. Eppure ho passato quasi una settimana di questa eternità che è la mia vita. Un po' poco, per l'eternità » ; p. 548 : « È vero, e in realtà aspetto qualcosa : aspetto il coraggio di morire ».

morire, intendo che voglio volere[994]

Par ces mots, le protagoniste nous montre le lien étroit qui unit mélancolie et narcissisme. En effet, c'est parce qu'il a rejeté toute réalité extérieure (« il mondo ») que l'amour de la vie ou la volonté de mourir constituent l'alternative unique qui s'ouvre à lui : dans les deux cas, il s'agit de tourner vers soi-même son amour ou son agressivité[995] . Aucun objet ne s'offre à son désir, mais le désir ne s'éteint pas pour autant : ainsi se tourne-t-il vers la vie pure et simple (« la vita stessa », comparable peut-être à l'« être » au sens heideggerien, mais dans une perspective solipsiste où pour le sujet, seule sa propre vie peut correspondre à l'« être » entendu en ce sens) et évolue-t-il vers une sorte d'instinct de conservation, ou de pulsion de vie au sens freudien ; ou bien vers la mort, et le désir se fait alors pulsion de mort – quoique le suicide semblerait relever ici davantage d'une décision voulue que d'une pulsion.

Or, le protagoniste préfère finalement vivre que mourir. Mais est-il possible de vivre en n'aimant pas autre chose que la vie elle-même, c'est-à-dire en dirigeant vers soi-même son désir, en s'en faisant à la fois le sujet et l'objet ? La suite du texte nous apporte une réponse, en comparant cet amour de la vie à celui éprouvé pour une femme[996]. Le lien entre narcissisme et mélancolie nous semble toujours net, puisque derrière la coexistence paradoxale de la haine de soi et de l'amour de sa propre vie chez ce personnage mélancolique, se cache l'impossibilité de se détourner de l'objet d'un amour impossible, qui interdit d'aimer d'autres objets que lui et pousse le mélancolique

[994] *Ibid*., p. 548-549.

[995] Le lien entre mélancolie et narcissisme est expliqué par Freud (*Deuil et mélancolie*, cit., p. 156-158) : « Il doit exister d'une part une forte fixation à l'objet d'amour, mais d'autre part et de façon contradictoire une faible résistance de l'investissement d'objet. […] L'identification narcissique avec l'objet devient alors le substitut de l'investissement d'amour, ce qui a pour conséquence que, malgré le conflit avec la personne aimée, la relation d'amour n'a pas à être abandonnée. Une telle substitution de l'identification à l'amour d'objet est un mécanisme important dans les affections narcissiques. […] Elle correspond naturellement à la *régression*, à partir d'un type de choix d'objet, jusqu'au narcissisme originaire. […] La mélancolie emprunte donc une partie de ses caractères au deuil et l'autre partie au processus de la régression à partir du choix d'objet narcissique jusqu'au narcissisme ».

[996] CAN, p. 549 : « Che c'è di contradditorio in questo ? E non si può ad esempio amare follemente una donna, e al tempo stesso riconoscere impossibile ogni e qualsiasi relazione con lei, anche solo una relazione in se stessi, che non la riguardi? E cosa si fa allora, la si odia forse? Al contrario, si desidera di non amarla, che è il modo più appassionato d'amare; e tuttavia la relazione rimane impossibile, letteralmente impossibile; però forse questo appunto ci piace, e forse lei stessa amiamo in virtù di questa condizione. Ma insomma, non si ama anche ciò che si rifiuta, o non si rifiuta anche ciò che si ama ? ». L'adjectif « impossibile » est alors employé pour rendre compte de cette situation ; or, nous connaissons l'importance de cet adjectif dans la prose de Landolfi, notamment dans la BDP, où il se rapporte au sentiment d'insuffisance, d'impuissance ou de fatalité éprouvé par l'auteur, en tant qu'homme aussi bien qu'en tant qu'écrivain. Ce détail nous semble révélateur du fait que les données de la confession mélancolique exprimée par l'écrivain en son nom propre dans la BDP, RV et DM, apparaissent dans CAN sous une forme certes fictionnelle, mais extrêmement proche de celle qu'elle prend dans les journaux écrits ultérieurement.

à se replier sur soi de manière narcissique, que ce soit pour s'aimer ou se détester[997]. Ainsi, comme dans la BDP, la vie de celui qui écrit est si médiocre qu'elle fait de lui un être d'exception, et de sa mélancolie un mal extraordinaire[998]**.** Cette situation est vécue comme un abandon, ce qui introduit le thème de la déréliction et même de la malédiction (qui est une forme d'élection négative) ; aussi Dieu lui-même est-il finalement appelé par le protagoniste solitaire :

> Non c'è qualcosa che possa illuminare quella vita, questa, la morte e tutto il resto? Mi pare confusamente di sì, e basterebbe nominare tale cosa, basterebbe cioè trovare la parola per designarla ; ma non la trovo [...] Non sarebbe semplicemente che non voglio confessarmi vinto?... Evvia, vinto da che ; e da chi ?... Così l'ho quasi pronunziata quella parola. […] Signore aiutami ! (Così l'ho pronunziata del tutto)[999].

Il nous paraît capital ici de relever l'importance du langage : Dieu semble presque créé par son nom, dans une optique qui n'est pas sans rappeler directement celle du nominalisme. Dieu apparaît donc dans cette fiction comme une forme de fantasme né du désir d'absolu (car il vient donner un sens à tout), mais aussi comme une entité intimement liée au langage créateur. Dans un sens ou dans un autre, tous les

---

[997] Cf. Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, cit., p. 160-161: « Nous savions, bien sûr, depuis longtemps, qu'un névrosé n'éprouve pas d'intention suicidaire qui ne soit le résultat d'un retournement sur soi d'une impulsion meurtrière contre autrui ; mais nous ne comprenions toujours pas quel jeu de forces pouvait transformer en acte une telle intention. Or l'analyse de la mélancolie nous enseigne que le moi ne peut se tuer que lorsqu'il peut, de par le retour de l'investissement d'objet, se traiter lui-même comme un objet, lorsqu'il lui est loisible de diriger contre lui-même l'hostilité qui vise un objet et qui représente la réaction originaire du moi contre les objets du monde extérieur (cf. « Pulsions et destins des pulsions »). Ainsi, dans la régression à partir du choix d'objet narcissique, l'objet a certes été supprimé mais il s'est pourtant avéré plus puissant que le moi lui-même. Dans ces deux situations opposées, l'état amoureux le plus extrême et le suicide, le moi, bien que par des voies tout à fait différentes, est écrasé par l'objet ».

[998] CAN, p. 551 et p. 553 : « […] raggiungerò alla fine del tempo sì la perfezione, ma sarà perfezione nel dolore, nell'angoscia, nel tedio » ; « O voi di laggiù, e dite di conoscere l'angoscia, la solitudine, LA NOIA ? ».

[999] *Ibid*., p. 555. Dieu, sous la forme d'un mot, vient alors peupler l'univers solitaire du protagoniste, lui donnant l'espoir de donner un sens à son existence ; par ailleurs, le personnage, comparé implicitement à une sorte d'ange rebelle, ressort grandi du conflit – sous-entendu par la notion de défaite (« vinto ») – entre lui-même et Dieu. Cette grandeur se traduit ensuite par les mots poétiques et le ton grandiloquent de l'invocation à Dieu, dans un passage ultérieur (*ibid*., p. 560): « Signore, Signore Iddio che sei morto sulla croce, salvami ! Salvami da questo male, da queste angosce; da questa solitudine. Per me non c'è posto sulla terra, e non c'è posto neppure qui. Io non so pregarti; anche ora le mie parole diventano futili e trite, letterarie. [...] Signore, abbi pietà del tuo povero figlio, lascia cadere una lagrima, lagrima di celeste rugiada, sul suo capo in fiamme! Scendi pace nel suo animo sconvolto, nelle sue membra convulse! Oh, ma non ha detto Gogol qualcosa di simile? E con questo? Non sono le loro parole le più adatte a parlare con te? ». Pour souligner le lien entre CAN, écrit fictionnel, et la BDP…, écrit autobiographique, nous remarquerons que le discours tenu dans la BDP se présente parfois comme une prière adressée à Dieu (prière qu'on soupçonne d'être un soliloque illusoire), dans un monde désert où plus rien ne semble exister à l'exception de l'écrivain mélancolique. Ainsi le livre commence-t-il par ces mots (p. 572) : « Mio Dio, mio Dio ! Da tanto tempo desideravo cominciare uno scritto con questa inutile invocazione. Ed ecco, questo almeno avrò fatto ». Nous pouvons également rappeler le passage provocateur où Landolfi prétend avoir remercié Dieu pour la liberté dont il l'avait privé en le laissant mettre en prison (p. 638) : il nous paraît intéressant que Dieu soit invoqué justement au moment où l'écrivain est emprisonné dans une cellule, exactement comme dans CAN, fiction écrite quelques années avant la BDP, mais quelques années après les faits rapportés dans ce passage. Nous ajouterons d'ailleurs que cette sorte de topos de l'appel à Dieu du prisonnier dans sa cellule apparaît à nouveau dans *La muta* (TR), p. 433 : « Mio dio, come si può vivere, come si può morire, così ? » ; « O mio Dio (cioè o luce supersitite dell'anima mia) ».

personnages du récit sont ainsi liés par le motif de la création, ou de l'engendrement : Filano, dont on a pu examiner le rôle en tant que père symbolique du protagoniste, était le créateur de Cancroregina à qui il a donné le nom qu'elle porte ; Cancroregina abrite le protagoniste comme si ce dernier était son enfant ; enfin, comme nous allons le voir, le protagoniste peuple Cancroregina, par son imagination délirante, et par son langage délirant, de toutes sortes de créatures.

Cependant, l'esprit du protagoniste, loin d'être éclairé par la foi en Dieu, se perd ensuite dans ce réseau confus de créateurs et de créatures. Le langage, dont a pu voir qu'il se révélait insuffisant dans son rôle de médiation technique avec la réalité, n'aide pas le protagoniste à maintenir un ordre dans ce monde qu'il aimerait croire organisé par Dieu : au contraire, en se faisant délirant, le langage engendre la confusion bien plus qu'il ne la combat. C'est toutefois une confusion créatrice, crainte mais aussi valorisée implicitement, pour diverses raisons que nous allons tenter d'exposer[1000].

f.4) Délire et création

f.4.a) Hallucinations et délire verbal

Une fois que le protagoniste est seul dans sa machine volante, son écriture témoigne d'un état mélancolique, désespéré et parfois exalté. Il commence même à présenter certains symptômes inquiétants, notamment quand il écrit qu'il voit son rire, convulsif et silencieux, dans la glace qui lui fait face. Mais ce qu'on pouvait prendre pour un délire de persécution qui ne faisait cependant pas encore de lui un dément, lorsqu'il désignait Cancroregina comme la cause de tous les maux et lui attribuait la volonté de lui nuire, évolue vers une forme patente de folie à partir du 5 mai – c'est-à-dire au bout d'un bon mois, puisque son journal est daté et que la date du premier passage est celle du 30 mars.

En effet, le 5 mai, le protagoniste remercie Dieu pour la compagnie des créatures qu'il lui envoie : « Mi sono usciti dalla bocca, dal naso, dagli orecchi, dall'ombelico e dall'ano ; qualcuno anche, ma molto più piccino, dagli occhi e dal cinci[1001] ». Il prétend même manger ces créatures, qui lui semblent « immortali », avant qu'elles ne ressortent

[1000] Cf. Edoardo Sanguineti, « Tommaso Landolfi », cit., p. 1529 : « Certo si è che il landolfiano primato della pura ragione verbale sopra la impura ragione pratica non ha più misteri ». Il nous semble en effet qu'en essayant de créer par le langage une « autre réalité », Landolfi tend à faire du mot un signifiant pur (avec toutes les connotations romantiques qu'implique l'adjectif « pur »), dont la fonction n'est plus de renvoyer au signifié ou au référent, comme un instrument technique placé entre les hommes et les choses.
[1001] CAN, p. 559.

par les différents orifices de son corps. Certes, on aura noté que le personnage bascule dans une forme grave de psychose tandis que grandit en lui l'obsession de la mort ; mais outre cette obsession, nous soulignerons le rôle du langage dans ce même passage, dont nous citerons le tout début : « Morte di Napoleone Bonaparte. Questo allora, è un vero nome o no ? E che ne so io ? Io non volevo affatto parlare di Napoleone Bonaparte[1002] ».

Il n'est pas question de Napoléon Bonaparte, mais de son nom : nous voyons que les mots ne sont plus, pour le protagoniste, des signifiants exprimant des signifiés et désignant des référents, afin qu'une communication soit possible avec d'autres hommes. Au contraire, les mots ne sont plus que des assemblages de sonorités dépourvus d'un sens précis (des machines célibataires donc) et ils ne remplissent plus leur fonction symbolique. Le délire mental, qui se manifeste notamment par des hallucinations, est donc indissociable du délire verbal d'un langage qui perd tout repère et toute bride. « Parlo, parlo ; parliamo, parliamo[1003]» : ainsi se conclut le passage du 5 mai.

De plus en plus, les mots apparaissent alors dans le texte en fonction des associations d'idées : les liens analogiques se substituent aux liens logiques et le protagoniste multiplie les jeux de mots[1004].

f.4.b) Mots et créatures

En outre, même si la langue italienne semble résister à la désintégration de sa syntaxe, le délire du protagoniste a pour effet l'écriture d'une phrase qui nous rappelle les « parole in libertà » du futurisme italien et de Marinetti en particulier : « Mangiato

[1002] *Ibid*., p. 560.

[1003] CAN, p. 559. Il est intéressant de comparer cette répétition du verbe *parlare* avec celle qui est faite par le personnage de Lucia – qui, d'ailleurs, vient de dire d'elle-même qu'elle est folle, « pazza » – dans RA (p. 499-500) : « Parlare, parlare, parlare ! Parlare dopo tanti anni, no, per la prima volta ! E vedere la luce aperta, uscire e parlare, parlare con uno, cioè con un altro. Con te! Con te, caro ». Dans les deux exemples, parler sert à se défendre de la folie. Mais la situation est aussi très différente, puisque le protagoniste de CAN n'a plus personne à qui parler, tandis que Lucia vient de rencontrer son âme sœur. On voit bien la différence entre « parlo, parlo. Parliamo, parliamo » et « parlare con uno, cioè con un altro. Con te! ». Mais on voit également que dans les deux cas, l'écriture exprime, à travers le discours direct, la tension ardente ou désespérée vers un autre qui ne semble pouvoir être qu'un parfait alter ego. Or, Landolfi sait que cet alter ego fantasmé n'existe pas, ce qui est exprimé par la mort de Lucia, dans RA, et par la solitude désespérée du protagoniste, dans CAN.

[1004] Par exemple, le syntagme nominal « anidride carbonica » – le gaz carbonique produit par la respiration des personnages dans la machine – est ainsi remplacé par « culidride carbonica », puisque l'auteur entend « ano » dans « anidride » (d'ailleurs, ce jeu sur les syllabes « -ano », qu'on peut détacher d'un mot et isoler pour en faire le mot désignant l'anus en italien, peuvent nous amener à penser que le nom de Filano pourrait être interprété dans le sens : « celui qui aime l'anus »). Nous lisons aussi les jeux de mots suivants (*ibid*., p. 564-565) : « […] questa è l'opera di persecutori, o di persecumucche » ; « […] io rimango e ribanano fermo sulle mie posizioni » ; « […] evviva l'Inghilterra e l'Inghilmare ! ».

serqua (n.12) palle gomma, martellantimi cervelletto loro incessante saltellamento[1005] ». Certes, Landolfi ne se réfère pas au futurisme dans ses articles critiques et c'est du surréalisme plus que du futurisme que l'on est tenté de le rapprocher. Néanmoins, les textes du futurisme italien ne sont peut-être pas étrangers aux « tendenze della letteratura contemporanea » qui ont préparé le terrain à *L'innommable* de Beckett, si vivement critiqué par Landolfi dans l'article qu'il lui consacre[1006].

Nous voyons en tout cas que Landolfi s'engage, le temps d'une phrase, et à l'intérieur d'une fiction, sur la voie d'une écriture où la syntaxe se désagrège, pour abandonner aussitôt cette voie. Dans l'écriture de la folie que nous propose ici Landolfi, la syntaxe joue le rôle d'un garde-fou, si l'on peut dire, ou d'un mécanisme de défense, en d'autres termes, pour ne pas s'abandonner à un langage informe qui suscite en lui répulsion et attirance[1007]. C'est grâce à sa syntaxe correcte que ce journal fictionnel peut être considéré, par rapport à la poétique landolfienne telle qu'elle est exposée à travers des textes comme l'article sur Beckett, comme une véritable œuvre littéraire, où émergent quelques créations linguistiques qui sont certes censées jaillir de l'esprit dérangé du personnage, mais qu'on attribuera au final à l'auteur, Tommaso Landolfi : « culidride », « persecumucche », « ribanano »… ou « vipistrello », un animal entré,

[1005] *Ibid*., p. 562.

[1006] Landolfi pense davantage, comme influence possible de *L'innommable*, à l'usage, selon lui immodéré chez certains auteurs, du monologue intérieur. Mais les « parole in libertà » de Marinetti ont ceci de commun avec les monologues de Beckett qu'ils mettent à mal les liens usuels de la langue. D'ailleurs, il est sans doute possible d'établir d'autres liens entre Marinetti et Landolfi, comme nous l'annoncions précédemment (cf., *supra*, p. 1006). Par exemple, la phrase violemment poétique qui semble échapper au narrateur prétendument neutre et objectif de *La morte del re di Francia*, quand celui-ci vient de raconter le rêve de Rosalba (p. 33 : « Speriamo dunque che un giorno lontano una raggiera di fili di sangue colanti dalle nostre dita ci irretisca le gambe : è questa la nostra speranza ») nous rappelle celle de Marinetti, vers le début du manifeste futuriste de 1911 intitulé *Uccidiamo il chiaro di luna* : « La guerra ?... Ebbene sì : essa è la nostra speranza, la nostra ragione di vivere, la nostra sola volontà ». On pourrait sans doute trouver d'autres correspondances entre le manifeste de Marinetti et les textes de Landolfi, bien que ce dernier, à notre connaissance, ne se réfère jamais à Marinetti, ni même au futurisme. D'une manière plus générale, il est certain que l'influence de toute une veine italienne futuriste et expressionniste, que qualifierait en italien le toscanisme *becero*, et à laquelle on peut rattacher l'expérience florentine des revues « La voce » et « Lacerba », se fait ressentir dans les phrases de Landolfi où le ton se fait violent. Nous ne pouvons examiner précisément la portée et la nature de cette influence : pour autant que celle-ci existe, nous observerons simplement qu'elle est cependant occultée par l'hostilité de Landolfi envers tout mouvement artistique qui comporte une sorte de programme politique et même envers toute école, telle que le futurisme ou le surréalisme.

[1007] On peut imaginer que Landolfi écrit vite, dans un état de fatigue et de nervosité, pour se rapprocher de son personnage ; d'autant plus qu'il écrivait souvent la nuit Nous renvoyons à notre analyse de *La morte del re di Francia* (*supra*, p. 174-190) et nous citerons l'article d'Alessandro Saponaro et Cristiano M. Gaston (*cit*., p. 48) : « Siamo, sul piano della scrittura e del simbolismo, all'abbandono estremo, al flusso allucinato della penna non più strumento di un Io intenzionale, ma ospite sbigottita dei movimenti inconsci, con esiti surreali ; la struttura discorsiva e i suoi contenuti non sono tuttavia quelli di un onirismo puro, in cui l'Io non si riconosca come tale e la sintassi si frammenti totalmente, quanto piuttosto quelli di una Spaltung lucida, in cui residui intenzionali fanno emergere temi e nodi della rêverie cosciente (l'impossibilità di inghiottire la massa come impossibilità di assimilarsi all'ineffabile, motivo costante della poetica landolfiana) ».

selon le narrateur, dans sa boîte crânienne[1008]. Au « vipistrello » succède le « porrovio »:

> Il porrovio. Che bestia è il porrovio ? Mi duole dire che io stesso non lo so, e la medesima cosa mi capita colla beca. Lui ha un'aria tra il tapiro e il porco e il babirussa, è quasi senza collo. Compare quando la notte corre come una lepre al sole, colle orecchie trapassate dalla luce; e quando dall'ombra mi spia e mi cova la follia, accovacciata come un gatto, o meglio come un escremento di vacca, cogli occhi gialli. / Da molto tempo la mia vita è ossessionata dalla ricerca o dalla sistemazione di parole. Il porrovio si aggira grigio nelle tenebre, il porrovio viene, va, il porrovio è una massa che non si lascia inghiottire. Il porrovio non è una massa: è una parola[1009]

Le mot « porrovio » est *unheimlich*, parce qu'il semble signifier quelque chose, alors qu'il ne signifie finalement rien ni ne désigne véritablement rien : alors que « la nuit » et « la folie », dans ce passage, sont décrites par des images surréalistes qui ne semblent pas se rapporter à elles, le porrovio perd bientôt le peu de consistance que lui donnait au début son amorce de description : « Lui ha un'aria tra il tapiro e il porco e il babirussa, è quasi senza collo ». Le porrovio n'est pas une chose qui peut être représentée par des mots, puisqu'il est en réalité un mot et non une chose[1010].

En outre, par la phrase : « Da molto tempo la mia vita è ossessionata dalla ricerca e dalla sistemazione di parole », Landolfi anticipe la confession qu'il fait au sujet de son rapport aux mots dans *Prefigurazioni : Prato*[1011]. L'écrivain transpose donc dans une fiction ce qu'il laisse deviner ailleurs de sa propre poétique, au détour de textes

---

[1008] CAN, p. 561 : « Un vipistrello, non un pipistrello ma precisamente un grosso vipistrello, non so davvero capire di dove, è entrato e s'è messo a svolazzare. Entrato forse qui dentro, e svolazzare per la cella? Nossignori, proprio tra le pareti della mia scatola cranica ». Nous voyons que le changement d'une seule lettre (*vipistrello* au lieu de *pipistrello*) suffit à produire de l'*unheimlich* en créant un mot nouveau : cela peut nous faire penser à nouveau à la phrase de Landolfi dans la BDP, à propos de ces légères déviations de la perception, « d'un'unghia se si vuole », que les sains d'esprit ne peuvent hélas pour eux pas connaître (cf. *supra*, p. 218). Mais nous remarquerons aussi que cette idée d'une poésie qui reposerait sur des légères déviations, opérées par un auteur qui par ailleurs se présente à la fois comme insuffisant par rapport aux grands auteurs, et comme doté d'une vision pathologique des choses – c'est à la fois l'image du protagoniste de CAN, écrivain basculant dans la folie, et l'image que Landolfi tendra à donner de lui dans la BDP – apparaît clairement dans le journal fictionnel de CAN au moment même où est faite une allusion à un poème d'Eugenio Montale. En effet, le protagoniste commence à citer ce poème, parce qu'il y est question d'une « cellula di miele », avant de modifier ce dernier syntagme, laissant deviner qu'il se trouve pour sa part dans une « cellula di fiele » : Maria Antonietta Grignani (cit., p. 73-74) attire notre attention sur ce passage, qui se trouve p. 547 dans CAN. A travers son protagoniste, Landolfi apparaît donc comme un épigone complexé, qui ne peut écrire les grandes œuvres que les autres ont écrites, mais qui peut toutefois s'amuser à les modifier légèrement pour produire un effet surprenant. Le rapport à Montale, que Landolfi connaissait personnellement, est certes spécifique, comparé à celui qui lie l'auteur à des écrivains de générations ou d'époques précédentes comme d'Annunzio et Leopardi. Néanmoins, l'espèce de jeu intertextuel qui se joue ici avec Montale, et qui commence avec la dédicace ambiguë de *Da : La melotecnica esposta al popolo* (SPA) à propos des deux talents de Montale, celui de chanteur et celui de poète, s'inscrit bien dans la continuité de ce qui est fait avec Leopardi dans la PL ou dans *La dea cieca o veggente* (IS).

[1009] CAN, p. 564.

[1010] Cf. Jacques Lacan, *Le séminaire IV : La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, 1994, p. 294 : « A jouer avec le signifiant, l'homme met en cause à tout instant son monde, jusqu'à sa racine. La valeur du trait d'esprit, et qui le distingue du comique, c'est la possibilité de jouer sur le foncier non-sens de tout usage du sens ».

[1011] *Prefigurazioni : Prato* (GO), p. 744-745. Nous reviendrons sur ce passage, que nous citerons dans son intégralité (cf. *infra*, p. 367 n.).

personnels, ou à travers sa prose critique consacrée à d'autres écrivains : pour lui, la littérature n'est pas censée représenter la réalité. Or, le résultat possible, semblable à une impasse, d'une œuvre à laquelle n'est pas assigné comme but de représenter le monde existant, dont elle se détacherait complètement, est celui de la perte presque totale de visée référentielle, quand les mots ne désignent plus rien pour le locuteur au contrôle duquel ils échappent, ou ne montrent plus rien au lecteur intrigué ou frustré par leur manque de signification : tel est le cas du mot *porrovio*.

Mais le *porrovio* n'est pas seulement *unheimlich* : il est aussi fascinant pour cette raison qu'on comprend bien qu'il vient de l'intérieur plus que l'extérieur ; d'abord au niveau du personnage, dont il serait une projection du désir, mais aussi pour l'auteur lui-même, qui a créé ce mot. D'ailleurs, le mot « porrovio » est autrement plus personnel et plus étonnant que les autres créations linguistiques du journal (« culidride », etc.), car il est plus délicat de déterminer son origine à partir d'autres mots – même si on pense, en le lisant, à *porro*, *ovvio*, ou *via* – et de reconstituer le cheminement des associations d'idées qui l'ont engendré : aussi la création de ce mot est-elle perçue par celui qui écrit, c'est-à-dire par le personnage, mais aussi, en dernière analyse, par l'auteur, comme quelque chose de magique, voire de divin. L'écrivain oscille donc entre l'inquiétude éprouvée devant ce mot mystérieux et la fierté d'en être le créateur : c'est ce qu'on peut déduire de ces lignes consacrées au porrovio, mais c'est surtout ce qui apparaît de manière assez nette dans RV, quand Landolfi revient sur ce passage de CAN, en faisant d'ailleurs comme s'il n'y avait aucune différence entre lui écrivant son journal et le protagoniste de CAN en train d'écrire le sien[1012].

Ainsi le langage participe-t-il du délire autant qu'il en rend compte. En effet, lorsque le personnage-auteur décrit les créatures qui sortent de son corps, l'écriture semble attester du délire plus qu'elle ne le produit ; mais nous avons aussi vu, dans le même passage, que la parole elle-même se mettait à délirer, au lieu d'aider le personnage à lutter contre la folie[1013]. Il nous semble particulièrement notable qu'en deçà même du niveau du texte considéré comme unité, un mot seul, comme *porrovio*, peut s'affirmer comme une machine célibataire, c'est-à-dire comme un instrument symbolique qui ne remplit pas sa fonction normale et produit, non pas du sens, mais une illusion de sens,

[1012] Cf. *supra*, p. 129.

[1013] C'est pourquoi nous pensons, à la lecture de CAN, certes au thème du corps tel qu'il se présente dans certains écrits d'Antonin Artaud, ainsi qu'aux développements de Deleuze et Guattari consacrés justement à Artaud et à ce qu'ils appellent la révolte du « corps sans organe », mais également à cette idée des textes comme « machines célibataires », exposée par les mêmes Deleuze et Guattari (*op. cit.*, p. 7-49).

ou une signification mystérieuse, ou encore de l'obscurité[1014].

f.4.c) La mort, la blessure et l'auto-engendrement

Au-delà de leur possible absence de fonction référentielle précise, nous voyons que les mots qui fascinent le plus Landolfi sont ceux qu'il invente et qui lui paraissent alors étrangers à lui-même : aussi, bien que l'auteur tende à la présenter comme magique ou mystérieuse, l'apparition de ces mots dans le texte est toujours associée symboliquement au motif de l'engendrement et l'auteur semble émerveillé devant cette création magique. Or, les motifs de l'engendrement, mais aussi de la multiplication et du grouillement, sont présents dans différents fantasmes exprimés à l'intérieur du discours délirant du personnage-auteur de CAN[1015]. D'autres passages se réfèrent ensuite aux créatures sortant de son corps, qui pullulent dans la machine et qu'il essaie d'exterminer[1016]. Ainsi, non seulement l'engendrement se fait multiplication incontrôlable, voire grouillement terrifiant, mais il est par ailleurs associé au motif de la blessure : le protagoniste ne cesse de projeter, par ses fantasmes délirants, des créatures qui lui sont hostiles, ou qui sont hostiles à leur créateur supposé[1017]. Aussi nous semble-t-il que là

[1014] Le terme d'obscurité nous est suggéré par Giacomo Debenedetti (cf. *infra*, p. 378). Mais nous pouvons citer aussi ces mots de Jacques Lacan, à propos du petit Hans (dont le cas a été analysé par Freud) et de sa phobie des chevaux (*Le séminaire IV. La relation d'objet (1956-1957)*, cit., p. 307 : « Pour comprendre la fonction du cheval, la voie n'est pas de chercher l'équivalent du cheval – si c'est le petit Hans lui-même, ou la mère du petit Hans, ou le père du petit Hans. C'est sucessivement tout cela, et bien encore d'autres choses. […] La fonction du cheval, quand il est introduit comme point central de la phobie, c'est d'être un terme nouveau qui a précisément d'abord pour propriété d'être un signifiant obscur ».

[1015] Il s'agit d'abord d'une image illustrant comment Cancroregina a rendu fou son père symbolique, Filano (CAN, p. 557) : « Così talvolta una donna dà la poppa a un sirenide, che la guarda con occhi velenosi, o addirittura a un serpe, oppure concepisce un figlio che le mangia le viscere. Quest'ultimo fatto forse non è mai capitato a una donna, ma a qualche altro animale sì ed è lo stesso » ; puis d'une autre image, illustrant cette fois la prière du protagoniste à Dieu (p. 560): « Tu me ne sei testimone, se dicevo di non essere simile a nessuno, non intendevo che ero superiore a qualcuno. Ma neppure all'ultimo verme della terra, verme animale. Esso infatti può almeno avere figliuoli, e gli mangino pure quei minuscoli le viscere. E io no. Figliuoli, per la terza volta. Come si fa a farli ?... Che tu sia benedetto pet tutto quello che non m'hai dato! ».

[1016] *Ibid*., p. 560: « Li ho sterminati tutti, con un sistema ingegnoso : cominciavano a darmi ai nervi, e anche a ingombrare troppo, perché si moltiplicavano (beati loro) senza fine » ; p. 562: « Era inaudita la quantità di oggetti disparati (e disperati) che per qualche via s'era introdotta qui dentro negli ultimi giorni ». Le protagoniste finit même par se briser une main en voulant anéantir certaines de ces créatures, qu'il prétend devoir tenir pour les frapper violemment. Citant dans son article ces phrases du *Horla*, « Il nous faut autour de nous, des hommes qui pensent et qui parlent. Quand nous sommes seuls longtemps, nous peuplons le vide de fantômes », Maria Carla Papini (*op. cit*., p. 49-58) s'intéresse à la symbolique des créatures fantastiques engendrées puis détruites, qu'elle relève aussi bien dans CAN que dans *La moglie di Gogol* (OMB).

[1017] Ce que nous avons appelé la « bête » peut être considéré non seulement comme la partie d'un sujet qui échappe à son contrôle, mais aussi comme une créature échappant au contrôle de son créateur. C'est donc à la fois en tant qu'êtres autonomes et en tant que créatures que les bêtes sont *unheimlich*, à l'instar de la bête de Rosalba en qui Filippo Secchieri (*L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, cit., p. 154-155) – rappelant la croyance ancienne, ou plutôt le mythe, dans la culture populaire, selon lequel l'utérus est une sorte de bête vivant à l'intérieur de la femme – voit une image de l'utérus ou du continent noir évoqué par Freud.

aussi le complexe de castration soit réactivé par l'écriture, en même temps que s'exprime le fantasme d'un engendrement ou d'un auto-engendrement associé à la parole. En effet, la blessure infligée au sujet nous paraît cette fois résulter de ses tentatives d'engendrer des créatures, voire de s'auto-engendrer par le biais de créatures. La partie finale de CAN peut nous rappeler d'autres textes de Landolfi : par exemple, l'image du ver et de ses enfants qui lui mangent les viscères nous fait penser au ver sortant du bras de Roberto, dans *Il mar delle blatte*. Qu'il s'agisse de Landolfi écrivant : « donde vengono difatto queste strane parole su cui non ho dominio », ou de ses projections fantasmées sous la forme de personnages de fiction, le sujet – c'est-à-dire le sujet qui se présente ou qui se construit comme tel à travers l'écriture, fictionnelle ou non, de Landolfi – se montre régulièrement fasciné et terrifié par les « créatures » qu'il engendre lui-même, mais qui ne sont jamais entièrement lui, ni jamais entièrement autres[1018].

D'après nous, parce qu'elle est pour lui la tentative de créer une autre réalité, c'est-à-dire une réalité différente de la réalité existante qu'il rejette, l'écriture de fictions est en quelque sorte pour Landolfi une tentative de s'auto-engendrer en substituant à la réalité extérieure une autre réalité, qui serait l'extension ou la reproduction de lui-même dans ce que nous pouvons appeler l'espace littéraire. Cette tentative entraîne l'expression, dans la fiction, de fantasmes où les différentes figures de l'imaginaire familial (le père, la mère, le fils, la fille) sont mobilisées pour donner forme à ce désir d'auto-engendrement. Mais comme la tentative d'un auto-engendrement est elle aussi influencée par le processus tragique qui informe toute l'écriture de Landolfi, et qu'il faut faire face à la fatale étrangeté de la créature qui devient finalement menaçante, quand elle s'affirme comme le signe d'une altérité située aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur du personnage, l'écriture réactive en même temps le complexe de castration : la loi du sacrifice ordonné par la Mère phallique est toujours en vigueur dans la fiction et ce sacrifice doit toujours avoir pour victime la créature, ou bien le créateur, ou encore un substitut d'une de ces deux instances.

Vers la toute fin de CAN, le dialogue entre le protagoniste et Cancroregina se conclut ainsi : « Io : Deve seguitare in eterno ? / C. : In eterno. / Io: Anche dopo morti ? / C.: Anche dopo morti. / Io: Signore, aiutami tu. / C. (*di cuore, da tutti i visceri*) : Ah,

[1018] Nous renvoyons à la manière très significative dont Landolfi présente son livre *Landolfo VI di Benevento* dans RV (p. 306) : « Tutto andrebbe alla men peggio (e andava difatto un tempo) se avessi il minimo interesse per il lavoro, se ogni razza di letteratura o d'espressione non mi facesse schifo, se per es. il Landolfi in fondo a un cassetto non mi fosse apparso come un serpente ivi arrotolato ».

ah, ah! / Che debba confessarmi vinto?[1019] ». Après avoir rendu fou Filano, Cancroregina, créature devenue maintenant Mère phallique[1020], se montre plus forte que le Père, Dieu ; aucun père n'a donc le pouvoir de sauver le fils prisonnier de cette Mère et d'un combat qu'il ne veut pas abandonner bien qu'il soit impossible à remporter[1021]. L'histoire racontée est bien tragique, puisqu'il est fatal que cette Mère phallique impose à nouveau sa victoire et exige la mort du fils ou de son substitut, comme dans les DZ et RA : « Morirò presto, me lo sento. / Morirò, e allora, fra l'altro, ha voglia lei a dire, ce la vedremo con Cancroregina, Cancrore, Cancroprincipessa, Cancrofamigliareale, Cancrocancroecceteraeccetera; Cancrocanchero. Si è messo forse in testa, questo cancro, di dominare l'universo?[1022] »

Non seulement le protagoniste sent que sa mort approche, mais, en outre, le nom même de Cancroregina prolifère dans son discours délirant, comme si c'était la créature devenue Mère qui dirigeait ses associations d'idées, en faisant entendre des sonorités désagréables dont on a vu qu'elles renvoyaient à la castration comme blessure symbolisant un douloureux échec originaire[1023]. Le livre se conclut par un court passage daté du 30 mai, où le protagoniste reprend son histoire depuis le début, en utilisant exactement les mêmes mots. Le récit est achevé, mais auparavant, le personnage écrit :

> Non ho detto che me lo sentivo ? Son morto da due giorni. Però niente è cambiato, aveva ragion lei. Eh, se l'avessi saputo che era così facile e che niente doveva cambiare sarei morto prima. Ma per far che, se niente doveva cambiare?[1024]

Ainsi, CAN se termine par cette illustration d'une idée métaphysique que Landolfi commence à développer dans son œuvre fictionnelle : allant au-delà du pessimisme de Leopardi, pour qui l'existence est une souffrance à laquelle le néant met heureusement fin après la mort, Landolfi envisage que la mort ne donne pas accès au néant mais à une

[1019] CAN, p. 564.
[1020] C'est là un symbolisme que ne perçoivent pas Alessandro Saponaro et Cristiano M. Gaston (*op. cit.*). Prenant appui sur la phrase : « Essa mi avvelena, mi soffoca coi gas del suo intestino ; o, più classicamente, coi vapori dei suoi ipocondri » (CAN, p. 556), les deux auteurs proposent le commentaire suivant (p. 46): « La trasposizione è completa : la "creatura", immaginata ed idealizzata quale veicolo (linguistico in primis) di un viaggio dai tragitti e dalle mete riccamente sovradeterminate ed intrecciate, si rivela come la fonte del malinconico veleno, dell'atra bile che affligge e lacera la *presenza* nel suo sforzo di *trascendersi* » (ce sont les auteurs qui soulignent). Nous partageons cette analyse, qui rend honneur à la référence de Landolfi aux anciennes théories sur l'origine prétendument physiologique de la mélancolie, mais il nous semble capital d'observer aussi que Cancroregina symbolise la métamorphose horrible de la Mère (en tant que suprême objet d'amour) en une créature devenant Mère terrible, alors que Cancroregina était censée être un véhicule qui aurait justement éloigné le sujet de son état mélancolique, afin de le porter vers de nouveaux objets à désirer.
[1021] Nous renvoyons à ce que Freud écrit sur la supériorité de l'objet par rapport au sujet mélancolique (cf. *supra*, p. 353-354 n.). Cf. aussi A. Saponaro et C. M. Gaston (*op. cit.*), p. 49 : « è l'approdo di quel desiderio infinito e bruciante che, gridando onnipotenza, si specchia nudo in un destino di morte che dice impotenza (Galimberti) ».
[1022] CAN, p. 565.
[1023] Cf. *supra*, p. 144 et p. 265-266.
[1024] CAN, p. 565.

existence infinie, s'inscrivant dans la continuité d'une vie faite de souffrance, sans que la mort ait été une véritable rupture. Le néant n'existerait donc pas. On ne peut que remarquer le caractère pessimiste de cette idée métaphysique ; néanmoins, celle-ci permet de conjurer tout ce qui se laisse entrevoir dans le texte comme étant les véritables sources de l'angoisse à proprement parler : la mort, le néant, le vide[1025]. En effet, deux exigences contradictoires, réclamées par le désir projeté dans la fiction, sont en réalité conciliées à la fin de CAN : d'une part, le fils doit être sacrifié à la mère phallique ; d'autre part, le sujet doit échapper à la mort pour perpétuer indéfiniment la conquête de soi comme être autonome. Dans RA, Lucia, qui, sur le point de mourir, criait : « È la mamma ! », se substituait au protagoniste pour être sacrifiée à sa place, tandis que celui-ci portait en lui, comme une blessure, la mort de l'être aimé. Maintenant, dans CAN, après la mort de Filano, qui menaçait le protagoniste d'une manière similaire au vieil aristocrate de RA, plus rien ni personne ne peut remplacer le protagoniste pour être sacrifié à sa place, mais le protagoniste ne peut être tué car ce qui symbolise le moi, dans l'économie symbolique de la fiction, semble devoir impérativement être blessé mais semble aussi ne pouvoir en aucun cas mourir. C'est pourquoi on aboutit à ce paradoxe, qui résout par l'absurde une contradiction insoluble : le protagoniste, après avoir prétendu être le prisonnier d'une demi-mort à mi-chemin entre la vie et la mort, écrit finalement qu'il est à la fois mort et non mort.

Conclusion

Si CAN est un livre dominé par les registres du grotesque et de l'absurde, c'est parce que le protagoniste tombe de Charybde en Scylla en adhérant au projet chimérique de son alter ego, venu le tirer de sa solitude mélancolique. Censé être une fuite vers

[1025] Voici de quelle manière Alessandro Saponaro et Cristiano M. Gaston (*op. cit.*) commentent l'irruption de fantasmes délirants, puis de créatures hallucinées, dans l'espace vide et solitaire du protagoniste (p. 46) : « Ma il vuoto resta tale per poco : il Nulla è intollerabile. Allora è il Sé a trasformarsi e a popolarsi di nuovi personaggi ». Le concept d'angoisse nous semble approprié pour se référer au fait que le néant ou le vide sont « intolérables » ; partant, nous pouvons considérer les divers fantasmes du personnage, tels que les projections d'objets phobiques, comme des réactions de défense contre l'angoisse. Quant aux mots, ce sont bien des sortes de talismans ou de totems qui protègent également le sujet de son angoisse. Cf. Maria Antonietta Grignani, « L'espressione, la voce stessa ci tradiscono », cit., p. 67 où il est fait référence à l'article de Tarcisio Tarquini sur LDZ : « Il 'Discorso' di Landolfi ». Par ailleurs, il nous semble que l'expression employée par Saponaro et Gaston (« è il Sé a trasformarsi e a popolarsi di nuovi personaggi ») mérite d'être glosée: en effet, s'il peut sembler, dans la fiction, que la transformation du soi ou du moi soit une nécessité induite par l'absence d'autres personnes dans l'habitacle de la machine volante, nous pouvons aussi estimer qu'en amont de cette situation fictionnelle, le fantasme cauchemardesque d'un enfermement solitaire entraînant l'apparition de nouvelles créatures traduit chez l'auteur le désir de rejeter l'autre et de lui substituer une extension ou une reproduction de soi que le moi a lui-même créée : c'est du moins l'interprétation que nous proposons.

l'ailleurs, le voyage à bord d'une machine volante se révèle être un retour monstrueux dans une sorte de ventre maternel où finit par s'effacer totalement la présence de l'autre, si bien que le protagoniste reste le seul habitant d'un monde qu'il crée et peuple par sa seule imagination, comme si ce monde était une extension de lui-même.

Par ailleurs, dans ce livre marqué par la mélancolie, dont on a vu le lien étroit qui l'unit au narcissisme[1026], tous les êtres ou toutes les choses qui sont à certain moment valorisés prennent finalement une forme caricaturale et même horrible : ainsi en est-il du voyage jusqu'à la machine, du voyage dans l'espace, de la lune elle-même, ainsi de Filano et de Cancroregina. Filano, le guide du protagoniste et l'inventeur de Cancroregina, semblait arriver à point nommé pour redonner espoir au protagoniste mélancolique ; mais ce personnage admiré devient fou et menaçant, si bien que le protagoniste terrifié doit l'expulser hors de la machine. Quant à Cancroregina, qui n'était pas une simple machine, mais une véritable créature, elle semble non seulement se révolter et échapper à tout contrôle, mais elle retient même le protagoniste, qui la perçoit finalement comme son ennemie intime, prisonnier à l'intérieur d'elle.

Plus largement, quoi qu'il fasse, le sujet que symbolise le protagoniste est victime d'un destin tragique qui se répète de fiction en fiction : il lui est impossible d'accéder au pouvoir et même d'accéder à l'autre, et cette situation mène à un sacrifice fatal. Toute entreprise du sujet, parce qu'elle réactive son désir d'absolu, réactive également son complexe de castration : dans les trois longues fictions étudiées, le sacrifice symbolique dont la volonté est implicitement attribuée à la Mère phallique est donc une nécessité à laquelle il paraît impossible de se soustraire.

La symbolique de ce livre est donc riche, si on la rapporte à un imaginaire familial et à la problématique du Moi et de l'Autre. Mais elle l'est d'autant plus si l'on considère ce que dit Landolfi sur le langage à travers sa fiction. De diverses manières, le langage tend à se vider dans CAN de toute visée référentielle : par là même, il ne joue plus son rôle technique de médiation entre les hommes et les choses et il perd donc son utilité communicative. Il reste au langage le prestige fascinant de son pouvoir créateur, qui ressort même accru de cette perte : le prestige attaché à un langage capable de produire du mystère rejaillit au final sur le créateur des mots. Or, si dans la fiction, le personnage-auteur laisse à Filano la place du créateur, en dernière analyse ce créateur est bien

[1026] Dans son article sur la langue de Landolfi dans *Rien va*, où il propose une interprétation d'odre en partie psychanalytique, mélancolie et narcissisme sont bien les deux concepts freudiens que Paolo Zublena met en avant (« Parossismo e scalfitture della lingua-pelle. La scrittura diaristica in *Rien va* », cit., p. 219-239).

Landolfi lui-même, qui, dans RV, comme son personnage dans CAN, se dit étonné par l'étrangeté, dans tous les sens du terme, de ses propres inventions linguistiques.

Il serait dommage de ne voir là que coquetterie : quand Landolfi écrit que le *porrovio* est à la fois un mot et une masse qu'il n'arrive pas à avaler, il laisse deviner toute sa difficulté à entrer dans un rapport au monde où il considérerait l'altérité en tant que telle, sans éprouver le besoin d'incorporer cette altérité menaçante au moyen des mots. Cancroregina est une créature imaginaire dont la puissance grandit jusqu'à attirer à elle toutes sortes de significations – elle symbolise à la fois la créature, la Mère, la Mère phallique, la réalité extérieure, la technique, un mal intérieur, etc. –, ainsi qu'une créature purement linguistique qui donne finalement son titre au livre. Mais c'est aussi, nous l'avons vu, une créature qui empêche de mourir : les mots, comme des totems, même s'ils renvoient aux plus douloureuses sensations, ont bien le pouvoir de conjurer la mort et de repousser l'angoisse, tout en montrant l'horreur d'une vie où la mort en tant que telle serait rejetée.

III) Synthèse du chapitre troisième

1) Dualisme tragique et *pars construens*

Nous avons pu mettre précédemment en évidence le romantisme exacerbé de Landolfi ainsi que la dialectique sans dépassement à laquelle son écriture semble en quelque sorte soumise. Sa quête d'absolu pousse l'écrivain à rejeter la réalité et à créer par la littérature une « autre réalité », mais cette activité s'avère toujours décevante, car la quête d'absolu et la création d'une autre réalité par l'écriture se heurtent à ce que Landolfi nomme l'« impossible », c'est-à-dire l'échec fatal de toute tentative visant à actualiser la perfection rêvée. Son agressivité se porte alors de plus en plus vers lui-même autant que vers la réalité méprisée : dans les fictions comme dans l'écriture proprement autobiographique commençant avec la BDP, les sentiments d'insuffisance ou d'impuissance s'accroissent et l'image d'une blessure fatale s'impose au premier plan. C'est en ce sens que nous parlons d'une affirmation du tragique dans cette œuvre.

Cependant, malgré cet échec, l'écriture de Landolfi produit aussi quelque chose qui résiste à son propre mouvement relativiste et nihiliste (voire destructeur). En effet, Landolfi, loin de cesser d'écrire après ses premières fictions, publie régulièrement,

pendant une trentaine d'années, des textes paraissant dans des journaux et dans des livres édités par Vallecchi puis Rizzoli. En outre, même s'il semble parfois peu soucieux de lire attentivement les épreuves de ses livres[1027], on devine parfois chez l'auteur un certain plaisir et même une certaine satisfaction, que confirme par exemple la fierté qu'il éprouve au sujet des DZ[1028]. Cette satisfaction est pour nous liée au fait que dans cette production littéraire, quelque chose qu'on peut appeler la *pars construens* de l'œuvre résiste au mouvement ironique ou nihiliste que nous évoquions. Or, l'emblème de cette *pars construens*, ce sont les créatures mystérieuses de Landolfi, c'est-à-dire ces créatures symboliques qu'il a engendrées grâce à une tension créatrice certes personnelle, mais qu'il convient maintenant de situer par rapport à l'histoire littéraire de la seconde moitié du XIX^e^ siècle et de la première moitié du XX^e^ siècle, avant d'en examiner ensuite toute la particularité.

2) Mystère et histoire littéraire

2.a) Tommaso Landolfi et Cesare Pavese

Dans *Prefigurazioni : Prato*, Landolfi évoque le rapport qu'il entretenait avec les mots à l'âge où il était pensionnaire au collège Cicognini de Prato. Ce rapport est qualifié de « religieux » ou « superstitieux », car certains mots, qu'employaient ses camarades, avaient pour l'auteur le pouvoir de se charger de réalité et de désigner, par leur sens qualifié de « mystérieux », des choses terribles et inconnues[1029]. Or, la

[1027] Dans son essai sur Landolfi (*L'esattezza e il caso*, cit., p. 418), Italo Calvino fait part au lecteur de son étonnement, à propos du peu d'attention accordée à la relecture des épreuves, en ces termes : « Dopo aver messo tutto il suo puntiglio e il suo divertimento nello scrivere, si disinteressava del libro composto e non si curava neppure di correggere le bozze. Raccontava agli amici d'aver scoperto aprendo un suo libro appena uscito un errore che rendeva incomprensibile tutto un dialogo ('Francesismo' era diventato 'Franceschino!', *A caso*, pag. 139), cose che a me avrebbero fatto dar la testa contro i muri, lui ne rideva come di qualcosa che non lo riguardava ». Nous observerons qu'Italo Calvino soulève ici, sans s'y attarder, une question intéressante : la différence affective qui lie Landolfi au texte qu'il est en train d'écrire et à ceux qu'il a déjà écrits voire publiés. En ce qui concerne précisément la correction des épreuves, nous citerons cette phrase très significative tirée d'une lettre envoyée à Enrico Vallecchi à propos de *Landolfo VI di Benevento*, qui, comme l'écrit Idolina Landolfi, était sans doute le livre auquel l'écrivain tenait le plus (cf. *Nota ai testi*, *Opere I*, p. 1036) : « Ora, tu forse rammenti che io uso correggere le bozze una volta sola, né posso fisiologicamente derogare da una tal regola […] ». Cette incapacité présentée comme physique est sans doute liée à la difficulté à se fixer sur le texte comme objet réellement produit plutôt que sur l'œuvre idéale à venir ; cf. Cristina Terrile, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 29 : « Non importa l'esistenza in sé dell'opera prodotta ; se questa impone all'artista il peso della propria realtà, rivendicando il diritto all'esistenza, occorrerà distruggerla per salvare l'arte ».

[1028] Cf. *supra*, p. 282.

[1029] Nous ajouterons que le sens de ces mots n'est pas seulement qualifié de mystérieux, mais aussi

première chose sur laquelle il nous paraît important de nous arrêter, concerne bien le noyau « religieux » ou « sacré » que l'on trouve chez Landolfi, et dont nous avons par exemple pu analyser une des formes les plus récurrentes, le topos de l'animal pris en pitié. Comme nous l'avions signalé, cette place faite au sacré dans l'œuvre, voire cette quête du sacré à travers l'écriture, peut inciter à rapprocher Landolfi de Bataille, qui d'après nous peut être lui aussi considéré non seulement comme un héritier du romantisme noir, du post-romantisme et du post-symbolisme, mais aussi comme un écrivain hyper-romantique en quête d'une pureté impossible à atteindre[1030].

Mais cet aspect religieux de son œuvre peut également nous inciter à rapprocher Landolfi d'un écrivain italien qui lui est contemporain : Cesare Pavese, intéressé, comme Bataille, par d'autres formes de religiosité, découvertes par le biais de l'ethnologie ou de l'anthropologie culturelle. En effet, en 1939, année de la parution de PL, dont quelques chapitres avaient paru en 1938 dans « Letteratura » puis dans « Campo di Marte », Pavese a écrit, dans son célèbre journal intitulé *Il mestiere di vivere*, des lignes qui témoignent de son admiration pour le livre de Landolfi et notamment pour le lien qui s'y crée selon lui entre l'homme et ce que Pavese appelle le « naturale-ferino »[1031]. Dans la PL, qui donne à voir une sorte d'imaginaire païen ou panthéiste au cœur même de la province italienne, Pavese trouvait donc une illustration fictionnelle et narrative de son intérêt bien connu pour la perspective historique d'une religion primitive qui serait opposée au christianisme[1032].

Frappé par la lecture, notamment, du *Golden bough* (*Le Rameau d'or*) de Frazer en

---

d'abominable (*abominoso*) : l'écoute de ces mots, ou leur utilisation, avive, comme nous l'avons vu, un sentiment de culpabilité qui semble par ailleurs empreindre fortement tous les souvenirs d'enfance racontés dans ce texte. Cf. *Prefigurazioni: Prato* (OM), p. 744-745 : « Essi [i miei compagni] parlavano continuamente di cose sgomentevoli e vietate, anche se a me sconosciute. O meglio: ne parlavano con parole terribili che, ignote, ben rivelavano tuttavia il loro senso misterioso, intendo d'esser cariche d'un senso misterioso, e abominoso; parole che facevano fremere. Ho detto: o meglio, perché allora io avevo una sorta di religioso, e superstizoso, amore delle parole (che mi è rimasto poi a lungo), sulle quali concentravo tutta la carica di realtà, invero scarsa, che mi riusciva scoprire nei vari oggetti del mondo; più semplicemente, le parole erano quasi la mia sola realtà ».

[1030] C'est là une hypothèse que nous avions déjà avancée (cf. *supra*, p. 187).

[1031] Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1990, p. 162 : « Compreso, leggendo Landolfi, che il tuo motivo del caprone era il mot. del nesso tra l'uomo e il *naturale-ferino*. Di qua il tuo gusto della preistoria: il tempo in cui si intravede una promiscuità dell'uomo con la natura-belva. Di qui la tua ricerca dell'origine dell'immagine in quei tempi ».

[1032] En 1937 et 1938, alors qu'il découvre la PL et qu'il s'intéresse depuis quelques années à l'ethnologie et à la question du mythe, Pavese écrit plusieurs nouvelles aux titres significatifs : *La notte di festa*, *Temporale d'estate*, *L'idolo*, *Il campo di grano*. Nous citerons Thomas Stauder (« La svolta verso il mito nella prosa pavesiana della seconda metà degli anni Trenta », in *« Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba »*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2001, p. 69 et p. 71) : « […] nel romanzo *Paesi tuoi* (terminato nell'agosto 1939, pubblicato nel 1941) la svolta verso il mito raggiunge il suo culmine » ; « [...] per il Pavese dell'anno 1939 gli autori americani non sono più modelli d'ottimismo e 'virilità', ma solo maestri di stile. Per il suo orientamento ideologico possiede adesso il mito, col quale spera di risolvere i suoi problemi personali ».

1933, ou de *La mythologie primitive* de Lévy-Bruhl en 1935, Pavese s'est montré fasciné par le « sauvage » comme dimension ou encore par le thème de la métamorphose[1033]. Héritant lui aussi, volontairement ou non, du rousseauisme et du romantisme, Pavese, comme Landolfi, est donc attiré par un âge d'or où s'efface la discontinuité entre l'homme, l'animal et la nature. Or, pour retrouver cette continuité grâce à l'écriture, le réalisme ne peut suffire : il faut créer une synthèse, écrit Pavese, entre le réalisme et le symbolisme[1034]. C'est en ce sens qu'on peut prolonger le parallèle entre Pavese et Landolfi, car en se faisant symboliste, l'écriture produit du mystère et non un sens précis, et la production de mystère débouche, au niveau macroscopique d'une *weltanschauung*, sur l'expression d'une vision tragique de l'existence où seul le tragique, par le biais du sacrifice notamment, donne un sens, bien que ce sens soit mystérieux, à un monde qui en est privé[1035]. Ainsi peut-on faire se rejoindre les poétiques de Landolfi et de Pavese, comme le fait Fabio Pierangeli[1036].

[1033] Parallèlement à son goût pour l'écriture minimaliste et réaliste des écrivains américains de la première moitié du XX^e^ siècle, Pavese entreprit dès les années 1930 une réflexion centrée sur le mythe, qui transparaît dans ses récits se déroulant dans le monde dur et sauvage de la campagne piémontaise, mais qui s'exprime aussi de manière plus directe, d'abord dans son livre – hétérogène d'un point de vue générique, puisque s'y mêlent de brefs récits et des amorces d'essai – intitulé *Feria d'agosto*, puis dans les *Dialoghi con Leuco*. Il faut également signaler que Pavese écrivit des poèmes dédiés à des thèmes mythologiques, comme celui sur le *Dio caprone*, auquel l'auteur fait allusion, dans les lignes de son journal où il évoque la PL de Landolfi.

[1034] C. Pavese, *op. cit.*, p. 166 : « Ci vuole la ricchezza d'esperienze del realismo e la profondità di sensi del simbolismo ».

[1035] Dans *Il mestiere di vivere* (cit.), une phrase comme celle que nous allons citer révèle le caractère tragique de l'existence vue par le biais du mythe selon Pavese (p. 31) : « Non ho motivo di rifiutare la mia idea fissa che quanto accade a un uomo è condizionato da tutto il suo passato ». Pour Pavese, le mythe unifie des éléments qui appartiennent à la sensibilité ou à l'histoire personnelle d'un individu, en donnant ainsi un sens à leur association ; mais il s'agit toutefois d'un sens qui ne cesse pas d'être mystérieux (p. 319) : « Nel 1933 che cosa trovavi in questo libro [*The golden bough*] ? Che l'uva, il grano, la mietitura, il covone erano stati drammi, e parlarne in parole era sfiorare sensi profondi in cui il sangue, gli animali, il passato eterno, l'inconscio si agitavano. [...] Fondevi l'ancestrale e l'infantile, i tuoi ricordi di misteri e tremori campagnoli prendevano un senso unico e senza fondo ».

[1036] Fabio Pierangeli, « I "cari mostri" di Landolfi e Pavese », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 192 : « Poesia, per Pavese come per Landolfi, può essere il tentativo di sfuggire alla istituzionalità degli olimpici moderni, nella fantasia, nella trovata furbesca o nella potenza di un nuovo tragico ». Il nous a paru intéressant de suivre la piste critique d'un rapprochement entre Pavese et Landolfi, en apportant quelques références directement liées aux questions du mythe et du mystère chez l'écrivain piémontais. Mais par ces quelques repères, nous ne prétendons pas traiter ces questions comme le feraient des spécialistes de Pavese et nous prétendons encore moins donner un éclairage sur l'œuvre de Pavese considérée dans son ensemble.

2.b) La valorisation du mystère : entre primitivisme, hermétisme, post-naturalisme et post-fantastique

2.b.1) La leçon du symbolisme

La fascination pour le sacré, pour le « sauvage », pour le paganisme ou pour le panthéisme, bien qu'exprimée dans des modalités très différentes chez Pavese et chez Landolfi, sont donc indissociables chez eux de l'attachement à une écriture poétique productrice de mystère, qui s'inscrit dans la continuité du symbolisme. Ainsi Andrea Zanzotto admire-t-il autant, dans la PL, l'irruption provocatrice d'une religiosité païenne au milieu d'une province italienne qu'on croit acquise au christianisme, que la présence débordante de la poésie dans la prose du livre[1037]. Aussi pouvons-nous, à partir de la valeur attachée par Landolfi à la poésie, élargir notre propos : en effet, c'est par le mystère comme noyau poétique que Landolfi semble fasciné, au-delà du cadre de l'intérêt profond que suscitèrent les études anthropologiques chez des écrivains comme Pavese ou Bataille, attirés par une forme de religiosité qu'on pourrait qualifier de différente (ou d'alternative, dans un sens couramment employé aujourd'hui), par rapport au christianisme, ou plus largement à l'héritage culturel judéo-chrétien.

Pour cette raison, Landolfi peut assurément être rapproché des poètes hermétiques, qu'il fréquenta à Florence au cours des années trente, car c'est bien le mouvement hermétique qui apparaît comme celui qui a reçu de la manière la plus prégnante l'héritage du symbolisme[1038]. Mais, plus largement, depuis la naissance du symbolisme jusqu'à l'affirmation de l'hermétisme, c'est sur tous les poètes qui ont fait du mystère un point cardinal de leur poétique que le mouvement symboliste a exercé son influence, comme l'écrit Umberto Eco[1039]. En outre, Umberto Eco relève que, dans les nouvelles

[1037] Andrea Zanzotto, « *La pietra lunare* », cit., p. 328-330, en ce qui concerne les éléments païens, et p. 327, au sujet de la poésie : « La poesia nella *Piera lunare* c'è, dovunque, è in ogni parola e frase, in ogni cadenza del racconto, nella tessitura intima di esso [...] ».

[1038] Certes, on peut dire que le symbolisme a influencé la majeure partie de la poésie moderne. Mais l'hermétisme, dont Eugenio Montale peut être considéré comme la figure de proue, apparaît bien comme le mouvement poétique le plus proche du symbolisme, dans l'Italie des années trente où Landolfi commence à écrire. Au sujet d'Eugenio Montale précisément, il nous faut rappeler que Landolfi et Montale se connaissaient. Montale a composé une *Elegia a Pico farnese* en souvenir d'un passage au manoir de Pico, tandis que Landolfi a dédié *Da : La melotecnica esposta al popolo* (SP) à Montale, qu'il présente, dans une note en bas de page, comme un grand baryton qui s'adonne à la poésie. En outre, Landolfi avait adressé personnellement à Montale une copie de la « canzone di Gurù » qui se trouve dans la PL (cf. *infra*, p. 538).

[1039] C'est avec le romantisme d'abord, puis, surtout, avec le symbolisme, que s'est développée une stratégie textuelle fondée sur ce qu'Umberto Eco appelle le « mode symbolique », c'est-à-dire un mode d'expression où le symbole ne renvoie plus à une réalité bien précise (comme la métaphore, ou *a fortiori* comme l'allégorie), mais à

de Kafka, *La colonie pénitentiaire* notamment, les objets décrits sont parfois aussi mystérieux que les symboles des poèmes écrits par un poète hermétique comme Montale : cela nous invite, nous semble-t-il, à ne pas réduire l'influence du symbolisme au seul domaine de la poésie post-symboliste ou hermétique.

2.b.2) La valorisation du mystère au sein de la veine post-naturaliste : l'exemple de Federigo Tozzi

L'exemple de Pavese nous a montré que la tendance à placer le mystère au-dessus de toute valeur n'était pas spécifique à l'hermétisme ni même au genre poétique. Ainsi, si nous revenons à la manière dont les fictions de Pavese et celles de Landolfi tendent à donner une place prépondérante, sinon le dernier mot, au sacrifice, au mystère et au tragique, alors il paraîtra assez naturel d'établir maintenant un lien entre Landolfi et un auteur comme Federigo Tozzi. Dans les récits de fiction écrits par ce dernier, à la différence de ce que l'on lit chez Verga, les sortes de sacrifices archaïques qui se produisent dans les campagnes italiennes n'apparaissent pas comme des démonstrations illustrant une vision du monde propre à l'auteur[1040]. En d'autres termes, alors que chez Verga, le sacrifice illustre la pensée pessimiste et darwinienne de l'auteur, chez Tozzi le sacrifice illustre surtout la fascination de l'auteur pour le mystère[1041]. A partir de Tozzi et au moins jusqu'à Pavese, le mystère est donc valorisé – en dehors d'une écriture strictement poétique, et au sein même du versant postnaturaliste ou néoréaliste de la littérature italienne –, par une lignée d'écrivains qui font fusionner, comme l'écrit

---

quelque chose d'ineffable. Ainsi, à partir du symbolisme, le symbole poétique est révélateur de mystère et l'activité poétique se substitue en quelque sorte à l'activité mystique dans un univers laïc (*Sul simbolo*, in *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 163): « La nostra nozione del simbolico si radicalizza solo in un universo ormai laico, in cui il simbolo non deve svelare e nascondere l'assoluto delle religioni, ma l'assoluto della poesia. Se noi parliamo oggi di simbolo è perché c'è stato il simbolismo francese, e ne valga come manifesto *Les correspondances* di Baudelaire [...] Solo allora si potrà dire con Mallarmé « une fleur » e non decidere su quello che la parola ci deve evocare ». Les « correspondances » de Baudelaire, puis la « fleur » de Mallarmé et l' « épiphanie » de Joyce peuvent donc être considérés comme les emblèmes du rapport religieux à la poésie qui s'affirme au cours de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle puis au début du XX^{e}.

[1040] Nous nous limitons à mentionner ici quelques données de l'histoire littéraire considérées comme acquises, lorsque nous avançons que Tozzi inaugure sans doute un type de fictions dans lesquelles le cadre narratif propre au naturalisme est détourné au profit d'une exaltation du mystère s'opposant radicalement au rationalisme et au positivisme qui caractérisaient le naturalisme. Nous rappellerons l'image du caillou ramassé sans raison apparente au bord d'un chemin, par laquelle Tozzi illustre sa fascination pour les « misteriosi atti nostri » (cf. *supra*, p. 134).

[1041] Cf. Franco Petroni, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Federigo Tozzi*, Firenze, Manzuoli, 1984, p. 63 : « L'insondabilità dei sentimenti umani e delle cause che generano le azioni degli uomini comporta infatti l'esclusione di ogni gerarchia dei fatti narrati e l'inapplicabilità della categoria di causa: comporta cioè l'inapplicabilità della macchina narrativa naturalistica ».

Pavese, le réalisme et le symbolisme[1042].

Par rapport à cette grande veine narrative qui accueille une certaine fascination pour le mystère, Landolfi plante certes un décor rustique dans certaines de ses fictions (*La pietra lunare*, *Una cronaca brigantesca*, *Annina*), mais seulement pour exalter le côté sauvage et violent d'une campagne qui l'intéresse avant tout en tant qu'espace où l'homme est proche de la nature. Landolfi se refuse à parler minutieusement du monde de la campagne, avec ses travaux et ses hiérarchies sociales, alors que Tozzi ou Pavese entreprennent encore ce travail de description anthropologique propre à la littérature réaliste[1043]. Toutefois, c'est bien par le thème du sacrifice et par la présence d'un mystère produit par l'écriture que se rejoignent Landolfi, Tozzi et Pavese. Certaines de leurs fictions narratives où le thème du sacrifice est central semblent parfois très proches par leur déroulement et leur symbolique : le désir sexuel ou amoureux se projette de façon symbolique dans les divers éléments du monde fictionnel, de manière assez nette pour que le lecteur perçoive cette symbolique érotique ; mais l'impossibilité ou l'insuffisance de l'acte sexuel ou de la relation amoureuse s'affirme au fil du récit, en même temps que grandit une violence qui mène finalement au sacrifice final, lequel apparaît comme un acte nécessaire s'inscrivant au terme d'un processus tragique qui dépasse les personnages, les bourreaux comme les victimes[1044]. Au final, l'histoire trouve son sens dans l'unification de ses éléments autour d'une sorte de mythe tragique, qui reste mystérieux. A nos yeux, cette structure sacrificielle de fictions à la portée tragique et au sens en grande partie mystérieux constitue un socle commun suffisamment important pour rapprocher les fictions narratives de Tozzi, Landolfi et Pavese[1045].

[1042] A l'intérieur de cette lignée, nous pensons à certains écrivains qu'on qualifie parfois d'expressionnistes, comme Enrico Pea. C'est bien dans une perspective très large que nous essayons de situer le rapport de Landolfi au mystère : nos propos sur l'hermétisme, sur l'expressionnisme, ou sur la veine narrative qui nous semble conduire d'un post-naturalisme que représenterait Tozzi à un néoréalisme que représenterait Pavese, ne peuvent s'inscrire que dans le cadre circonscrit de l'examen de la notion de mystère chez Landolfi.

[1043] Landolfi introduit même une dimension parodique dans ses quelques fictions faussement naturalistes, en se moquant de la posture du narrateur qui se veut objectif mais qui reste au contraire loin d'être impersonnel, dans *Una cronaca brigantesca* (SP).

[1044] Pour ce qui est de Tozzi, cf. Franco Petroni, *op. cit*., p. 20-22 : « La realtà non ha bisogno di giustificazioni : si giustifica da sola. Non ha bisogno nemmeno di spiegazioni: perché essa è, e in questa constatazione si risolve ogni spiegazione possibile. Essa è fondamentalmente unitaria, e nella sua unità possono coesistere le opposizioni, senza che vi sia bisogno di una loro risoluzione 'dialettica' [...] Sono, cioè, situazioni tragiche ».

[1045] Contrairement à Tozzi, Landolfi est au fait des théories freudiennes. Cette différence nous apparaît relativement sensible dans la représentation du comportement névrotique de leurs protagonistes respectifs : nous pensons notamment, pour Tozzi, à Pietro dans *Con gli occhi chiusi*, et pour Landolfi, à Giacomo dans *Maria Giuseppa*, à Federico dans *Mani* ou à Tale dans *La morte del re di Francia*. Nous citerons un passage emblématique de la représentation du comportement névrotique de Pietro dans *Con gli occhi chiusi* (Milano,

2.b.3) La primauté du poétique par rapport au surnaturel

Le mystère est également valorisé dans la littérature narrative italienne par son versant fantastique ou post-fantastique, avec le réalisme magique et l'éventuel courant du 'surréalisme italien' que représenteraient des écrivains comme Lisi, Savinio, Delfini ou Bontempelli. Mais nous choisirons de ne pas plus nous étendre sur cet éventuel courant, que nous ne l'avions fait lors de notre partie consacrée au surréel landolfien[1046].

En effet, il n'est pas nécessaire que se produise dans une fiction un événement surnaturel pour que le mystère soit valorisé par l'écriture[1047]. Pour Pavese ou Landolfi, la présence du surnaturel dans le monde fictionnel est moins nécessaire à la valorisation du mystère ou à la création d'une « autre réalité » que le désir d'établir des correspondances entre des choses normalement distinctes, grâce à l'imagination (*la fantasia* en italien), à l'écriture ou à la poésie. En rapprochant Landolfi de Pavese et d'autres écrivains qu'on ne considère pas comme des auteurs fantastiques, nous avons justement voulu montrer que ce désir traverse certes la littérature italienne par son versant qu'on peut qualifier d'étrange, de surréel, de surréaliste ou encore de post-fantastique, mais qu'il traverse aussi une grande partie de la littérature d'inspiration réaliste, naturaliste ou expressionniste, ainsi que l'hermétisme et plus généralement la poésie. C'est donc bien par rapport à la littérature italienne considérée dans une très

---

Mondadori, 1994, p. 10), qui illustrera également la ressemblance certaine entre les univers de Tozzi et de Landolfi : « Sbarbava con una stratta tutte le piante che gli capitavano sotto mano, strappava i tralci alle viti ; o con un palo batteva un albero finché si fosse sbucciato. Staccava le zampe e le ali ai grilli, e poi li infilzava con uno spillo ». Cependant, comme nous l'avons signalé, Landolfi n'utilise pas ses connaissances en matière de théorie psychologique, psychiatrique ou psychanalytique pour dissiper le mystère propre à certaines scènes. Au contraire, le mystère est dans ses récits bien plus exalté par l'écriture qui le produit que dissipé par une écriture qui en rendrait compte. Ainsi, le traitement du thème du sacrifice aboutit à une certaine dimension métaphysique et même religieuse chez Landolfi comme chez Tozzi, lorsque le sacrifice se présente comme le seul moyen de créer une continuité qui transcende la distinction entre soi et l'autre. C'est ce qu'illustre par exemple *« Night must fall »* (DIA), où l'on trouve notamment cette phrase que nous citerons à nouveau (p. 102) : « E invero, malgrado tutto, io non osai intervenire : riconobbi all'impensata il carattere sacro dell'avvenimento ». En effet, on pourrait commenter une phrase comme celle-ci par ce qu'écrit Franco Petroni à propos de Tozzi (*op. cit.*) : « I "misteriosi atti nostri" non dovranno essere interpretati (alla luce della scienza positiva, o magari alla luce della psicoanalisi), perché nel loro mistero sta l'essenza della nostra dignità ». Nous préciserons toutefois que le rapport des deux auteurs à la religion reste très différent et qu'on ne trouvera pas chez Landolfi une forme d'idéologie chrétienne ou de christianisme primitif telle que Franco Petroni l'identifie chez Tozzi. Nous ajouterons enfin que les différences entre les deux auteurs, sur lesquelles nous ne pouvons nous arrêter dans le cadre de ce travail, ne se limitent certes pas à ces seuls aspects.

[1046] Cf. *supra*, p. 98-100.

[1047] Nous rappellerons à ce propos la réticence de Landolfi à ce qu'on le définisse comme un auteur fantastique et nous soulignerons l'emploi que fait Pavese de l'adjectif « fantastique » – lorsqu'il évoque une « réalité fantastique », ou les « rapports fantastiques » entre les choses qui constituent la matière de ses poèmes : il ne s'agit pas là du fantastique au sens d'Hoffmann ou de Nodier. Cf. Joachim Schulze, « La poetica pavesiana dei "rapporti fantastici" e la mentalità primitiva », in *« Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba »*, cit., p. 92-93.

vaste perspective que nous allons maintenant essayer de cerner dans quelles modalités particulières la création littéraire s'apparente, pour Landolfi, à une création de mystère.

3) Les créatures mystérieuses de Tommaso Landolfi

Par l'écriture, Landolfi produit du mystère. Cette opération repose sur la création de symboles mystérieux, qui peuvent constituer une sorte de véritable mythe, ou au contraire se réduire à un seul mot. Considérés dans leur individualité, Landolfi tend en effet à faire de certains des mots qu'il utilise des « créatures mystérieuses », pour reprendre l'expression qui désigne Tombo dans les DZ. Ce terme de « créature », même si nous pouvons lui substituer celui de « symbole », est intéressant pour le lien qu'il suggère entre la créature et son créateur.

3-a) Des « parole pellegrine » aux « parole-viticci »

Dans l'œuvre de Landolfi, parce qu'il est rare, archaïque ou détourné de son sens habituel, le mot est parfois « magique », par son pouvoir d'évoquer une réalité « autre » et par là même supérieure. Landolfi, qui emploie parfois l'adjectif « pellegrino » ou « peregrino », a été influencé par les propos de Leopardi sur les « parole pellegrine », ces mots poétiques dont le sens reste indéfini – à la manière de l'adjectif *vago*, exemple emblématique de ces *parole pellegrine*, pour Leopardi. Landolfi hérite aussi de la conception baudelairienne du mot comme instrument d'une « sorcellerie évocatoire » ou d'une « magie incantatoire »[1048]. En outre, parce que l'écriture tend chez lui à dévoiler une réalité mystérieuse que seule la poésie semble pouvoir atteindre, quoique cette réalité mystérieuse soit sans doute parfaitement inaccessible, l'instrument symbolique qu'est le mot est libéré de sa fonction communicative d'ordre surtout utilitaire et se détache d'une réalité que le poète méprise : en ce sens, pour Landolfi, le mot poétique est bien un « mot pur » différent des « mots de la tribu ». De ce fait, nous pourrions certes multiplier les références à des poètes symbolistes qui exposent une vision de la poésie similaire à celle de Landolfi ; mais il nous semble surtout important de souligner que Landolfi, parmi les grands poètes symbolistes, semble extrêmement proche de la

[1048] Giuliano Gramigna (*Iflodnal*, in « *Gradiva* » 1989, n. 7, p. 20-21), à propos de l'exclamation finale de Tale dans *La morte del re di Francia*, parle d'une « sequenza che si fa parola unica, quasi *mot incantatoire*, tanto trionfante quanto enigmatico ».

vision mallarméenne de la poésie (bien qu'il apprécie peu Mallarmé et Rimbaud, par rapport à d'autres poètes « maudits » ou symbolistes, comme Baudelaire ou Nerval, ou par rapport à des figures de grands poètes romantiques, comme Hugo)[1049]. En effet, il ne fait aucun doute que Landolfi et Mallarmé présentent de nombreux points communs dans leur vision du langage, de la poésie et du rôle du poète. Comme Mallarmé, Landolfi a entrepris une quête qui ne peut être menée que par un homme supérieur à ses contemporains (qu'il méprise, pour leur conformisme, leur vulgarité ou leur positivisme), et qui consiste à créer une réalité symbolique purifiée de sa fonction référentielle[1050].

C'est d'ailleurs en s'appuyant sur certaines citations de Mallarmé[1051] que l'on pourrait dire qu'avec Landolfi le mot, en devenant un pur signifiant, tend à produire un effet de sens, radicalement opposé à l'« effet de réel » selon Roland Barthes[1052]. Dans l'effet de réel tel que le définit Barthes, le signifié tend à être expulsé de la relation entre

[1049] C'est dans le poème intitulé *Le tombeau d'Edgar Poe* que l'on trouve ce vers célèbre, dans lequel pourrait se résumer la poétique de Mallarmé : « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». En ce qui concerne la vision que Landolfi avait de Mallarmé, nous noterons d'abord que parmi les articles réunis dans le livre GO, Landolfi en consacre deux à ce grand poète. Nous soulignerons ensuite que Mallarmé est un des écrivains auxquels Landolfi se réfère le plus souvent dans sa prose critique, malgré le jugement ambigu qu'il porte sur lui. En effet, Landolfi, qui avoue éprouver une sorte d' « allergie a priori » pour Mallarmé (GO, p. 375), estime néanmoins que certaines de ses poésies sont admirables et que tout commentaire critique est alors inutile, car la vraie poésie se suffit à elle-même. Mais il considère aussi que Mallarmé pèche par son souci de perfection formelle et sa tendance à l'abstraction.

[1050] Un spécialiste de la poésie et du symbolisme pourra sans doute opérer bien davantage de rapprochements entre Landolfi et des auteurs symbolistes. Mais, en raison des limites auxquelles doit se plier notre excursus, il nous a semblé opportun de ne situer ici Landolfi que par rapport à ces trois grands poètes (Leopardi, Baudelaire, Mallarmé) dont les noms reviennent très souvent dans sa prose critique ou dans son œuvre narrative.

[1051] Nous pensons à des citations de Mallarmé comme celle-ci : « « Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit » (Lettre à Cazalis du 30 octobre 1864) ; « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements » (entretien avec Jules Huret pour « L'écho de Paris » en 1891) ; «La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle » (Lettre à Léon d'Orfer du 27 juin 1884).

[1052] Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-89 et notamment p. 87-88 : « Sémiotiquement, le 'détail concret' est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe et, avec lui, bien entendu, la possibilité de développer *une forme du signifié*, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails » et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce qu'on pourrait appeler l*'illusion référentielle* ». Pour la théorie de l'« illusion référentielle » proposée par Michael Riffaterre – dans un article publié originellement en 1978, soit dix ans après la première publication de l'article de Barthes – nous renvoyons à « L'illusion référentielle », cit., p. 91-118. Nous signalerons qu'on pourrait aussi qualifier d'« illusion référentielle » l'effet produit par l'écriture réaliste telle que la définit Maupassant dans sa célèbre préface à *Pierre et Jean*, où il compare l'écrivain réaliste à un illusionniste (« Le roman », [1884] in *Pierre et Jean* et autres récits, Paris, Presses Pocket, 1989, p. 43 : « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes »).

le signifiant, le signifié et le référent ; au contraire, avec l'effet de sens tel que nous l'identifions chez Landolfi, le signifiant est libéré de tout signifié comme de tout référent, car il ne semble renvoyer à aucune chose, aucune idée ou aucune image connue. Il ne subsiste alors, à la place du signifié et du référent, qu'un effet de sens : le lecteur perçoit qu'il devrait y avoir un sens, étant donné qu'il y a un signe, mais le sens est absent et cette absence perturbe ou intrigue le lecteur, surpris par cette place du signifié ou du référent qu'on n'a pas l'habitude de laisser vide.

Dans DM, Landolfi consacre un passage capital au caractère troublant des mots pour lesquels on n'arrive plus à établir de lien entre le signifiant, le signifié et le référent. Il appelle ces mots les « parole-viticci » :

> Ciascuno avrà fatto, volontariamente o per caso, l'esperimento che consiste nel rigirarsi dentro una parola fino a svotarla del tutto di significato; essa cioè sembra allora staccarsi, non solo dall'oggetto al quale va abitualemente legata, ma da ogni possibile oggetto od appiglio o sostegno, ed arricciolarsi, convolgersi nella mente, simile dapprima a quelle punte di frasche che il fuoco torce avanti di bruciare, e da ultimo soltanto a se medesima. Parole-viticci, si potrebbero forse chiamare queste parole senza immaginabile rapporto colla realtà fenomenica. Ora: che cosa sono esse? Sono oggetti irriconoscibili o veramente parole autonome? E, nel secondo caso, donde vengono o cosa simboleggiano? E noi stessi che dobbiamo farne, in quale spazio, in quale abisso dell'anima lasciarle sciamare? Ancora una volta ci sentiamo superati da alcunché o da alcuno; né sgomenti, troviamo nulla di meglio che frettolosamente ritrarci da quel mondo di ombre minacciose e riportare le parole al loro valore trito, provvisorio[1053]

C'est quand il s'agit d'un hapax ou d'un néologisme que le mot est sans doute le plus apte à produire cet effet de sens qui est aussi un effet d'étrangeté, voire d'inquiétante étrangeté : nous l'avons vu avec le mot *porrovio* dans CAN et l'on pourrait rappeler ici les différents néologismes inventés par Landolfi, tels que *canie* dans *La morte del re di Francia*. Mais les hapax ne sont pas les seuls mots sur lesquels peut se concentrer l'effet *unheimlich* que ressent le lecteur et qui a sans doute obsédé l'auteur, non moins d'ailleurs qu'il fascine les critiques[1054]. Landolfi mobilise ainsi un

[1053] DM, p. 765. Landolfi aborde d'une façon tout à fait originale les questions du mot et de la chose, ou du signifiant, du signifié et du référent. Par ailleurs, nous observerons que l'image d'un mouvement en spirale, que suggère ici l'image botanique de la vrille, caractérisait déjà, notamment, les discours de Filano dans CAN, quand celui-ci devenait fou à l'intérieur de la machine volante. Nous remarquerons aussi l'emploi de l'adjectif « trito », qui qualifie ici l'usage commun des mots, et que l'on trouve associé à la « réalité » dans *La muta* (« la realtà trita e volgare » ; cf. *supra*, p. 102) : on peut en déduire que Landolfi est fasciné autant que troublé par ces « parole-viticci ». Enfin, à un niveau plus général, nous attirerons l'attention sur le sentiment d'être dominé par quelque chose ou quelqu'un de plus fort que soi (« superati da alcunché o alcuno ») : il nous semble en effet que la création de symboles mystérieux consiste justement à renverser cette situation et à exercer un ascendant sur l'autre (le lecteur) en maîtrisant le pouvoir du mot *unheimlich*.

[1054] Alessandro Ceni (*op.cit.*, p. 97-98) voit dans « budello » un nom central, autour duquel s'articulent tous les autres mots, dans la nouvelle intitulée *Mani* (DIA). Filippo Secchieri attribue une fonction pareillement importante, dans *La morte del re di Francia*, au mot *incarnatino* qualifiant la couleur d'une grosse araignée jaune (MDF, p. 20 : « di color gialletto incarnatino ») qui a traumatisé Tale dans sa jeunesse : s'appuyant sur le

lexique riche, d'autant plus propre à créer un effet d'étrangeté sur le lecteur qu'il contient des mots rares dont celui-ci ne connaît pas toujours le sens ou le référent. Un exemple nous semble emblématique : celui des noms propres de lieux et des noms communs de plantes, dans les pages de la PL consacrées à la description des promenades de Giovancarlo et Gurù dans la campagne de P. Ainsi le chapitre VI commence-t-il de la façon suivante : « Chi da P. si diriga verso il Faggetto non gli conviene prendere il sentiero che attraversa le Falascose e attacca la pettata del Catascone […][1055] ». Puis Gurù s'exclamera : « Ecco il piccolo erino, più in là il galanto, e il colchico, il colchico ! E ancora il miagro, l'umbella, e c'è anche lo psillio […] E il mentastro più umile… Ti piacciono questi nomi?[1056] ». Il est clair que le narrateur et Gurù manifestent une véritable jouissance liée au fait de nommer les choses, mais aussi au fait de prononcer des mots mystérieux qui semblent d'autant plus acquérir une sorte d'existence autonome que le lecteur peut difficilement se faire une image des lieux et des plantes nommés, qu'il ne connaît vraisemblablement pas, contrairement à Landolfi lui-même[1057]. Ainsi, ce n'est pas seulement une toponymie, mais aussi une sorte d'espace mythique très personnel qui se crée alors, que le lecteur ne peut cerner, mais dont il peut laisser jouer les suggestions. Prenant appui, dans le cadre d'une fiction, sur des lieux qui existent pourtant bel et bien, la description de Landolfi constitue donc une réalité verbale qui se distingue de sa matière référentielle et visuelle : c'est une impression mystérieuse que produit alors le texte sur le lecteur. L'effet n'est pas véritablement différent de celui créé par les noms, inventés, des créatures extraterrestres que désignent les personnages d'*Asfu* dans *Teatrino* :

"Guardate quanti Lacanotteri in questa stazione !" "E degli Scorodomachi, dei

---

fait que ce mot, qui désigne dans la nouvelle une couleur plus par associations d'idées que par dénotation, est presque une anagramme de *aracne* et que le narrateur écrit que le fils de Tale a des yeux de couleur jaune comme cette grosse araignée, Filippo Secchieri propose le commentaire suivant : « Più che un semplice aggettivo, allora, "incarnatino" è il nome segreto (altrimenti assente del testo), una sorta di appellativo segreto del figlio » (in *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, cit., p. 147). Plus loin, à propos de la représentation de la bête dans cette nouvelle, Secchieri cite une phrase d'Ernst Jünger que nous trouvons intéressant de rapporter : « L'important est qu'on voie non la solution, mais l'énigme ». Cette maxime ressemble d'ailleurs à celle de Mallarmé : « Il doit toujours y avoir une énigme en poésie ».

[1055] PL, p. 157. Il est ensuite question, entre autres, de la « Fossa di Fresa », du « Campo di Sera », du « Pozzo Ranuccio », de la « Vammarina », des « Rave Rosse ».

[1056] *Ibid*., p. 157.

[1057] Que ce soit dans cet exemple tiré de la PL, dans la nouvelle *Dialogo dei massimi sistemi* ou dans les prochains exemples que nous apporterons, Landolfi manifeste bien dans ses fictions à la fois le fantasme d'une langue dont le lexique serait totalement inédit (et pourtant pleinement familier), et la peur que cette langue n'existe que pour le seul individu qui la parle. Nous insisterons ici sur le caractère familier voire familial de certains mots rares : nous pensons notamment au mot *fosforina* qui désigne on ne sait trop quel insecte, mais aussi, comme nous l'avons vu, une des cousines Tumulini, à qui Landolfi dédie le recueil MDB, en écrivant justement « a Fosforina » sans autre précision.

> Ceucroboli…" "E Psillotossoti, Anemodromi, Strutobalani…" "Ippogerami, Ippomirmeci, Aeroconopi, Aerocordachi... " "Caulomiceti Cinobalani Nefelocentauri Taricani Tritonomendeti Cartinochiri Paguradi Psittopodi!"[1058]

Ainsi des mots que Landolfi n'a pas lui-même inventés, comme les noms communs ou les noms propres de la PL, produisent-ils le même effet d'étrangeté que ses créations linguistiques, dont les noms d'extra-terrestres que nous venons de citer offrent un des plus nets exemples[1059]. Il s'agit d'un phénomène qui se produit également lorsque l'auteur fait usage d'un lexique archaïque. C'est naturellement à *La passeggiata* (RI) que nous pensons d'abord ici : Landolfi a concentré dans ce court texte un tel nombre de mots tombés en désuétude qu'il a donné à ses lecteurs et notamment aux critiques l'impression que tous ces mots étaient en réalité inventés.

Dans sa *Conferenza personalfilologicadrammatica con implicazioni* (LL), écrite en 1969 puis publiée dans LL en 1974, Landolfi revient ensuite sur ce texte pour préciser que tous les mots qui s'y trouvent n'ont pas été inventés et figurent même dans le Zingarelli. Il s'agit donc d'un cas où Landolfi, dans un premier temps, piège ses lecteurs, avant d'expliquer la supercherie : le mot est ainsi mis au service d'une emprise de l'auteur sur son lecteur, ce dernier étant placé, en raison des circonstances, devant un instrument symbolique détourné de sa fonction habituelle, qui consiste à exprimer un signifié ou désigner un référent. En outre, Landolfi montre assez clairement, par sa *Conferenza*…, que ce procédé s'inscrit bien dans un rapport de force où il s'agit pour l'auteur de prendre l'ascendant sur ses lecteurs dès lors que ceux-ci peuvent s'apparenter à des critiques hostiles : la *Conferenza*… explique en effet cette sorte de tour de prestidigitation de Landolfi, plus qu'il n'invite vraiment à une lecture de *La passeggiata* où serait dissipé l'effet d'étrangeté produit par le vocabulaire archaïque.

Cette explication est par ailleurs apportée dans le cadre ludique d'une fiction au titre caricatural, par laquelle l'auteur incite son lecteur à ne pas le prendre au sérieux. Landolfi recourt donc à la fiction, afin d'apparaître à nouveau, comme à travers les dialogues de *Teatrino*, au début de sa carrière, sous les traits d'un clown, d'un saltimbanque, d'un acrobate ou d'un jongleur (un *giocoliere*, dirait-on en italien), ou

[1058] *Asfu* (*Teatrino*), p. 269. Le lecteur n'a aucun indice pour imaginer à quoi peuvent ressembler ces créatures. La démarche de Landolfi peut ici être comparée à celle d'Henri Michaux, dans *Voyage en grande Garabagne* (publié en 1936) notamment. Comme nous le voyons dans les articles de GO, il ne fait aucun doute que pour Landolfi, l'écrivain, qui est nécessairement un poète, est aussi comme un aventurier ou un voyageur, à la manière de Cyrano par exemple. Mais pour lui, qui rejette la « réalité », l'exotisme laisse vite place au fantastique ou au surréel, à l'image de ce trajet interstellaire vers Asfu ou de l'expédition vers la mer des blattes.

[1059] On ressent ainsi une sorte de délectation quand sont énumérés, dans l'article de 1939 consacré au Palio de Sienne (OMB et SR), les divers noms siennois qui désignent des réalités propres à cet événement (p. 94 dans SR).

encore d'un professeur enseignant une science farfelue qui rappelle la 'pataphysique[1060]. Ainsi l'écrivain persiste-t-il dans la volonté affichée de ne pas se prendre au sérieux, tout en poursuivant une entreprise où le mot est débarrassé de sa fonction référentielle et où le lecteur reste fasciné, intrigué ou inquiet devant ces créations étranges.

Au-delà des néologismes façonnés par l'auteur, de nombreux mots, dans la prose riche et dense de Landolfi, sont susceptibles, d'une part, de créer du mystère (dans la continuité de la tradition symboliste), mais aussi, d'autre part, de provoquer la fascination ou le trouble du lecteur quand ces signifiants n'indiquent aucun véritable signifié ni ne désignent aucun véritable référent : plutôt que de donner quelque chose à voir au lecteur, c'est bien de l'obscurité qu'ils produisent, en ouvrant devant lui « una finestra sul buio[1061] ». Comme l'a écrit Giacomo Debenedetti, Landolfi met bien « tutta la chiarezza al servizio del massimo di procurata oscurità, o meglio occultamento[1062]».

3.b) Du mot au mythe

Nous avons examiné, au niveau d'un seul mot, ce que peuvent être les « créatures mystérieuses » dans l'œuvre fictionnelle de Landolfi. Mais l'auteur construit aussi des symboles mystérieux ou des créatures mystérieuses dont la richesse polysémique dépasse le cadre d'un seul mot, comme nous l'avons vu dans nos différentes analyses de *Notte di nozze*, des DZ et de CAN, qui entendent montrer, d'une part, la multiplicité des significations produites par les mots grâce auxquels se construisent ces êtres de fiction, et, d'autre part, le mystère que ces êtres de fiction préservent au final.

Tous ces symboles textuels, qu'on peut bien appeler des créatures, ne se laissent ainsi pas réduire à un symbole ou une allégorie de quelque chose d'autre qu'eux-mêmes. A ce titre, l'exemple de *La moglie di Gogol* est significatif, puisque Landolfi, dans la

[1060] Nous rappellerons que la 'pataphysique chère à Alfred Jarry s'écrit bien avec un accent.

[1061] Le titre de l'article d'Ernestina Pellegrini intitulé « L'arte di aprire una finestra sul buio » (cit.) est calqué sur une phrase qu'écrit Landolfi dans ANT (p. 542). Sigismondo, sur le point de faire l'amour avec sa sœur Anna lors d'une nuit de tempête, lui dit qu'il désire ouvrir aux autres « una finestra sul buio incolmabile che ci circonda ». Nous préciserons qu'au XX[e] siècle, Landolfi n'est certes pas le seul auteur de textes fantastiques inventant des mots qui troublent ou intriguent le lecteur : avant lui, nous pensons à Kafka et à sa nouvelle *Die sorge des Hausvaters* [*Le souci du père de famille*, récit publié en 1919], où apparaît la créature nommée Odradek. Landolfi s'y réfère d'ailleurs dans *Breve canzoniere*. Ferdinando Amigoni, qui relève ce lien entre Landolfi et Kafka, fait également référence à certaines créatures inventées par Cortazar (*op. cit.*, p. 66-94). Mais, plus largement, au sujet de ces créations de mots, on peut partager l'opinion de Jean Bellemin-Noël, dont il faudrait peut-être, cependant, préciser le propos du point de vue de l'histoire littéraire du genre fantastique (« Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », in *Littérature*, n° 2, 1971, p. 113) : « Au niveau lexicologique, l'opération fantastique revient surtout à créer de 'purs signifiants'. De là une fureur de fabriquer des noms ».

[1062] Giacomo Debenedetti, *op. cit.*, p. 1216.

construction de ce récit où certains éléments de la vie de Gogol servent d'appui à une fiction grotesque et surréelle, a veillé à ce que son narrateur précise bien que le protagoniste a déjà commis le fameux autodafé de ses propres livres, lorsqu'il jette dans la cheminée, à la fin de la nouvelle, le fils qu'il aurait eu avec la poupée vivante censée lui tenir lieu d'épouse. Ainsi le lecteur, bien qu'il soit tenté de voir dans l'image du fils de Gogol une allégorie de l'œuvre de l'écrivain jetée au feu, ne peut s'arrêter finalement à cette hypothèse herméneutique, puisque l'œuvre est censée avoir déjà été brûlée : le fils de Gogol est donc bien une créature mystérieuse, à laquelle on est tenté d'attribuer une fonction symbolique qu'il est toutefois difficile de cerner[1063].

Ainsi, si nous parlons de mythes, c'est d'abord parce que les histoires inventées par Landolfi se prêtent à des lectures symboliques, sans pouvoir toutefois être lues comme des allégories dont il faudrait trouver le sens définitif[1064]. Comme les mythes de l'antiquité gréco-romaine, ou comme les mythes des sociétés primitives tels qu'ils sont rapportés ou analysés par les anthropologues, les fictions de Landolfi conservent donc une part fondamentalement mystérieuse et nous avons même vu qu'à l'intérieur de ces mythes construits par Landolfi, un seul mot peut constituer un îlot de mystère.

Mais nous recourons aussi à la notion de mythe parce que les créatures mystérieuses de Landolfi prennent place dans la diachronie d'un mythe personnel : *La spada, Notte di nozze, Mani*, voire des fictions de plus grande ampleur comme la PL, les DZ, RA ou CAN sont autant de mythes personnels (ou de variations autour d'un même « mythe personnel », si l'on partage la vision de Charles Mauron[1065]). Ainsi Andrea Zanzotto

[1063] Comme le remarque Rodolfo Sacchettini (*L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, cit., p. 97-102), Todorov considère Gogol comme l'auteur emblématique d'une forme de fantastique, qui ne devient typique qu'au XX^{e} siècle, et où les symboles qui se dégagent du récit fantastique ne peuvent être réduits à leur sens allégorique. Cf. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 77-79. Nous nous référerons également à Stefano Lazzarin (« Vipistrello, colombre, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano », cit., p. 281-282), qui invite à mesurer toute la différence herméneutique qui sépare le « vipistrello » de CAN de son principal modèle littéraire, c'est-à-dire la chauve-souris symbolisant l'Espérance vaincue dans le quatrième des poèmes de *Spleen*. En effet, alors que chez Baudelaire, la chauve-souris est une allégorie, le « vipistrello » de CAN est en revanche une créature mystérieuse ou une « parola-viticcio » : « Ma la differenza sta nell'interpretazione allegorica, che in Baudelaire risolve l'ambiguità dell'immagine. […] Nel caso del vipistrello come in quello del porrovio e in altri ancora, l'allegoria non basta a se stessa, non all'interpretazione : è un'allegoria zoppicante, che non spiega tutto, e dunque non spiega nulla. [...] non possiamo neutralizzarne l'*inquiétante étrangeté* confinandolo nel rassicurante repertorio delle allegorie: quell'allegoria è carne, quel fantasma è solido e fa paura ».

[1064] Cf. Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 6 : « Ma so che ogni interpretazione impoverisce il mito e lo soffoca: coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini. La lezione che possiamo tarrre da un mito sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori ».

[1065] Pavese, quant à lui, emploie l'expression de « mythe personnel » dans son essai de 1943 *Del mito del simbolo e d'altro* (in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990 p. 274) : « Così ognuno di noi possiede una mitologia personale (fievole eco di quell'altra) che dà valore, un valore assoluto, al suo mondo più

parle-t-il d'une véritable « rifondazione di miti » à propos de la PL. Si l'on est amené comme Zanzotto à parler de mythes à propos des fictions de Landolfi, il nous semble que c'est d'abord parce que celles-ci ont la structure temporelle du mythe : les récits landolfiens ont un caractère originel, en ce sens qu'ils déterminent l'existence d'un individu, comme celle de Federico dans *Mani*[1066] ou du protagoniste de RA, ou qu'ils semblent marquer le monde fictionnel dans son ensemble, comme dans *La spada*[1067], ou dans les DZ.

Par ailleurs, il faut ajouter que le fait de se faire le créateur de nouveaux mythes, qui d'une certaine manière concurrencent les mythes antiques, présente un aspect démiurgique qui n'est peut-être pas moins fort que celui qu'on peut observer dans la création de romans, voire de cycles romanesques, propre à la littérature réaliste du XIX^e^ siècle[1068]. Or, cette image de l'auteur comme créateur de nouveaux mythes nous invite à nous interroger à nouveau sur le dualisme propre à Landolfi, dans la mesure où la grandeur démiurgique de l'écrivain créateur de mythes s'oppose à la dévalorisation – voire à la ridiculisation – de la figure de l'auteur, qui est un *leitmotiv* de son œuvre. En fait, Landolfi essaie de ne se désigner qu'indirectement comme le créateur des puissantes créatures mystérieuses qu'il nous invite à admirer.

3.c) Le pouvoir du signifiant, créateur d'images ou d'obscurité

Il convient d'abord de souligner la dimension non seulement mystérieuse, mais aussi véritablement magique des mots pour Landolfi. Nous avons vu, dans *Prefigurazioni : Prato*, que Landolfi, revenant sur la dichotomie qu'il a toujours perçue intimement entre la réalité et les mots, montre toute la conscience qu'il a du pouvoir qu'il s'est mis à

---

remoto, e gli riveste povere cose del passato con un ambiguo e seducente lucore dove pare, come in un simbolo, riassumersi il senso di tutta la vita ». La référence à un « ambiguo e seducente lucore » nous rappelle d'ailleurs le « lucore grigio e viscido » qui suinte de la cheminée dans *Notte di nozze* (MDB).

[1066] Nous renvoyons à la fin du texte (p. 62) : il est clair que la vie du protagoniste est marquée par cet épisode de l'exécution d'un rat qui constitue l'objet de la nouvelle.

[1067] Nous citerons la conclusion de la nouvelle (p. 288) : « Fu così che l'arma inclita e portentosa, che Renato avrebbe potuto impugnare in difesa del bene o almeno per la sua felicità, gli servì invece a distruggere quello che aveva di più caro sulla terra. Essa poi, così spenta, e sebbene tagliente come prima, chi più l'avrebbe voluta? L'uomo che la raccolse, buttandola nella più profonda voragine della terra volle salvare il mondo dal suo funesto potere. Ma altri uomini, o dei, ne la trassero, ad altri senza loro colpa fu data in sorte. E questi se la trascinarono dietro pel loro cammino terrestre come una croce, e così ancora sarà per la disgrazia di tutti ».

[1068] Nous ne pouvons poursuivre ici de manière plus détaillée l'examen du rapport aux mythes antiques qu'entretiennent les écrivains du XIX^e^ et du XX^e^ siècles, même s'il est certain que des citations comme celles de Zanzotto sur Landolfi ou de Calvino sur le mythe en général pourraient appeler d'autres références. De même, nous ne pouvons pas non plus développer l'aspect démiurgique de la création littéraire chez les écrivains réalistes, naturalistes ou véristes du XIX^e^ siècle.

accorder aux mots pendant l'enfance. Le titre même de son texte laisse penser qu'il a gardé de l'enfance, dans son rapport « religieux » aux mots, une intensité qui tend normalement, chez l'adulte, à disparaître. Or, l'œuvre de Landolfi montre en effet que le mot a toujours bien pour lui quelque chose de magique.

Tout d'abord, alors que la réalité extérieure lui apparaît insaisissable et vertigineuse, comme nous l'avons vu au niveau intellectuel en analysant son relativisme, et comme nous le verrons au niveau sensuel en analysant le motif du vertige, seul le mot paraît capable de donner son unité à une chose. Nous mentionnerons deux exemples : celui du scientifique farfelu de *Da : l'astronomia*, qui dans sa recherche d'une entité qu'on ne pourrait ni diviser ni englober dans une unité plus grande, expose l'idée que l'univers dans son ensemble ne serait rien d'autre qu'un mot[1069] ; et celui du prétendu Gogol, qui choisit pour son épouse-pantin le nom de Caracas, propre à indiquer qu'il existe bien une identité unique reliant entre elles ses différentes formes.

Ainsi, le mot, tel un totem, peut protéger le sujet, en fixant la réalité insaisissable du monde extérieur et des objets, mais peut-être aussi en recouvrant un inconcevable néant[1070]. Pour illustrer ce double aspect des choses, nous pouvons penser à l'image de la lune chez Landolfi : horrible et dégoûtante lorsqu'elle est vue de près dans *Il racconto del lupo mannaro*, elle est encore plus effroyable si l'on imagine qu'elle a une face cachée, comme dans *Voltaluna* : on peut voir là les deux faces, l'une perceptible et repoussante, l'autre cachée et angoissante, de la réalité du monde extérieur, que Landolfi a toujours ressentie comme une menace. Mais l'exemple du nom incongru « Caracas » montre bien que le mot ne peut être un simple instrument qu'on maîtrise parfaitement : les mots sont des signifiants qui ont d'autres sens que ceux qu'on leur prête pour désigner une réalité précise, et pour Landolfi ils semblent capables d'échapper au contrôle de celui qui les utilise, pour faire percevoir l'existence d'une réalité mystérieuse. D'apotropaïques ou rassurants, ils deviennent inquiétants ou anxiogènes.

[1069] *Da : l'astronomia…* (SPA), p. 232 : « La serie indefinita (e praticamente infinita) delle complicazioni e conglobazioni cui la materia (o energia) va soggetta, si conchiuderebbe, in un senso non solo ideale ma spaziale, con una parola, o piuttosto in una parola. Occorre qui qualche spiegazione. Secondo tale ipotesi (detta appunto « *teoria del logo assoluto* o *ipotesi morfocosmica* o *seconda sideronebulare* ») la gigantesca compagine del sistema primario di cui gli atomi primi (o *supposti*) sarebbero i componenti minimi, e le epiprote i componenti massimi, questa gigantesca compagine « descrive » dicono i teorici « e pronuncia una parola inaudita » (e inaudibile, incalzano altri, e invisibile per definizione). In altri termini *tutti i corpi e sistemi celesti si compongono a formare una parola* ».

[1070] Cf. Maria Antonietta Grignani, « L'espressione, la voce stessa ci tradiscono », cit., p. 72 : « È stato giustamente notato il carattere di "scongiuro" della scrittura, una formula di massima potenza apotropaica per rendere innocua la realtà ». Maria Antonietta Grignani fait référence à l'article de Tacisio Tarquini dans *Landolfi libro per libro* : « Il 'Discorso' di Landolfi », cit.

Or, il nous semble pertinent de considérer la création de symboles mystérieux qui ouvrent une « finestra sul buio » sous l'angle d'un rapport de force entre soi et l'autre, en l'occurrence entre l'écrivain et son lecteur : il s'agit pour l'écrivain d'inverser la situation décrite dans *Configurazioni : Prato*, quand le très jeune Landolfi était fasciné et inquiété par des mots, prononcés par ses camarades du collège, qui lui semblaient indiquer une réalité inconnue et terrible, voire ignoble[1071]. En effet, quand être un auteur revient à être le créateur de symboles mystérieux, alors la situation s'inverse : c'est alors Landolfi qui, privant le lecteur d'une image, d'un sens, ou d'une explication, prend l'ascendant sur l'autre par le biais du langage, d'une manière qui toutefois tend plus à fasciner qu'à frustrer le lecteur[1072]. Nous allons tenter de le montrer à travers l'analyse de deux courts textes : *Il dente di cera* (*Teatrino*, MDB) et Parole (*Commiato*, OM).

3.c.1) *Il dente di cera (Teatrino,* DIA*)*

Dans *Il dente di cera*, une nouvelle entièrement dialoguée dont nous avons déjà parlé[1073], le personnage du jeune exalté devient véritablement fou, non pas tant à cause de l'objet tombé de la bouche de sa logeuse, que du mot employé par cette dernière pour qualifier la matière dont est faite l'objet : c'est une dent, dit-elle, « di cera giassa ». Le jeune homme est terrifié et hors de lui, à cause de ce mot qui n'existe pas – il s'agit bien d'un néologisme, absent de la langue italienne – et qu'il entend pourtant[1074]. Il se produit donc un court-circuit entre le mot et la chose, ou, en d'autres termes, entre le physique et le symbolique, puisque le personnage est persuadé que le signifiant « giassa » ne

[1071] Nous renvoyons à notre citation de la p. 367, que nous complétons maintenant par ce qui, dans la suite du texte de Landolfi, illustre le propos que nous tenons à présent : « Sugli oggetti che dunque queste [parole] dei miei compagni non posso qui dire designavano, insomma sottindevano o si traevano dietro come accidenti, sarei anche stato disposto a chiudere un occhio, ma sulle parole ! E dopo tutto, ossia per quel tanto che la realtà contava, che terribili cose non potevano esse evocare? Ora, per l'appunto, di queste parole essi facevano beate orge. Ne andavano persino compilando un dizionario, o glossario. Ricordo la redazione di una voce. Cinque o sei di loro riuniti attorno a un banco; e uno (ne rammento il nome) che dettava: '*Cucù*: linguaggio fanciullesco: *m...*'. Né mai dimenticherò l'espressione furbesca, bestiale, voluttuosa, di cui s'illuminò il suo volto nel pronunciare egli questa ultima parola ; che era, si capisce, tra le più innocenti e meno inquietanti. Cosa singolare, poi, esse parole non esercitavano la menoma attrazione su di me, se non fosse quella proprio dell'orrore ; così almeno mi par di intendere, sebbene mi sia ora difficile rimettermi, per questa partita, nello stato di allora ».

[1072] Comme l'explique Stefano Lazzarin (« Vipistrello, colombre, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano », cit., p. 275), les mots inventés par Landolfi ont la double caractéristique de se détacher de la réalité phénoménale tout en produisant un effet *unheimlich* sur le lecteur. Le mot « giassa » dans *Il dente di cera*, comme nous allons le voir, en est un parfait exemple.

[1073] Cf. *supra*, p. 92.

[1074] *Il dente di cera* (*Teatrino*, DIA), p. 257 : « Per l'inferno, signora, non insistete ! In nessun vocabolario della terra è registrata una voce simile ! Mi fate sudar freddo e mi mettete una smania, un formicolio nelle membra… ».

correspond à aucun signifié et qu'il ne peut donc pas désigner la matière dont est faite la dent, ce référent qui l'intrigue tant. La fiction n'est cependant pas simplement grotesque ou absurde, mais également fantastique, ou *unheimlich*, puisque le point de vue du personnage désarçonné voire épouvanté par la situation coexiste avec celui d'un autre personnage (sa logeuse) pour qui tout est normal, mais aussi avec celui du lecteur.

Or, pour ce qui est du lecteur, Landolfi a tiré parti du fait que sa nouvelle soit entièrement dialoguée, en instaurant deux niveaux de perception bien distincts : à la différence des personnages, qui sont censés la voir, le lecteur ne voit pas la dent. Pour lui, plus encore que pour le personnage, c'est bien du langage seul que naît le fantastique, c'est-à-dire du néologisme « giassa » et du stratagème narratif et fictionnel construit autour de ce mot[1075]. La dent « di cera giassa » est donc un exemple parfait de cet effet de sens dont nous parlions : pour le lecteur, il devrait y avoir un sens, puisqu'il y a un mot (d'ailleurs, pour la logeuse, la signification du mot ne pose aucun problème), mais il n'y en a pas. Nous pouvons également dire que ce mot est bien une « finestra sul buio », puisqu'il est non seulement détaché d'un référent (une chose) et même d'un signifié (une idée), mais aussi d'une image[1076]. Le lecteur se trouve dans une situation où on lui donne l'illusion d'une présence tout en lui indiquant qu'il ne peut pas voir la chose présente. Il est sans doute aussi inquiétant que le signifiant ne produise non seulement pas de sens, mais pas d'image non plus : l'impuissance a à voir ici avec une

[1075] Rodolfo Sacchettini commente *Il dente di cera* dans la partie de son livre *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi* (cit., p.126-131) intitulée « Il fantastico linguistico » – nous préciserons qu'on trouvait déjà l'expression de « fantastico linguistico » dans l'article de Sergio Romagnoli publié en 1996 (« Landolfi e il fantastico », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 20) ; faisant d'ailleurs référence à un article d'Oreste Macrì publié dès 1940, Romagnoli avançait notamment (p. 19) : « Quante volte, allora, si può avvertire che il fantastico, quel particolare fantastico che è solo landolfiano, nasca dalle parole e non da altro […] »). Ainsi Rodolfo Sacchettini soutient-il, dans la lignée de ce que pouvaient affirmer Oreste Macrì ou Sergio Romagnoli, que la particularité du fantastique landolfien réside dans l'étrangeté des mots eux-mêmes, plus que dans les créatures que le lecteur est amené à imaginer. Or, cette caractéristique constitue la particularité du fantastique post-freudien, que représente un auteur comme Tommaso Landolfi, aux yeux de Ferdinando Amigoni (*op. cit.*, p. 66-94). S'appuyant sur les propos de Ferdinando Amigoni, toujours au sujet de Landolfi et du fantastique landolfien (« Vipistrello, colombre, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano », cit., p. 278), Stefano Lazzarin propose quant à lui le commentaire suivant : « Gli animali-viticci sono indubitabilmente *post-freudiani*, questo è il punto : mostri affioranti dell'inconscio, creature rigurgitate da un sogno o da un incubo, esseri che emergono dal profondo quando la censura si rilassa o cede ». D'après nous, il est en effet judicieux de relier, comme le font F. Amigoni et S. Lazzarin, la question d'un « fantastique linguistique » à la question d'un « fantastique post-freudien ». Nous rappellerons à ce propos que c'est Todorov, dans son *Introduction au fantastique*, qui donne une importance capitale à la distinction entre le fantastique canonique du XIX^e^ siècle et le fantastique post-freudien qui lui succède.

[1076] Cf. Rodolfo Sacchettini, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, cit., p. 131 : « Il mistero della parola giassa persiste proprio perché la combinazione fonica rispetta il codice della lingua. Il lettore riconosce nel suono un significante che però rivela – nell'assenza del significato – la consistenza tragica di un guscio vuoto. Sono il significato e il significante, la *parola* e la *cosa*, a diventare i poli costanti di una riflessione che nella narrativa di Tommaso Landolfi apre continue e inquietanti *finestre sul buio* ».

sorte de cécité qui touche l'imagination du lecteur.

Il dente di cera, qui semble ressortir à un registre unique, à mi-chemin entre le fantastique et l'absurde, repose sur une exploitation extrêmement originale des relations complexes unissant non seulement le mot et la chose, mais aussi le mot, la chose et l'image[1077].

3.c.2) *Parole* (*Commiato*, OM)

A la fin du recueil *Ombre*, une courte section intitulée *Commiato* (congé) contient plusieurs petits textes que nous pouvons considérer comme autant de poèmes en prose, bien qu'ils ne soient désignés par aucune sorte d'appellation générique. Parmi eux se trouve *Parole*, que nous citerons dans son intégralité :

> Parole sorgevano, s'inarcavano e lentamente tramontavano, sull'equoreo orizzonte, contro il cielo perso ; nel mare specchiandosi e variamente frangendosi. Atre e serrate, talune nondimeno splendevano d'un fosforico e putrido chiarore ; talune fumavano, quasi spente dall'acqua traverso la loro immagine riflessa. / Infinito crepuscolo ! Ma erano illeggibili, e vanamente aguzzavo la vista in quella luce dubbiosa e postrema ; gelide lagrime si formavano e duravano tra le mie ciglia. Pure, di ciò non mi adontavo ; familiare, se non cara, m'era quella desolazione. / E sorse una lunga parola, una cometa. / Volse anch'essa al tramonto indecifrata. S'immerse nel mare di scancio. Accanto a me una grossa aragosta fulva vibrava debolmente le antenne ; al freddo soffio crepuscolare brandiva una crambe[1078]

Les « mots » évoqués au début du poème sont censés être des mots physiques, c'est-à-dire à la fois des choses et des signes. Ce sont des référents, que le poète désigne, mais ce sont aussi des signifiants ; en tant que tels, ils renvoient à un signifié, qui toutefois reste obscur (« illeggibile »). Le poète crée donc une matière symbolique qui est mystérieuse, parce qu'elle renvoie à quelque chose d'autre qu'elle-même : on ne peut connaître ni voir cette matière mystérieuse et le sentiment mélancolique (la « désolation » qualifiée de « familière ») vient de l'incapacité à ne pas voir le sens mystérieux des mots. En d'autres termes, le poète n'a pas accès au mystère, mais il a le pouvoir de créer un symbole mystérieux, qui indique l'existence d'un mystère que le

[1077] Nos propos sur *Il dente di cera* peuvent rappeler ceux de Sergio Romagnoli (« Landolfi e il fantastico », in *Le lunazioni del cuore*, cit., p. 21-22) au sujet de *Il matrimonio segreto* (SP), une autre courte fiction entièrement dialoguée : « […] quell'aggettivo « segreto » vuol ben dir qualcosa, che non è del contesto narrativo, ma che partecipa del *mistero* che permane, della non spiegazione alla quale siamo invitati a rassegnarci. […] [*Il matrimonio segreto*], adottato in funzione di paradigma, potrebbe benissimo sostenere la conclusiva definizione per cui in esso l'immaginario e il fantastico s'insinuano nella narrazione mediante un linguaggio che perde, a mano a mano che li assiste, la propria trasparenza e che desta infine un senso di *disorientamento di fronte all'inspiegabile* ».

[1078] *Parole*, in *Commiato* (OM), p. 806.

lecteur lui aussi désirera connaître : ainsi le poète, par sa création, transmet-il au lecteur son désir insatiable d'une signification inaccessible.

Mais, contrairement à ces mots indéchiffrables du début du poème, qui renvoient à quelque chose d'inconnu et d'inconnaissable, les mots et les images que les mots font naître peuvent aussi ne renvoyer à rien d'autre qu'à eux-mêmes, comme cette langouste et le crambe qu'elle brandit, à la fin du poème : ce dernier symbole est propre à conclure le poème sur l'impression d'une satisfaction visuelle que ne donnaient pas les mots du début, ces mots-comètes qui faisaient naître une certaine frustration nourrissant une impression mélancolique (en raison de l'envie déçue de les déchiffrer), car le lecteur accède maintenant à l'image dans la plénitude de celle-ci, sans qu'il faille imaginer ce que cette image veut dire, c'est-à-dire quelque chose d'autre que ce qu'elle donne à voir. Le symbole n'a plus besoin de renvoyer à une réalité inconnue, car l'existence du symbole se justifie par la beauté des mots et des images mentales produites par ces mots dans l'imagination du lecteur : « Accanto a me una grossa aragosta fulva vibrava debolmente le antenne ; al freddo soffio crepuscolare brandiva una crambe ».

Certes, dans la perspective d'interpréter le texte par rapport au désir qui l'a fait naître, la langouste peut symboliser la pulsion cachée qui est sublimée pour créer l'objet artistique représenté par le crambe, à la manière de la fleur tendue par le ramoneur dans *Notte di nozze* (SP) : le symbole ne symboliserait rien d'autre que le processus qui l'a créé. Mais on peut aussi se garder de proposer la moindre interprétation : la langouste et le crambe forment alors un symbole pur, ne créant rien d'autre qu'une impression de beauté que tend à faire durer l'emploi de l'imparfait (« brandiva »), qui fait du moment où la langouste brandit le crambe dans sa pince une sorte d'instant suspendu[1079].

Conclusion : le prestige des « créatures mystérieuses »

Nous allons pour conclure expliquer synthétiquement comment nous interprétons la posture particulière prise par l'écrivain par rapport à ces « créatures mystérieuses » qui constituent pour nous une part essentielle de son écriture et de sa poétique implicite.

Par de nombreux exemples, les fictions de Landolfi ne cessent d'illustrer l'idée que

[1079] *Parole* nous paraît inviter au type de lecture qu'Umberto Eco semble appeler de ses vœux, à la fin de son article sur le symbole (*Sulla letteratura*, cit., p. 171) : « Non sappiamo neppure più godere della rivelazione del letterale, della stupefazione di ciò che è, quando il massimo della polivocità coincide col minimo della tautologia: a rose is a rose is a rose is a rose. Il modo simbolico sta là dove avremo finalmente perduto la voglia di decifrare ad ogni costo ».

les mots, parce qu'ils sont des signifiants, exercent un pouvoir sur celui qui les écoute ou qui les lit ; cela est même d'autant plus net quand ils ne remplissent pas leur fonction habituelle de signifiants renvoyant à des signifiés ou à des référents. Mais nous avons aussi vu qu'il apparaissait comme ridicule, dans l'œuvre narrative de Landolfi, de s'affirmer comme un créateur ou un maître, fût-ce un maître des mots : l'exemple de Tale se rêvant en capitaine polyglotte d'un navire de pirates, alors qu'il est assis dans ses toilettes, suffira à le rappeler. Cette dévalorisation de la figure du créateur ou du maître des mots est liée au fait que le recours au langage est nécessairement perçu comme un échec, étant donné que le but assigné au langage est celui d'atteindre l'absolu. Or, cette entreprise vouée à échouer est aussi perçue comme une transgression coupable qu'il faut punir : très souvent, la fiction landolfienne est en quelque sorte la mise en scène d'un sacrifice, dont la créature est victime, mais qui punit sans doute *l'hybris* du créateur[1080].

Ainsi sommes-nous amené à penser que la culpabilité originelle d'un moi séparé d'un objet d'amour suprême, perdu et irremplaçable, se transfère sur la tentative d'atteindre l'absolu par les mots et l'écriture. La poétique des créatures mystérieuses apparaît alors comme une sorte de compromis permettant à Landolfi de ne pas cesser de s'emparer du pouvoir du signifiant tout en se punissant parce qu'il s'en empare. En effet, d'un côté, l'auteur ridiculise dans ses fictions les incarnations de la figure du créateur (comme Filano, ou le pseudo-Gogol) et il se présente lui-même dans sa prose autobiographique comme un écrivain condamné à un état d'insuffisance ; mais, de l'autre, il expose au lecteur des mots et des symboles mystérieux dont le prestige rejaillit sur lui en tant que créateur.

Ainsi, dans la hiérarchie qui s'établit entre ces trois instances que sont d'abord l'auteur comme créateur, puis l'œuvre comme créature et enfin le lecteur, c'est la créature littéraire qui est placée au sommet, au-dessus du créateur, au contrôle duquel elle échappe, mais sur lequel rejaillit cependant son prestige, aux yeux du lecteur étranger à cette création dont il est le spectateur amusé, troublé ou fasciné. Il y a donc bien dans l'exposition des créatures mystérieuses au lecteur quelque chose de l'ordre du prestige dans tous les sens de ce mot[1081], comme si l'auteur voulait laisser à ses mots leur part de mystère pour que le prestige de ces « machines célibataires » échappant à leur fonction symbolique normale rejaillisse sur leur créateur. Voilà pourquoi il est

[1080] Pour autant qu'on puisse employer la notion d'*hybris* dans le cadre de la littérature du XX^e^ siècle.

[1081] Nous rappellerons que les mots « prestige » en français, ou *prestigio* en italien, viennent du latin *praestigium*, qui désignait une charlatanerie ou une illusion.

capital pour Landolfi de préserver le mystère de ses créatures, devant lesquelles il se dit lui-même parfois interdit, comme nous l'avons vu ; voilà aussi comment s'explique par exemple le rapport ambigu et même plutôt hostile aux « psicologi, psicanalisti e consimili indaffarati personaggi[1082] », susceptibles d'entreprendre une analyse rationnelle qui ternirait l'éclat en un certain sens magique de cette part de mystère dans l'écriture.

Dévaluer ainsi, *a priori*, l'interprétation de certains éléments mystérieux ou obscurs de ses textes, de la part d'un écrivain qui montre une grande maîtrise sur son écriture, notamment grâce à une langue volontairement très littéraire dans ses choix lexicaux aussi bien que syntaxiques, revient d'ailleurs à continuer à exercer une forme de contrôle sur une partie de soi qui relève d'obsessions au moins en partie inconscientes. En effet, c'est ce qui tendrait à échapper le plus au contrôle de l'auteur qui lui donne le plus de prestige, à condition de ne pas ôter son mystère à cette matière fascinante.

Les créatures mystérieuses, alors même qu'elles sont vouées à ne pas se rapporter à la réalité, constituent donc bien, par les significations multiples et le mystère qu'elles laissent entrevoir, la *pars construens* de l'œuvre landolfienne, mais une *pars construens* d'un genre assez particulier. Leur prestige, qui rejaillit sur l'auteur, résiste au vaste mouvement relativiste et nihiliste qui se tourne contre l'écrivain lui-même, tandis que par ailleurs la souffrance engendrée par l'automutilation résultant de cette tendance nihiliste voire destructrice trouve un lénitif dans l'humour et dans une forme de gaieté qui parvient parfois à s'exprimer.

Cependant, le registre principal de l'humour, comme nous l'avons vu dans CAN, est le grotesque. Or, le grotesque, comme caricature des idéaux, nourrit le nihilisme. En outre, l'exemple de CAN, l'un des plus comiques, mais aussi l'un des plus désespérés, parmi les longs récits de Landolfi, montre que le rire, dans son œuvre, est tout de même fréquemment associé à la mort et que l'absurde confine à la folie : cela nous amène nécessairement à accorder d'autant plus de crédit à l'idée d'une vive blessure véhiculée par l'écriture. Certes, l'humour éloigne le registre pathétique d'une plainte lyrique qui mettrait à nu la blessure sans cesse dissimulée et montrée dans l'écriture, mais il n'a pas pour autant le pouvoir de guérir la blessure cachée. En tout cas, il ne se crée pas, dans CAN par exemple, une impression de légèreté ou de gaieté qui se substituerait durablement à la douleur exprimée de manière plus ou moins sous-jacente[1083]. Ainsi, le

[1082] *Prefigurazioni : Prato* (OM), p. 746.
[1083] Chez Landolfi, le registre de l'humour coïncide presque toujours avec celui du grotesque ou avec celui de

comique chez Landolfi cache imparfaitement le pathétique et se conforme à la dimension foncièrement tragique de son œuvre.

l'absurde, si bien qu'il nous paraît difficile de parler d'une véritable légèreté apportée par l'humour, comme nous l'avions remarqué à propos de la différence assez nette entre l'image du clown chez Palazzeschi et chez Landolfi. C'est en ce sens que nous ne partageons pas entièrement l'avis exprimé par Mario Domenichelli à propos du rejet de Beckett par Landolfi (*op. cit.*, p. 22) : « […] è proprio la *gravitas*, il peso di Beckett a disturbare Landolfi che, invece, di suo, è una creatura della *levitas*, e lavora spesso di parodia, svuota i suoi soggetti dall'interno attraverso la parodia e lo humour, per alleggerirne la *gravitas*. La poetica stessa di Landolfi, come dice bene Guido Guglielmi parlando del *Dialogo dei massimi sistemi* [*La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1998, vol. 2, p. 38-58], si articola attraverso la parodia e *dans un esprit de légèreté* ». Nous sommes d'accord pour dire que Landolfi invite à ne rien prendre au sérieux, à commencer par les figures qui incarnent l'autorité ou la responsabilité, mais nous ne pensons pas que ses provocations humoristiques aboutissent le plus souvent à un nihilisme ou relativisme joyeux ou léger, dont un écrivain comme Aldo Palazzeschi, en revanche offre d'après nous le modèle.

Chapitre quatrième. Le rapport au monde sensible et l'esthétique de Landolfi : le corps, la sensorialité et l'écriture

Introduction

Notre allons maintenant entreprendre une analyse de la représentation des perceptions sensibles dans l'œuvre fictionnelle de Landolfi. Ainsi pourrons-nous dégager notamment certaines constantes esthétiques de son écriture. Dans ce nouveau chapitre, notre travail s'appuiera d'abord sur les catégories traditionnelles des quatre éléments de la nature (eau, air, feu, terre), que Gaston Bachelard a mis comme on le sait au centre de ses études sur la rêverie. Nos observations sur la place des quatre éléments dans l'imaginaire de Landolfi s'inscriront dans un questionnement de la pureté comme motif, comme valeur et comme idéal pour l'écrivain. En effet, c'est surtout parce que l'eau, l'air et le feu nous semblent parfois symboliser aux yeux de Landolfi une sorte d'état pur de la matière, qui correspond bien à la pureté idéale vers laquelle il tend, que nous commencerons par nous intéresser à la place dans son œuvre des grands thèmes que sont les quatre éléments naturels, en nous plaçant dans le sillage des représentants de la critique thématique qui se sont inspirés de Gaston Bachelard et se sont intéressés au rapport des écrivains à la réalité sensible.

Ce questionnement sera poursuivi dans un second temps d'une autre manière : ainsi fonderons-nous notre approche sur la distinction tout aussi traditionnelle qu'on établit entre les cinq sens de la perception humaine (la vue, le toucher, l'ouïe, l'odorat, le goût). Ces catégories, qu'il s'agisse des quatre éléments naturels ou des cinq sens de la perception, sont bien des catégories de commodité : elles serviront notre analyse, mais nous ne pouvons les soumettre ici à une critique d'ordre épistémologique. Dès maintenant, nous pouvons donc préciser que le développement de nos remarques consistera moins en une typologie des sensations établie grâce à la distinction entre les cinq sens, qu'en une analyse du corps et de la sensorialité dans l'œuvre landolfienne – analyse que continuera à guider le thème de la pureté, ou plus exactement le fantasme landolfien d'une pureté parfaite.

L'étude que nous aurons menée selon l'axe des quatre éléments puis celui des cinq sens nous permettra en un troisième temps de considérer ce qu'on peut appeler l'esthétique de Landolfi. Dans une perspective appliquée à l'analyse de textes particuliers, nous introduirons tout d'abord cette question en revenant sur les exemples de la PL (*La pietra lunare*) et de *Il mar delle blatte*, pour montrer comment nos remarques sur le corps et la sensorialité dans les récits de Landolfi peuvent enrichir le discours critique tenu sur sa poétique et son esthétique. Nous regrouperons ensuite de manière synthétique ce qui nous paraît constituer précisément les caractéristiques de l'esthétique landolfienne.

I) Les quatre éléments chez Landolfi : le fantasme d'une pureté parfaite

Nous allons maintenant nous intéresser aux trois éléments naturels symbolisant la pureté (l'eau, l'air et le feu)[1084]. Nous commencerons par l'eau et l'air, qui sont fréquemment associés et même confondus dans l'imaginaire landolfien, où nous verrons qu'ils sont liés principalement au thème du vertige et à une tendance que l'on peut appeler baroque de l'écriture landolfienne. Nous nous intéresserons ensuite au motif du feu et notamment à l'image de la perte au jeu qui purifie en brûlant, ou encore à la manière dont les images du feu et du sang s'associent à cette idée de pureté.

A) L'eau, l'air et la pureté

A.1) Inversions et reflets

Dans certaines des descriptions de ses fictions, Landolfi associe la transparence de l'eau à celle de l'air. C'est par exemple le cas à la fin de *La morte del re di Francia*, quand Tale s'avance dans un paysage enneigé. Regardant le ciel qui le surplombe, le personnage croit voir des étoiles de mer dans les étoiles du ciel, tandis que la lune est comparée à une méduse :

[1084] Il nous semble indiscutable que la terre est le seul des quatre éléments naturels qu'on ne se représente jamais à l'état pur. A la suite de Bachelard, Gilbert Durand expose cette idée (*op. cit.*, p. 202) : « Seule la terre n'est jamais immédiatement pure et ne le devient qu'après une lente opération alchimique ou métallurgique qui l'instaure dans la dignité du métal ou du sel ».

> Ancora una volta a Tale che seguiva la via della notte parve d'essere in un fondo marino e che la falda sterminata del cielo fosse la superficie di quel mare, lontanissima sulla sua testa : ebbe il senso dell'immensità del vuoto sotto la cappa del cielo come se un'acqua lo riempisse e rendesse sensibile (la luna una medusa rósa a fior d'acqua, le stelle stelle di mare col loro tenue palpito natatorio). Vertiginoso spavento[1085]

A l'inverse, dans *Il mar delle blatte*, c'est la mer qui ressemble à une étendue céleste, alors que le père de Roberto, sur le pont du bateau, y plonge son regard, non sans éprouver une sensation de vertige, et non sans observer les mouvements d'une méduse, dont l'image semble avoir assez fasciné Landolfi pour qu'il la fasse apparaître ainsi dans deux textes différents :

> La mattina si levò su un mare liscio come l'olio. Lunghi filamenti d'alga vi affioravano. L'aria era limpidissima, cominciava a fare un gran caldo. Il mare era tanto trasparente che attraverso la massa verde dell'acqua si poteva scorgere il fondo accidentato, a una prodigiosa distanza sotto i navigatori. La nave si librava vertiginosamente sull'abisso come su un'aria. L'avvocato, ecco, potè vedere un puntino brillante staccarsi dal fondo e procedere verticalmente verso di lui ; nel minuscolo puntino, a mezza strada, riconobbe una medusa solitaria, di proporzioni gigantesche, la quale, raggiunto quasi il pelo dell'acqua, rimase di traverso lasciandosi cullare dalla corrente. Ma in quel mare e in quel cielo non altri indizi di vita[1086]

Ainsi, avec le motif de la transparence ou du reflet, il se produit une inversion, ou un mélange, entre l'eau et l'air, qui constitue un véritable topos esthétique de l'écriture landolfienne. Certes, il s'agit là d'un motif assez banal, en poésie notamment. Nous allons cependant commenter les particularités du traitement qu'en fait Landolfi.

Tout d'abord, le fantasme d'une densité aquatique de l'air semble parfois agréable et réconfortant, comme si l'environnement extérieur dans sa totalité devenait une sorte d'espace utérin protecteur, où s'efface toute menace. Ainsi, dans *Da : « l'astronomia »…*, est exposée la théorie, présentée comme une vérité acquise, selon laquelle les corps célestes gravitent dans l'espace « *quasi sostenuti dall'etere cosmico : galleggiano*, in una parola, o piuttosto *nuotano nell'etere* [1087] ». A l'autre bout de la carrière de Landolfi, trente-cinq années plus tard environ, l'image des « stelle madide di mare » dans un poème de VM[1088] montre bien l'attachement de l'écrivain à cette image agréable des étoiles flottantes.

Nous observerons encore que Landolfi construit parfois, à partir de ce topos d'une confusion entre la pureté aquatique et la pureté aérienne, un jeu de reflets où l'on ne sait plus distinguer le reflet de l'original. C'est ce qu'on peut voir au début du poème en

[1085] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 39.
[1086] *Il mar delle blatte*, p. 214.
[1087] *Da: l'astronomia...* (SPA), p . 227.
[1088] VM, p. 282 : « L'utime stelle madide di mare / Si spengono – Così trapassa in prosa / Il verso, l'illusione generosa / In disperata ostinazione ».

prose intitulé *Parole* :

> Parole sorgevano, s'inarcavano e lentamente tramontavano, sull'equoreo orizzonte, contro il cielo perso ; nel mare specchiandosi e variamente frangendosi. Atre e serrate, talune nondimeno splendevano d'un fosforico e putrido chiarore ; talune fumavano, quasi spente dall'acqua traverso la loro immagine riflessa[1089]

Les mots-comètes se reflètent à la surface de la mer, mais ils fument parfois comme s'ils étaient mouillés, alors que c'est seulement l'image immatérielle de leur reflet qui est au contact de l'eau. Par ce jeu de reflets, les images s'inversent et se confondent. Dans cette esthétique où semblent être recherchés la désorientation ou le vertige du lecteur, nous pouvons bien voir une tendance baroque de l'écriture landolfienne, qu'illustre par exemple ce poème de VM où Landolfi écrit que l'homme : « ha un doppio aspetto, / Come di chi proceda su uno specchio: / Da una parte cammina a caporitto, / Dall'altra a capofitto[1090] ».

A.2) Le vertige et l'*horror vacui*

Mais le vertige peut toutefois être bien plus troublant que dans ces deux exemples poétiques, comme le montraient certains mots dans les deux premiers passages que nous avons commencé par citer : « il senso dell'immensità del vuoto », « vertiginoso spavento », « la nave si librava vertiginosamente sull'abisso come su un'aria ». Sans la consistance liquide de l'eau transparente, les pures étendues illimitées, qu'elles soient aquatiques ou aériennes, peuvent se confondre, suscitant non pas une impression de confort ou de plaisir, mais bien une sensation de vertige ou d'effroi. Aussi peut-on parler d'un topos esthétique de l'*horror vacui* auquel correspond la sensation du vertige : « vertigine », « voragine », « gurgite », « vortice » (plus rarement « vorticare »), « risucchio » (ou « risucchiare ») sont des mots qui apparaissent régulièrement dans ces passages où s'expriment l'*horror vacui*. Nous rappellerons par exemple que dans CAN, lorsqu'est décrite l'effrayante « Corne du Diable », nous trouvons des syntagmes tels que « vertiginosi passaggi », « profondi baratri », « una tenebra appena fulva », « un incalcolabile vuoto ». Or, dans ce passage où Landolfi semble avoir imaginé un paysage naturel des plus terrifiants l'image de l'eau est associée comme spontanément à celle de l'obscurité vertigineuse, comme le montre cette précision :

[1089] *Parole* (OM), p. 806.
[1090] VM, p. 24. Ce poème illustre par ailleurs une conception de l'écriture que nous avons déjà commentée, selon laquelle l'écrivain est un artiste voyant, se distinguant du commun des mortels parce qu'il est capable de voir la face cachée des choses.

> Ma ben presto un remoto croscio da un'insondabile profondità mi colpì l'orecchio e, ficcando gli occhi nella tenebra sottoposta, mi parve scorgere una lontanissima lustra d'acqua[1091]

Dans *Da : l'astronomia…*, le pseudo-savant évoque le spectacle suivant : « la gigantesca ombra nera che la Testa di Cavallo pare proiettare sul cielo altro non è che un'immensa voragine, quasi un mulinello permanente[1092] ». Mais il précise justement qu'il ne faut pas voir dans cette ombre la preuve d'une existence du vide, mais plutôt une extrême raréfaction de l'« éther cosmique », comme si l'une des finalités de ce texte fantaisiste était de nier l'existence du vide. Ainsi le motif du vertige semble-t-il bien renvoyer à une insupportable *horror vacui*, à laquelle s'oppose directement le fantasme agréable d'une sorte de densité aquatique de l'air[1093].

L'image de l'eau pure ou de l'air pur s'associe donc parfois à l'image d'un ravin illimité, ou d'une ténèbre dense « come pece », dont il est par exemple question dans des passages voisins de ceux où apparaît le motif de la pureté transparente, comme on peut le constater dans diverses fictions : nous venons d'en voir un exemple dans *Da : l'astronomia…* Dans *Il mar delle blatte*, notamment, le spectacle de la mer vertigineusement transparente, apparaît comme le pendant de la vue du port de « Brandeburgo » à proximité duquel était passé le bateau :

> Alla luce della luna si scorgeva sulla costa, e digradante in anfiteatro verso il mare, una mostruosa città, dai giganteschi edifici. C'erano case piazze vie torri come altrove, ma ogni cosa spaventosamente grande e massiccia, di proporzioni inaudite e terribili. Tra le fronti solenni delle costruzioni, battute dal pallido raggio, si inabissavano strade nere come pece, s'aprivano gurgiti bui di piazze, voragini senza fondo. Tutto era calmo, non si scorgevano creature umane, nessuna luce, nessun segno di vita; alcune vaste fontane, collegate da canali elevati sul suolo e digradanti di terrazza in terrazza, facevano solo udire un freddo sciabordio. Ma era una calma minacciosa, da cui sembrava dovesse scoppiare a ogni momento un comando, una parola intollerabile. Come una fiera sentinella la città si levava alta sul mare[1094]

Ainsi le vertige de la ville ténébreuse annonce-t-il celui de la mer transparente, décrit environ une page plus loin, comme si une description appelait l'autre : c'est là une

[1091] CAN, p. 528. Nous citerons un passage de *Colpo di sole* (SPA, p. 350) présentant bien des similitudes avec celui-ci ; la terreur de l'homme face aux ténèbres de la nuit y sert de comparant à l'angoisse censée être éprouvée par une chouette à l'aurore, en un jeu d'antithèses et d'inversions typiquement baroque : « Poiché, come l'uomo durante le tenebre della notte serba nel più profondo di sé tuttavia un ultimo fuocherello, una favilla di luce, così durante lo sfrenato giorno la civetta un fuoco d'ombra. Nondimeno vacilla talvolta il fuocherello, minaccia d'estinguersi la favilla, le tenebre s'accavallano, *come gorgo d'acque sotterranee*, sul buio gurgite; o s'impallidisce l'ombra, e la luce e il tumulto dilagano in suo luogo ».

[1092] *Da : l'astronomia…* (SPA), p. 227.

[1093] Pour compléter les exemples que nous fournirons ici, nous renvoyons à la description du baiser fatal donné par le succube dans *Il bacio* (PC), que nous citerons en note dans notre commentaire du rapport oral à la réalité sensible dans les fictions de Landolfi (cf. *infra*, p. 442-444).

[1094] *Il mar delle blatte*, p. 213.

construction symétrique que l'on retrouve presque systématiquement. Or, il nous paraît important de souligner qu'il ne s'agit pas d'une opposition entre, d'un côté, l'image d'une pureté admirable ou agréable et, de l'autre, l'image d'une noirceur dégoûtante ou vertigineuse : il s'agit plutôt d'une opposition entre deux formes d'*horror vacui* dont l'une, celle de la transparence illimitée, est rendue presque aussi effroyablement vertigineuse que l'autre, celle de la noirceur opaque, par la trop grande pureté qui la caractérise[1095].

A.3) Pureté, menace et violence

Nous remarquerons que dans *Il mar delle blatte*, la vue du port de « Brandeburgo » est insupportable pour le personnage, qui n'arrive pas à le concevoir dans les limites de sa perception rationnelle ou sensible. L'horreur suscitée par une obscurité dense ressemble alors à celle que provoque le vertige, et la représentation de cette sensation d'horreur s'inscrit dans une tradition fantastique. Or, on peut comparer le vertige du père de Roberto à celui de Tale qui essaie de reprendre ses esprits après avoir vu passer une araignée près de lui :

> Fece per tornare a letto, ma, sull'atto d'andarsene, la sua natura si risvegliò ed egli provò come sempre l'assoluto bisogno di riandare colla mente le sue relazioni colla stirpe dei ragni, come a delimitare nello spazio e nel tempo il pericolo che gli veniva da quei terribili nemici[1096]

La raison, la mesure et les mots sont bien des instruments qui protègent le personnage d'une altérité menaçante. Comme lorsque nous avions commenté l'association des mots « soverchio » et « abbandono », nous retrouvons donc l'idée qu'il

[1095] Dans *La muta* (TR), quand le protagoniste est allongé sur le lit avec la jeune muette et qu'il lui propose de fermer les yeux pour imaginer le spectacle qu'il lui décrit, ces deux images se mêlent d'ailleurs plus qu'elles ne s'opposent (p. 446-447) : « "Che vedi ? Ma già, tu non puoi dirmelo al buio. Ebbene, io vedo… vedo un fiordo. Lo sai che cosa è un fiordo? Come sono alte le montagne che lo chiudono, lo stringono e lo strozzano, e tutte di roccia. E l'acqua laggiù in fondo è bruna, d'acciaio; non come il lago dei tuoi occhi, che è di notte addirittura. No: qui, guarda, perfino di quassù, sporgendoci, possiamo vedere la nostra immagine riflessa; piccola, si sa... Folle di topi, questi loro topi, vengono ogni tanto a morire qui, non si sa perché: si buttano nell'acqua, si uccidono da se stessi... ». Tandis que la pureté du fjord s'oppose à l'obscurité, et que cette pureté est contaminée par l'image des rats qui viennent mourir, ces associations en entraînent tout naturellement une autre : aux motifs de la pureté aquatique et de l'obscurité profonde succède celui du vertige, en un nouveau jeu baroque, d'inversions et de reflets, auquel sont conviés l'autre personnage ainsi que le lecteur (p. 447) : « La sentivo fremere, seguirmi : suprema vertigine, gioia più fonda, più misteriosa, più desolata del fiordo. "Ma di', se ci buttassimo di quassù: eh, che succederebbe? Pensa che volo, che felicità forse: in un volo senza più tempo, senza più dolore, noi andremmo a raggiungere le nostre immagini lì in fondo; oppure ci sembrerebbe di salire, di elevarci velocemente in cielo, perché nell'acqua è il cielo, ci son le nuvole che corrono, sebbene come spiante e brunite, c'è..." ».

[1096] *La morte del re di Francia* (DIA), p. 37.

est nécessaire d'exercer un contrôle qui, en interdisant de céder à l'abandon, protège le sujet – symbolisé dans *La morte del re di Francia* comme dans *Il mar delle blatte* par un personnage de père impuissant, Tale ou maître Coracaglina – d'une perte qui serait destructrice[1097].

Le sujet sensible qu'actualisent les fictions de Landolfi est un être fragile, qui ressent bien plus souvent des sensations de peur et de dégoût inspirées par une altérité perçue comme menaçante, qu'une impression de douceur et de beauté au contact d'une altérité perçue comme pure : seuls la raison et les mots peuvent aider à maîtriser le dégoût et la peur. Ce sujet n'est autre que l'écrivain lui-même, comme nous le montre ce très significatif passage du journal DM, censé illustrer l'idée, sur laquelle nous reviendrons, qu'on ne meurt que parce qu'on imagine de mourir :

> E, per esempio, le angosce della mia immaginazione in alta montagna : c'era con me un cugino più gagliardo di dentro (o tale lo supponevo), cui chiedevo appunto di placare la mia immaginazione. Si stava poniamo per *scollinare*, ed io prevedevo, di là, un *vertiginoso*, un *orrendo* e *risucchiante abisso*; e lui doveva rendermelo *accettabile*, ammansirmelo con *acconce parole* e acconci incoraggiamenti, *farlo rientrare in un mondo plausibile e comportevole*, e solo allora m'arrischiavo a sporgere il capo, salvo a prender poi coraggio perfino soverchio[1098]

La pureté vertigineuse de l'eau et de l'air et la noirceur sans borne de certains espaces obscurs ont ceci de commun qu'elles effraient un sujet, représenté par divers personnages masculins, qui se sent aussi étranger à l'une qu'à l'autre, et autant menacé par l'une que par l'autre. Ainsi, que ce soit parce qu'elle est trop proche d'une vide inconcevable et effroyable, ou parce qu'elle est une des formes de cet idéal qui ne saurait se concrétiser sans devoir être détruit dans l'univers de Landolfi, la transparence est soit perçue comme finalement imparfaite, soit contaminée par l'obscurité ou

[1097] On peut ainsi voir dans le rapport de Tale aux araignées, quand le personnage s'oblige à retracer ce rapport de manière raisonnée afin de tempérer son angoisse, une image de ce qui se produit pour Landolfi à travers l'écriture. En effet, l'abandon de l'écrivain aux sensations qu'il s'imagine lui permet de les exprimer ; toutefois, pour lutter contre le dégoût et la peur qui tendent à s'affirmer quand les sensations s'expriment grâce à l'écriture, il paraît nécessaire de recourir à la mesure et au contrôle de soi, afin de dominer grâce aux mots cette matière potentiellement vertigineuse et effrayante, et de ne pas laisser l'écriture devenir un pur « acquaio delle angosce ».

[1098] DM, p. 700-701. Plus encore que les images, les mots peuvent rassurer ou au contraire terrifier. Nous remarquerons tout d'abord, par ailleurs, que le souvenir de l'écrivain est retranscrit par des mots qui l'associent immédiatement à des passages de CAN : non seulement quand Filano force le protagoniste à enjamber le ravin, mais aussi quand tout à coup Filano, après avoir exploré une galerie à la manière d'un animal dans un terrier, « sporse di lì dentro un momento il capo arruffato ». Ensuite, le motif de l'alter ego masculin plus fort ou plus puissant que l'auteur ou que le protagoniste apparaît ici une nouvelle fois, et il ne s'agit pas du seul cas où le personnage est confronté à un alter ego qui est aussi son cousin : on peut penser notamment à *Turpe vecchio* (*In società*) ou à UANT. Enfin, on peut surtout penser une nouvelle fois à *Prefigurazioni : Prato* : dans l'image du cousin de Landolfi, à la fois « gagliardo » et dispensateur d' « acconce parole », convergent le jeune adolescent dont le jeune Tommaso aperçoit le sexe (dont les usages possibles lui paraissent « innominabili » et « inimmaginabili »), et surtout celui qui dictait la définition du mot « cucù ».

l'impureté. Cette impression de contamination peut alors nourrir une pulsion destructrice, violente et urgente[1099]. En effet, dans tous les exemples de fictions cités, on pourra observer que l'expression d'une pulsion destructrice, qui s'empare d'un personnage ou du narrateur, et qui se traduit dans les sonorités du texte, est voisine de la représentation esthétique d'une pureté imparfaite ou vertigineuse de l'air ou de l'eau[1100].

Il est certes possible de considérer que ces deux aspects – représentation d'une pureté parfaite de l'eau ou de l'air et pulsion destructrice – ne sont pas directement liés, bien qu'ils soient tous deux présents dans de nombreuses fictions. Cependant, nous avions proposé d'interpréter l'affirmation de la pulsion destructrice dans ces fictions comme une conséquence de l'impossibilité à atteindre l'idéal ou l'absolu vers lequel tend le désir. Or, l'image d'une pureté parfaite de l'eau ou de l'air nous semble bien correspondre à l'une des formes de cet idéal : aussi, dans cette perspective, c'est sans doute parce que cette pureté parfaite ne saurait exister, ou encore parce qu'elle n'offre aucune possibilité de libérer toutes ses énergies à un sujet se sentant lui-même étranger à cette pureté parfaite et finalement menaçante, que la représentation de cette pureté naturelle absolue appelle en contrepoint l'affirmation d'une violence destructrice.

Ainsi, agressé par le spectacle vertigineux d'un ciel semblable à un fond marin, menacé par la neige immaculée où son corps s'avance, Tale laisse finalement ses intestins se relâcher. Ainsi, frustré, comme Tale d'ailleurs, par l'impossibilité de posséder la jeune fille en qui il voit une promesse d'absolu, de se fondre en elle comme dans un désert ou de se perdre avec elle dans les eaux d'un fjord imaginaire, le protagoniste de *La muta* la tue. L'affirmation d'une violence destructrice permet de mettre fin à la sensation menaçante du vertige et de libérer ces énergies dont le sujet se sent envahi.

Conclusion

La représentation d'une transparence illimitée de l'eau ou de l'air correspond bien au romantisme exacerbé de Landolfi, qui est attiré par une pureté parfaite. Seulement, le traitement de ce topos esthétique confirme l'impossibilité, dans l'univers de Landolfi, que l'idéal s'incarne sans devoir alors être détruit. Ainsi la transparence est-elle

[1099] Dans le passage de DM, on aura noté l'emploi du verbe peu courant « scollinare ».

[1100] C'est avec la description du port de Brandebourg dans *Il mar delle blatte* que la pulsion destructrice apparaît le plus nettement liée au caractère insoutenable du vertige (causé toutefois par l'obscurité, et non la transparence).

ambivalente : sa représentation s'accompagne de l'expression de sensations désagréables comme la peur et le vertige. Au spectacle d'une pureté naturelle, aquatique ou aérienne, s'associe même parfois un dégoût lié à la contamination de cette pure transparence par une énergie impure – celle-là même dont il est nécessaire, dans les fictions et les pages autobiographiques de Landolfi, de se « décharger » hygiéniquement. La représentation esthétique de l'eau et de l'air dans les récits fictionnels de Landolfi est donc bien régie par un profond dualisme qui détermine son ambivalence, et qui entraîne par ailleurs l'affirmation d'une certaine tendance baroque.

Parfois, la structure dualiste de l'écriture landolfienne, ou sa tendance baroque, donne naissance à des représentations à la fois belles et agréables, notamment lorsque l'auteur imagine une densité aquatique de l'air. Mais le plus souvent, c'est bien la peur, le vertige et la violence qui s'imposent au premier plan, reléguant dans un ailleurs inaccessible l'image d'une pureté parfaite. Une approche thématique confirme donc rapidement le fait que Landolfi perçoit surtout comme menaçante la matière dont se nourrit son écriture. Nous voyons également, grâce à cette approche, que c'est bien dans ce qu'elle a de plus physique et sensible que cette matière doit être dominée par les mots.

B) Le feu, la pureté et la puissance

Notre examen du thème du feu illustrera à nouveau le fantasme d'une pureté parfaite propre à Landolfi ainsi que son rapport problématique à la chair et à la matière. Mais nous préciserons que contrairement à l'eau et à l'air, le feu n'est presque pas présent sous la forme d'un élément censé être réel dans l'espace imaginaire des fictions : aussi nos exemples ne seront-ils pas constitués par des visions de flammes ou d'étincelles, ou par le spectacle d'un véritable incendie, mais surtout par des analogies auxquelles recourent personnages et narrateurs pour exprimer leurs idées.

B.1) Le feu, l'énergie et le jeu

Le feu est associé à la fois à la puissance et à la pureté. En ce qui concerne la pureté[1101], nous rappellerons que pour Landolfi, l'énergie ou les énergies de l'homme ou

[1101] Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 195 : « L'autre élément [à part l'eau] le plus communément utilisé dans les rites de purification est le feu, baptême par excellence selon une certaine tradition que l'on retrouve dans le

de l'écrivain doivent être dépensées. Néanmoins, comme l'exprime la digression sur l'écoulement impossible d'un liquide pur provenant du corps d'un homme dans *La morte del re di Francia*, mais aussi plus largement, dans d'autres exemples que nous avons commentés, la nécessité de dépenser l'énergie se heurte à l'impureté de cette dépense.

Or, dans la *Lettera di un romantico sul gioco* (SPA) ou dans certains passages des journaux, le jeu apparaît comme un moyen de dépenser l'énergie tout en restant pur[1102]. Lorsque Landolfi, dans RV, tresse un éloge du jeu, comme activité qui laisse pur celui qui s'abandonne au risque de la perte, c'est au feu que le jeu est comparé :

> Il gioco è veramente fiamma, è coppella, che rigetta ogni sorta di scorie e riconduce a purezza ogni sorta di sentimenti, premiando per avventura quelli buoni, cioè vitali, e neppur degnando di punire gli altri, anzi parlando chiaramente (e preliminarmente, sempre in tempo da scongiurare disastri) a coloro che li nutrissero[1103]

Grâce au jeu, la consommation d'énergie devient une consumation et cette consumation laisse l'homme pur[1104]. La jouissance procurée par le jeu est indissociable de la pureté et la pureté est indissociable de la perte. En outre, l'expérience presque mystique de la perte est certes placée sous le signe de la culpabilité, mais cette culpabilité est atténuée par le fait même qu'elle est punie par la perte. Ainsi, pour le joueur maudit, la sensation de pureté semble toujours plus forte que la honte de dilapider son argent n'est difficile à vivre. Nous pouvons le voir au début de la *Lettera di un romantico sul gioco* (SPA), où nous trouvons l'image du feu purificateur, en même temps que nous pouvons observer le topos romantique d'un hymne à la nuit :

> È vero, le mie notti sono bruciate, le mie giornate sono chiuse al sole e agli scherzi dell'aria ; esse anzi trascorrono nel torpore e nel sonno. [...] Ma non il sonno, la febbre notturna, le buie passioni che ci straziano e ci dannano, e fra queste la più ardente e la più cupa, la più sinistra e sacra, l'indomabile fuoco delle tenebre, il gioco, divino e infernale![1105]

La purification intérieure d'un feu idéal est préférée aux caresses sensuelles de l'air sur la peau, qui lui sont d'une certaine manière sacrifiées : cela nous paraît très emblématique du rapport de Landolfi à la réalité sensible. L'aspect romantique et

---

christianisme. Le mot pur, racine de toutes les purifications, signifie lui-même feu en sanskrit ».

[1102] Au-delà de la seule question du jeu, le thème ou l'obsession d'une perte qui rend pur permet d'établir un lien entre Landolfi et Bataille.

[1103] RV, p. 335.

[1104] Cf. RV, p. 320 : « *Consummatum est* : arrivati quattrini e non pochi, perduti. E ora ? E ora ».

[1105] *Lettera di un romantico sul gioco* (SPA), p. 292. Nous citerons aussi la BDP, p. 615 : « Ma, per cominciare, che cosa avrebbe potuto sostituirmi il bruciore, l'incendio del gioco, che solo la perdita spenge, come solo il disperato possesso gli ardori dell'amante, nei quali è, pure, già presente la tristezza e l'annichilamento del poi ? ».

mystique de Landolfi, qui se traduit dans son écriture par une poétique de l'hyperbole et de l'antithèse (« la più ardente e la più cupa », « l'indomabile fuoco delle tenebre »[1106]), est en effet aux antipodes de tout hédonisme.

B.2) L'ardeur et l'énergie : Roberto et Sighelgaita dans LdB (*Landolfo VI di Benevento*)

B.2.a) La satisfaction, faute indigne (« non è pace la più vile cosa ? »)

Pour préserver sa pureté, l'homme doit donc consumer sa propre énergie, tout en ne s'abaissant pas à se satisfaire de la jouissance d'un objet conquis : c'est une idée que Landolfi développe à travers toute son œuvre fictionnelle, et qui nous paraît assez présente dans le dialogue entre le roi barbare Roberto et sa compagne Sighelgaita, dans le deuxième acte de LdB. Nous rappellerons que le protagoniste, le noble Landolfo, est menacé par Roberto, qui a conquis Sighelgaita en même temps qu'il a vaincu son peuple, gouverné par le père de cette princesse barbare. Ensemble, les deux personnages parlent de leurs conquêtes récentes et de leur désir de conquêtes futures. Mais lorsque Roberto rappelle à Sighelgaita qu'il n'a jamais été mû par autre chose que par le désir de cette puissance à laquelle il a finalement eu accès[1107], Sighelgaita se montre encore plus ardente que lui, car plus insatiable. Elle veut en effet que leur empire soit toujours plus grand et pour elle, le repos comme la satisfaction sont indignes :

> Se sete e febbre t'hanno divorato, / Come non ti divora nuova febbre ? [...] / Ed alfine morremo inappagati, / Bramosi ed anelanti come il primo / Giorno; [...] / Quando / Potremmo mai posare, avere pace? / Quando almeno aver tregua ? E forse il vero / Nome della potenza è questo eterno / Agognamento, questo inebriante / delirio senza fondo, questo sangue / furente, questo vento d'uragano / Perenne, che rapisce dalle nostre / Menti dubbi e dibattiti e giudizi, / Dissipa dalle bocche le parole, / E ci lascia percossi, puri e nudi / E divorati da un'angoscia immensa... / Ah non è pace la più vile cosa?[1108]

Ainsi Landolfi projette-t-il sa vision romantique du désir et de la pureté dans ce dialogue entre Roberto et Sighelgaita, deux guerriers barbares du Moyen Age, avides de

[1106] Dans le passage de *Colpo di sole* que nous citions, on trouvait le syntagme « fuoco d'ombra ». *Colpo di sole* (de 1939) et la *Lettera di un romantico sul gioco* (de 1940) se trouvent tous deux dans le recueil SPA.
[1107] LdB, p. 912 : « Misero, oscuro, a tutti debitore, / Torpido ancora, abbarbagliato, oppresso, / Come chi si ridesti a nuovo giorno / O cui soverchio ardore i sensi avvinca, / Quasi fiaccato, non che inanimato, / Da quella stessa mia segreta forza, / Pure vivevo di meravigliosa / Certezza, e fosse ancora senza oggetto, / E non avesse volto il mio destino » ; p. 913 : « E dal fatale e fervido subbuglio, / Dall'angoscia mia stessa ecco è sorta / La mia potenza come sorge il sole! ».
[1108] LdB, p. 914-915.

nouvelles conquêtes : on y trouve les mêmes mots et les mêmes *leitmotive* que dans les fictions narratives, les articles ou les journaux de l'auteur. La quête de Roberto apparaît notamment comme une excitation inquiète, voire comme une « angoisse », voisine de celle des dandys décadents du XIX^e^ siècle, épuisés par leur énergie dont ils ne savent que faire, à la manière du protagoniste de *La spada* ou de Landolfi lui-même dans la BDP. Seulement, au contraire de ces dandys, Roberto apparaît comme un véritable conquérant : sa vie est marquée par une vraie destinée héroïque et ce personnage ne semble donc pas prisonnier d'un destin illusoire, qui écraserait de sa grandeur fictive une vie mélancolique.

Mais, comme le clame Sighelgaita, afin de ne pas être marqué par l' « oisiveté » comme par une « faute » honteuse – à laquelle renvoient dans l'échange entre les deux personnages les adjectifs « vile », « turpe », « ignominioso », « ontoso » ou encore « abbietto » –, il faut se purifier en n'étant jamais satisfait de ses conquêtes et en désirant toujours au contraire quelque chose de plus grand, d'une manière qu'on pourrait comparer à la façon dont le joueur remet sans cesse ses gains sur le tapis. Aussi les mots de Roberto pour conclure ce dialogue rappellent-ils fortement les termes de la *Lettera di un romantico sul gioco* : « Ma la più ardente, la più desolata / Mia brama tu sarai, tu stessa : come / La gloria non t'avrò mai tutta e doma ! / Ma pure getto l'ultima incertezza, / Per tua virtù di te mi farò degno, / Padrone e schiavo in una della sorte[1109] ».

B.2.b) Les motifs du sang et du feu

Le dialogue entre les deux personnages, où l'idée de pureté est donc centrale, est structuré par le motif du sang, par exemple dans ces vers où s'exprime Roberto :

> E a grado a grado si chiariva *il sangue* / E diveniva *travolgente corso*, / *Puro, scrosciante come acqua di monte*, / Si faceva più duro il mio volere / E stendeva sugli altri il suo dominio / e piegava gli eventi[1110]

Comme dans la partie de *La morte del re di Francia* consacrée au rêve de Rosalba, ou comme dans la description de la jeune fille assassinée dans *Annina* (OM), l'image du sang pur symbolise une fluidité parfaite et donc une pureté parfaite (« puro, scrosciante

[1109] *Ibid*., p. 916.
[1110] *Ibid*., p. 912. Ce flux de sang clair, quand Roberto accomplit sa destinée grandiose, s'oppose au « disordinato corso / Di sangue torbo » (p. 912) qui coulait dans ses veines alors qu'il ne savait pas encore comment employer son énergie.

come acqua di monte »). Mais le discours de Sighelgaita s'articule aussi autour du motif du feu :

> Io t'amo certo, ma più grata ancora / M'è la gloria, l'impero, la potenza, / Ovvero amo di te la parte eletta, / Che più duole e *più brucia* (e in te la mia) [...] / Ora lo sai, mio caro: / Non già con cosa di contaminato, / D'incerto e peritoso, d'indugiante, / L'ultima dolce guerra mi si muove, / Ma soltanto ad *aneliti di fiamma* / (Non per lei, sì per ch'è più di se stessa) / Concede Sihelgaita l'imo cuore. / *Ardi* il postremo dubbio e fatti puro, Lieve *come la fiamma* che si leva / E quindi si partisce dalla pira[1111]

Les deux motifs du sang et du feu, associés à la pureté, peuvent même s'entremêler :

> Ah notti che *mi soffocava il sangue*, / Tormentoso, splendente, *m'inondava* / la fronte, e m'era innanzi ogni pensiero / Come una luce limpida e raggiante / Che nessun vento pieghi, e il buio stesso / Rutilava, abbagliava, ed ero fatta / Come alabastro tutta che *un interno* / *Fuoco accenda* e divori e *faccia fiamma*! / Compire il mio destino, *consumarlo* / in vittoria, in dominio, impero e regno... / Albe tremanti, quando a grado a grado / Si rafforza la luce e *prende sangue* / il giorno e splende d'oro e il suo potente / Signore ovunque abbassi il rosso dardo / Ferisce e d'ogni selce *cava fiamma*![1112]

Dans l'imaginaire landolfien, l'être humain ne peut être pur que par le sang et le feu, c'est-à-dire par un sang qui coule en lui comme un liquide d'une fluidité parfaite, ou par une énergie intérieure qui brûle en lui toute impureté et se consume elle-même. Or, cet imaginaire est bien lié à une vision de l'existence où la satisfaction procurée par la conquête d'un objet, quel qu'il soit, est perçue comme vile, en raison de l'aspiration à une perfection idéale qui ne peut se concrétiser mais à laquelle il est interdit de renoncer.

En outre, il convient d'observer que cet idéal exprimé par Sighelgaita et finalement partagé par Roberto est menacé à tout moment, dans les fictions de Landolfi, par une sensation d'impureté qui fait basculer l'excitation ou l'enthousiasme vers une sorte de catastrophe. En effet, le couple formé par ces deux personnages n'est pas représentatif du sentiment dominant d'impuissance illustré par les fictions landolfiennes en général et par LdB en particulier, où le protagoniste n'est pas le fougueux Roberto, mais le mélancolique Landolfo, qu'on rapproche nécessairement de Landolfi lui-même. Même Roberto, à la fin de la pièce, finit d'ailleurs par éprouver le sentiment mélancolique de la vanité des choses, après avoir entendu les paroles d'un moine bénédictin qui passe au milieu de ses troupes. Le désir tel que l'exprime Sighelgaita, c'est-à-dire un désir sans cesse inassouvi et qui se purifie de lui-même en aspirant à de nouvelles conquêtes, constitue là encore un idéal qui reste impossible à atteindre.

[1111] LdB, p. 915.

[1112] LdB, p. 910. On aura remarqué comment l'image d'une lumière claire, scintillante et éclatante participe de l'impression de pureté. On pourra noter aussi l'image de l'albâtre auquel Sighelgaita se compare (rappelant au lecteur de Landolfi la madone en ivoire de *La morte del re di Francia*), ainsi que le contraste créé entre l'albâtre et le « rouge dard » du « Seigneur ».

B.3) Impureté, violence et impuissance

B.3.a) Une pureté imparfaite

L'énergie que symbolise le feu apparaît le plus souvent comme extérieure aux protagonistes des fictions de Landolfi. Certes, il arrive que l'aridité du paysage apparaisse comme le signe d'une pureté accessible aux personnages, illustrant en une certaine mesure le « complexe d'Empédocle » dont parle Bachelard[1113]. Nous pensons à certains passages de ANT, lorsque Anna et son frère Sigismondo marchent, « svagati e felici », dans la campagne montagneuse qui constituait déjà le décor de la PL[1114]. Mais la pureté associée au feu, comme la pureté associée à l'eau ou à l'air, semble souvent insuffisante pour que soit brûlé tout ce qui est perçu comme sale à l'intérieur même du corps : cette impression de pureté imparfaite excite un sentiment de frustration. C'est bien d'une impureté qu'ils ressentent en eux-mêmes qu'Anna et Sigismondo ont l'impression de se purifier grâce aux efforts qu'ils fournissent lors de leurs marches :

> Ricominciammo, senza un pensiero al mondo, ad uscire per i campi, a salire montagne talvolta scoscese ; e questo violento esercizio ci lasciava esausti, ma dopo averci *acceso tormentosamente il sangue*, dal quale, da un soverchio impeto di vita, pareva ogni mattina fuggissimo[1115]

Mais lorsque s'affirme vraiment la frustration liée au sentiment d'impureté, seule la violence, selon un mécanisme que nous avons commenté, paraît susceptible d'apporter un apaisement[1116]. Ainsi, dans *La muta*, lorsque s'approche la fin tragique et violente du récit, l'image du sang brûlé par un feu intérieur participe de la pulsion destructrice :

> In breve, ben presto seppi che dovevo averla, che non potevo fare a meno di averla. Era amore ? Non so, non mi importa: era una fiamma, un vulcano, una fontana di sangue dentro di me[1117]

Cet incendie dévorant grandit ensuite sans limite, entraînant le type de fantasme apocalyptique auquel nous avons fait allusion :

> Ed ecco dentro di me prese a grandeggiare, a gonfiarsi qualcosa di sconosciuto, di mostruoso e radioso, di sinistro e di ineffabilmente sereno, d'abbruciante e d'etereo (quasi

[1113] Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 29-40.
[1114] UANT, p. 529 et p. 533 : « [...] le cicale sfinivano e insieme rinfocolavano la mente, che col loro insano coro ronzava; le acque erano da gran tempo evaporate, invano dissolte nell'aria ardente ».
[1115] UANT, p. 529.
[1116] Nous renvoyons notamment aux fantasmes apocalyptiques exprimés par le narrateur ou l'auteur fictionnel, quand celui-ci adhère au point de vue d'un personnage qui perçoit comme hostile la nature éclairée par le soleil, dont il souhaite l'enfouissement dans la mer (cf. *supra*, p. 970).
[1117] *La muta* (TR), p. 434. On trouve aussi, p. 440, l'image d'un « lago di sangue bollente nel mio cuore ».

maligno e vivificante orbe solare), che a tratti scoppiava in clangori assordanti, incalzanti, o si frangeva in echi infiniti e lontani[1118]

Nous remarquerons d'abord que le pouvoir de destruction associé au feu apparaît supérieur à son pouvoir de purification. Mais nous observerons aussi que le feu, imaginé sous la forme d'un astre brûlant, vient ici figurer un désir intérieur trop grand pour l'homme qui l'éprouve. Ainsi trouvons-nous la confirmation de ce qu'on pouvait pressentir à propos d'une nouvelle comme *Colpo di sole* : la lumière et la chaleur du soleil, qui envahissent le paysage à l'aurore, sont bien la projection sur la nature d'une énergie intérieure à la fois valorisée et crainte. Le sujet, c'est-à-dire l'écrivain, qui investit son désir dans l'écriture d'une fiction où il se dédouble fantasmatiquement en un personnage animal et en un narrateur humain qui adhère au point de vue de ce personnage animal, ressent qu'il est détruit par la puissance de sa propre énergie projetée hors de lui : cela participe de l'extrême ambivalence à l'œuvre dans cette nouvelle, où le dégoût se mêle à la beauté, et où foisonnent les antithèses[1119].

B.3.b) L'impuissance des protagonistes

Le plus souvent, l'énergie symbolisée par le feu est donc extérieure aux protagonistes, qui semblent pour leur part privés de cette énergie vitale, comme Landolfo dans la pièce éponyme. Le feu représente ainsi la puissance du père écrasant le fils impuissant, notamment à travers la figure du soleil apparaissant, dans *Settimana di sole* notamment, comme un père qui condamne[1120]. Ainsi, dans *La spada*, la « fiammeggiante spada[1121] » du protagoniste (Renato) finit par perdre tout éclat à la fin de la nouvelle. D'ailleurs, dans le même recueil, *Il fuoco*, par son titre même, constitue l'une des fictions les plus susceptibles d'illustrer notre propos sur la symbolique du feu dans les fictions de Landolfi. Dans cette nouvelle, l'énergie au centre du foyer est personnifiée, esthétisée et valorisée sous la forme du feu dans la cheminée. En effet, le feu, tel qu'il est perçu par le narrateur autodiégétique qui se laisse aller à ses rêveries, se rattache alors au surréel et à la puissance.

[1118] *La muta*, p. 444-445.
[1119] Nous retrouvons ce foisonnement d'antithèses dans le court passage de *La muta* que nous avons cité : « mostruoso e radioso », « di sinistro e di ineffabilmente sereno », « d'abbruciante e d'etereo », « maligno e vivificante ». Nous retrouvons aussi le mot « clangore », qui renvoie comme dans *Colpo di sole* à l'image d'une tempête assourdissante, telle qu'on en trouve la représentation dans les opéras romantiques.
[1120] Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 196 : « Le feu est flamme purificatrice, mais aussi centre génital du foyer patriarcal ».
[1121] *La spada*, p. 286.

Mais le feu se met à parler au protagoniste et à sa jeune compagne, révélant qu'il est l'esprit du foyer. Il annonce à la jeune femme que son amant ne sera jamais à elle, car c'est à lui qu'il appartient. Ainsi, dans *Il fuoco,* le feu joue bien le rôle du père qui interdit la possession de la femme, ou encore celui de cette mère terrible dont nous avons vu maints avatars dans les fictions. Le sujet masculin représenté par le personnage ne peut que régresser vers cette figure archaïque à laquelle le rattache un lien mystérieux, à la manière du crapaud de *La paura* (dans le même recueil), qui s'avance vers la vieille femme, son « bourreau[1122] ».

Le feu est donc ici le symbole d'une puissance qui reste extérieure au sujet et qui menace d'aspirer en lui toute énergie vitale. Dans l'imaginaire de Landolfi en général, qu'il soit au cœur de l'espace intime, ou projeté à l'extérieur sous la forme du soleil, le feu emprisonne ou écrase les personnages qui renvoient à l'auteur. Ainsi, ce symbole dans lequel semble se projeter l'énergie du sujet lui-même représente finalement la loi qui lui interdit d'accéder à l'autre ou de posséder l'objet du désir, et qui le condamne au contraire à se servir des mots pour essayer de rejoindre un inaccessible éden. Ainsi, le mal dont Landolfi écrit qu'il souffre dans la BDP est ici projeté dans le feu, qui tend vers sa « patria celeste » et inspire aux hommes une « vana tempesta di parole »[1123].

Conclusion

Nous synthétiserons nos remarques sur la symbolique du feu dans l'imaginaire de Landolfi en ramenant une nouvelle fois celle-ci à la question du tragique. Leur rapport à

[1122] Cf. *supra*, p. 210.

[1123] *Il fuoco*, p. 353 et 354. D'ailleurs, l'exemple de *Il fuoco* montre aussi que le feu, à la manière d'un symbole phallique comme l'épée de *La spada* par exemple, peut non seulement être interdit au sujet qui ne peut s'en emparer, mais aussi se retourner contre lui, ou contre son objet d'amour, ou contre sa créature, sur lesquels se transfère le sacrifice ressenti comme nécessaire. Ainsi, dans *La moglie di Gogol* (OMB), non seulement la poupée Caracas, que gonfle le souffle créateur de l'écrivain, explose, mais elle est jetée au feu par son « mari », tout comme le fils qu'elle aurait eue de lui. Le feu joue bien un rôle purificateur et destructeur : en détruisant l'objet du désir et la créature, il les purifie de la saleté intérieure qui a été projetée par le créateur lui-même. C'est également vrai pour *La scelta* (OMB, p. 836), où une mère raconte qu'elle a dû choisir lequel de ses bébés, le fils ou la fille, ne pourrait être sauvé des flammes lors d'un incendie : « Scelsi di salvare il maschietto ». Or, à la fin de la nouvelle, on comprend que c'est la fille qui a été sauvée de l'incendie ; mais pour la mère, le vrai salut consiste à avoir échappé non pas aux flammes, mais à la vie. Comme nous le verrons, cela illustre l'idée de la « non-vie », qui s'affirme dans la poétique landolfienne au cours des années cinquante et soixante, mais cela illustre aussi cette action à la fois destructrice et purificatrice du feu sur la créature, perçue comme une projection du créateur. Dans cette dernière nouvelle, le feu, que nous proposons d'interpréter comme la projection d'une énergie intérieure, joue donc un rôle particulièrement négatif : il brûle l'espace domestique et tue l'enfant. Nous pouvons y voir le signe d'une affirmation de la dimension tragique, déjà présente cependant dans une nouvelle comme *Il racconto del lupo mannaro*. En tentant de faire passer la lune par la cheminée, où sont ensuite brûlées des substances toxiques, le protagoniste essaie en vain de maîtriser la matière sale qui le dégoûte et contre laquelle, conclut-il, « non c'è nulla da fare ».

l'image du feu montre ainsi que les personnages de Landolfi sont impuissants : les fils sont dépourvus de l'énergie symbolisée par le feu, ou écrasés par la figure paternelle surhumaine du soleil ; les pères eux-mêmes n'ont pas en eux une énergie qui brûlerait en leur donnant la force de réaliser des conquêtes sans compromettre leur pureté, conformément à l'image du conquérant tel que l'expose Sighelgaita dans LdB. D'ailleurs, plus largement, dans les fictions de Landolfi, au-delà de la symbolique du feu, le héros, l'aventurier, l'homme viril, c'est toujours l'autre : Bernardo da Spenna et non Giovancarlo Scarabozzo dans la PL, Filano et non le protagoniste dans CAN, d'Annunzio ou Malaparte et non pas Landolfi lui-même dans la BDP, Roberto et Sighelgaita et non pas Landolfo dans LdB.

Mais nos remarques sur la symbolique du feu ont également confirmé le fait que la puissance virile est moins valorisée que la pureté dans l'imaginaire de l'auteur, et que la pureté parfaite à laquelle aspire Landolfi reste un idéal inaccessible, dont seule la perte au jeu permet de s'approcher[1124].

II) Perception sensible et contact avec l'autre : la primauté de la vue

De même qu'à propos des éléments, notre projet n'était pas d'établir un relevé exhaustif des références à l'eau, à l'air, au feu à la terre, de même nos remarques sur la question des sens prendront place dans un discours analytique guidé par le thème de la pureté chez Landolfi : la primauté écrasante de la vue dans l'œuvre narrative et fictionnelle de Landolfi sera en effet mise en relation avec les tabous que constituent les contacts tactiles et oraux d'un sujet avec la réalité extérieure dans l'imaginaire de l'auteur, dont la sensibilité est marquée, comme nous continuerons à le montrer, par le dégoût de la chair et la peur de la réalité extérieure[1125].

[1124] En outre, l'autre, pour les personnages, c'est aussi la créature, qu'ils pensaient maîtriser parfaitement : de même que le feu symbolise la maîtrise de certaines figures paternelles, viriles ou héroïques, qui s'opposent au protagoniste masculin (qui lui ne peut avoir accès à la puissance symbolisée par le feu), de même la créature est parfois purifiée mais aussi détruite par un incendie destructeur de ce que le créateur a projeté de sale en elle.

[1125] Nous n'avons donc pas pour but de dresser une typologie exhaustive des perceptions visuelles, auditives, tactiles, olfactives et gustatives représentées par Landolfi dans son œuvre. Par exemple, nos remarques sur l'ouïe et l'odorat seront volontairement limitées ; d'une part, parce que les perceptions auditives et olfactives des personnages sont bien plus nombreuses que les perceptions visuelles, et, d'autre part, parce que nous avons choisi d'organiser notre analyse autour de plusieurs axes thématiques ou problématiques (comme l'opposition entre contact visuel et contact charnel) plutôt que d'étudier l'une après l'autres chacune des catégories que sont la vue, le toucher, l'ouïe, l'odorat, le goût. En outre, nous essaierons d'articuler les catégories traditionnelles des cinq sens avec d'autres catégories, comme les stades de la sexualité infantile d'après Freud.

A) La primauté écrasante de la vue par rapport au toucher

Nous allons d'abord souligner l'importance des perceptions visuelles, ainsi que la rareté des perceptions tactiles dans les récits de Landolfi, afin de montrer comment la recherche d'un contact purement visuel avec l'autre s'oppose à un contact tactile ressenti comme plus dangereux et plus ambivalent.

A.1) L'importance des yeux et du regard dans la représentation du corps

Nous avons pu voir que c'étaient surtout les corps féminins que Landolfi décrivait, et que ceux-ci apparaissaient soit comme surréels, soit comme grotesques. Mais en dehors des exemples de corps féminins surréels ou grotesques que nous avons considérés, la description du corps, surtout s'il s'agit d'un corps masculin et non féminin, reste relativement rare dans les récits de Landolfi. Toutefois, les précisions sur les yeux ou le regard des personnages, qu'ils soient masculins ou féminins, sont particulièrement nombreuses, à tel point que ces précisions sont presque systématiques. Par exemple, la seule description physique se référant au personnage de Kafka dans *Il babbo di Kafka* (SPA) concerne l'expression de ses yeux qui traduit sa stupéfaction, tout comme son immobilité[1126]. Au début de *Il mar delle blatte*, à propos de maître Coracaglina, on trouvait la même sobriété dans les mots se référant à la gestuelle du personnage et le même intérêt porté à son regard[1127]. Nous voyons, dans ces exemples du moins, que les yeux des personnages ont une importance que le reste du corps n'a pas[1128].

D'autres exemples illustreront cette idée. Dans le recueil DIA, *« Night must fall »* est un texte qui n'est pas centré autour d'une histoire précise : l'auteur parle de ses réflexions et de ses souvenirs dans l'ordre où ils se présentent à lui. Or, lorsque certains personnages, animaux ou humains, apparaissent dans ce discours épars, l'auteur accorde parfois à leur regard une très grande attention. Ainsi, après avoir parlé d'un petit duc,

[1126] *Il babbo di Kafka* (SPA), p. 289 : « Ma Kafka guardava l'animale, o uomo, cogli occhi sbarrati e non muoveva un dito ».
[1127] *Il mar delle blatte*, p. 205 : « L'avvocato camminava franco e *guardava con occhi sbrigliati e penetranti* (la presenza del figlio non li appassiva) le belle donne, quando si sentì chiamare ».
[1128] Plus tard, par exemple, dans cette même nouvelle, lorsqu'il décrit le corps dégoûtant des « Forforiti », le narrateur ne manque pas de terminer la description par leurs yeux : « sotto gli occhi malinconici e dallo sguardo spento s'incavavano due profondi solchi neri » (*Il mar delle blatte*, p. 215). Nous verrons plus loin d'autres exemples où la description physique des personnages se termine par la référence aux yeux, qui paraissent bien, de ce fait, être la partie du corps la plus importante, du point de vue de l'écriture landolfienne.

puis d'une alouette, l'auteur ajoute à propos de sa chienne :

> C'era anche la cagna, che si sedeva a sfinge e puntava ostinatamente la penombra : a quell'ora cominciava a vivere intensamente, Dio sa di che cosa, e solo allora gli occhi immobili le divenivano fondi e vivi[1129]

Voici ensuite comment est introduit le personnage appelé « il giocatore » :

> "Il giocatore" è un giovane col cappello sempre tirato sugli occhi grandi e molto miopi ; la sua guardata, paragonabile a quella degli uccelli notturni, è cupa e sospettosa, la sua barba spesso lunga[1130]

Cette primauté de l'attention qu'accordent les personnages et les narrateurs aux yeux et au regard, par rapport au reste du corps, transparaît tout au long de l'œuvre narrative et fictionnelle de Landolfi. Par exemple, dans l'article sur le Palio, écrit en 1939, Landolfi remarque le regard des jeunes siennoises[1131]. Dans UANT, que Landolfi écrit en 1964 et publie en 1965, c'est surtout sur les yeux de son frère que s'attarde la description physique qu'en fait Anna :

> Era biondo, mio fratello, leggermente fulvo ; la pelurie del suo labbro superiore, che egli ostinatamente radeva via, era morbida ; aveva gli occhi femminei, dolci quanto smarriti, stizzosi talora ; quando scendeva al mattino, quegli occhi recavano intorno grinze di fastidio e di rabbia[1132]

Puis quand Sigismondo traite de la ressemblance physique entre lui-même et sa sœur, c'est aussi sur ses yeux qu'il s'attarde en décrivant son propre corps, tandis que la référence au reste du corps (« la carne », « le membra ») reste plus vague :

> Nessuna ha la mia stessa carne, i miei occhi con codeste rughe e piegoline intorno, col loro subito volgersi altrove, al di là, col loro stemperarsi o fermamente brillare di malinconia, nessuna ha membra che rechino la mia medesima antichissima, misteriosa impronta [...][1133]

Nous remarquerons que jamais la peau ni les mouvements du corps ne paraissent décrits par Landolfi avec autant de minutie que dans un passage comme celui-ci, où c'est seulement des mouvements des yeux et de la peau qui les entoure qu'il s'agit. L'attention donnée aux yeux et au regard trouve une illustration tout aussi nette dans RA, à travers la description du seigneur du manoir :

> […] era un vecchio di poco men che settant'anni, dai capelli argentei sulle tempie e alquanto ondulati, dalle sopracciglia bianche e foltissime. Il suo viso, piuttosto lungo e grinzoso, recava in generale impresso alcunché di nobile e selvatico al tempo medesimo. Tali, almeno, i particolari che mi risultarono sul momento, cui va aggiunto *il più*

[1129] *« Night must fall »* (DIA), p. 106.
[1130] *Ibid*., p. 107.
[1131] *Palio* (SR), p. 93: « Signor mio, le donne, o piuttosto, come ho detto, le giovinette di Siena si riconoscono dallo sguardo : altero ma non superbo, sdegnoso eppure dolce ».
[1132] UANT, p. 500.
[1133] *Ibid*., p. 544.

> *importante*; quelli, dico, che non si potevano guardare senza fremere erano i suoi occhi cupi e profondi sotto ai folti cigli, gli occhi che ora mi fissavano con uno sguardo fiero e tenebroso[1134]

« Le plus important », ce sont bien les yeux. Lors de notre analyse de ce récit relativement long, nous avions d'ailleurs cité plusieurs passages où le protagoniste est impressionné par l'intensité des regards furieux du vieillard, par lesquels il se sent foudroyé[1135]. Pareillement, les « torvi e inopinati sguardi[1136] », qui font partie de la liste des symptômes inquiétants que manifeste Filano dans CAN, produisent un effet particulièrement fort sur le protagoniste, lequel se sent à juste titre de plus en plus en danger[1137]. Nous voyons donc que le regard, dans l'imaginaire de Landolfi, est investi d'une puissance presque magique.

Cette prédominance des références au regard dans la représentation du corps des personnages (qu'ils soient masculins ou féminins, humains ou animaux) dans l'œuvre de Landolfi est aussi très sensible dans les articles autobiographiques des recueils OMB ou SR. D'ailleurs, le souvenir qui offre matière à l'un des souvenirs autobiographiques de OMB est justement celui d'un homme mystérieux qui regardait fixement le jeune Tommaso, attablé avec son père dans un restaurant romain où ils déjeunaient régulièrement. Les regards constituent bien le fil directeur de ce petit récit, où Landolfi, après avoir évoqué l'expression de ses propres yeux[1138], présente l'autre personnage dont la description physique se limite à une impression d'ensemble, mais dans laquelle une place de choix est cependant faite aux yeux et au regard de cet homme qui le fixait :

> Qui non tardai a notare, tra gli avventori fissi, un bel vecchio di pelo bianco, ma d'aspetto giovanile, vivace d'occhio sebbene dignitoso [...]. Il quale mi fissava sovente, anzi sempre, con uno sguardo strano e indecifrabile che mi rendeva perplesso e mi intimidiva non poco[1139]

Nous prendrons aussi l'exemple de *Trenini* (SR), récit tout à fait emblématique de

[1134] RA, p. 449.
[1135] Cf. *supra*, p. 307. En outre, dans RA, la force du regard du vieillard préfigure celle du regard magnétique de la châtelaine, dont le protagoniste découvre le portrait.
[1136] CAN, p. 541.
[1137] CAN, p. 542 : « Fra l'altro le sue occhiate torve non si contavano più, egli mi fissava, lo sentivo benissimo, mentre gli volgevo le spalle, mi spiava cupamente nel sonno, o in ciò che sonno credeva » ; p. 543: « Pareva volesse incenerirmi collo sguardo ».
[1138] *L'uomo del mistero* (OMB), p. 757 : « Io ero allora, se devo credere le fotografie del tempo, un bel ragazzino dagli occhi svegli e mettiamo intelligenti, anche inquieti ; paffuto alquanto, con bocca fine e sinuosa ».
[1139] *Ibid*., p. 757. Nous signalerons une autre occurrence de l'association entre les mots « occhio » et « vivace », qui pourra compléter la liste des exemples que nous apportons pour montrer la prédilection de Landolfi pour le regard dans la description physique des personnages (*Viaggio in altri paesi* in SR, p. 112) : « Era una giovane donna *dall'occhio vivace* e non privo di femminile malizia, nervosa nella persona e con qualcosa di caprino nelle gambe e nella camminatura stessa ». Au-delà de la question du regard, on aura par ailleurs remarqué le lien qui relie ce personnage féminin à Gurù dans la PL : voici d'ailleurs un exemple de la continuité entre les premières fictions de Landolfi et les récits, fictionnels ou non, qu'il écrit à partir des années 1950.

ces petites chroniques où Landolfi raconte comment ses projets de visite dans tel ou tel site italien digne de son intérêt finissent inévitablement par tomber à l'eau. En effet, dans *Trenini*, l'écrivain souhaite visiter les ruines du village de Ninfa, mais les lieux sont fermés et il ne rencontre, à l'exception de quelques habitants avec lesquels il a grand-peine à communiquer, que quelques animaux ; des chiens, une bergeronnette, un pigeon, une poule, puis à nouveau un chien, qu'il décrit en ces termes :

> […] infine un cane nero e lucente che si fermò presso la soglia, rizzò gli orecchi alla mia voce, ma non volle accostarsi. Costui aveva *in fondo allo sguardo* un tale tedio, che mi fece pensare a quelle incarnazioni del Diavolo di cui ci intrattengono certi occultisti o demonologi del passato secolo : il Diavolo in aspetto di giovane bellissimo vestito d'impeccabile marsina, bellissimo, ma con *una tale tristezza negli occhi* da far disperare e per conseguenza dannare *chi lo fissi* [...] Ripassò il cane nero, e ora fece alcuni passi avanti. Dovette *leggermi in volto*, poiché *mi guardò fraternamente*, come a dire : E io che sto qui per tutta la vita ?[1140]

Ce passage rappelle celui de *« Night must fall »* sur la chienne, ou encore celui de RA où sont décrits les chiens au regard triste. Mais plus largement, nous voyons que le regard, dans l'imaginaire de Landolfi, est bien le canal principal par lequel les êtres peuvent communiquer silencieusement à l'aide de leur corps[1141].

Pour conclure, les yeux et le regard jouissent bien d'un véritable privilège, dans la représentation des corps à l'intérieur des récits de Landolfi. Cela se traduit soit par des descriptions physiques où figurent uniquement des mots se référant aux yeux ou au regard des personnages, soit par des descriptions physiques où la référence au regard des personnages acquiert une importance particulière, notamment quand c'est par cette référence au regard que commence ou se conclut la description.

[1140] *Trenini* (SR), p. 19.

[1141] Cela correspond certes à une donnée anthropologique qui peut paraître universelle ; néanmoins, les descriptions des regards nous semblent acquérir d'autant plus de relief dans les récits Landolfi que les gestes y sont pour leur part très peu représentés. Par exemple, dans un article de SR, *Giovedì santo a Terracina*, Landolfi, prenant le contre-pied du propos anticlérical qu'on pourrait attendre de lui, décrit un jeune évêque dont il montre toute la grâce et la délicatesse. Or, chez ce jeune évêque, le regard paraît plus important que les gestes, qui par ailleurs n'ont d'importance aux yeux de l'auteur que par le lien qui les unit à des mots. Cf. *Giovedì santo a Terracina* (SR), p. 38 : « Notai anche che di tratto in tratto chinava fuggevolmente il capo come salutasse un vecchio conoscente ; salutava invece parole o nomi sacri che passavano. A parte i quali gesti rituali [les quelques gestes précédemment décrits par l'auteur], veramente mirabili erano l'orgogliosa immobilità del volto e la concentrazione (nel vuoto) dello sguardo ». Ainsi, de même que le chien de Ninfa paraissait lire dans le visage de l'auteur en le regardant, Landolfi lui-même essaie de pénétrer l'âme du prélat en croisant son regard ; *ibid.*, p. 38 : « […] mi ero avvicinato, con un'arietta impertinente, ma non giungevo ad attirare il suo sguardo : avrei voluto, chissà poi perché, *leggergli in fondo all'anima* ».

A.2) Les perceptions tactiles

A. 2. a) Le toucher : entre attirance et répulsion

A l'importance du regard dans les descriptions physiques faites par Landolfi correspond une absence presque totale de sensations tactiles. A ce sujet, on pourra se rappeler l'importance de la place faite à la répulsion phobique des personnages confrontés à la « bête ». Assurément, ce topos de l'imaginaire landolfien est emblématique de l'interdit que représente le toucher, en ce sens que les personnages sont à la fois attirés et dégoûtés par le contact avec les objets de la réalité extérieure. Comme nous l'avions vu, le sentiment du dégoût, éprouvé notamment à l'égard de la bête, mais aussi à l'égard de certains personnages féminins (Maria Giuseppa par exemple), participe bien d'un phénomène ambivalent où se confondent attirance et répulsion. Nous avions ainsi commenté le fait que le contact avec quelque chose d'humide provoque ce sentiment ambivalent d'attirance et de répulsion[1142]. On pourrait développer la même remarque à propos du lisse et du mou : dans l'imaginaire de Landolfi, le contact avec une chose lisse ou molle peut paraître à la fois agréable et dégoûtant, voire insupportable. Nous pensons par exemple aux créatures invisibles que le protagoniste de CAN croit toucher à l'intérieur du vaisseau :

> Non so : non vedo nulla, e ogni tanto mi vien fatto di toccare per l'aria certe grosse forme, delle volte grossissime, intollerabili e impossibili, credo, da inghiottire, simili a mammelle o a fianchi di donne, ma pelose sebben lisce e gradevoli al tatto[1143]

A cet exemple de contact surréel avec quelque chose de lisse ou de mou nous semble pouvoir être comparée la sensation que Landolfi dit avoir ressentie lors d'un rêve, et qu'il retranscrit dans l'un des récits du recueil SR : « E inoltre ci son gatti dentro di me, gatti accavallati, lucidi come tonni ma d'una mollezza da lacerare il cuore[1144] ». Dans ces deux exemples, comme dans le rêve de Rosalba que nous pourrions citer à nouveau, nous voyons que certains contacts imaginaires, dont on ne sait si les personnages les désirent plus qu'ils ne les craignent, se chargent d'une telle intensité qu'ils en deviennent intolérables pour le sujet qui les éprouve. Cette donnée est illustrée d'un bout à l'autre de *La morte del re di Francia*, notamment à travers le comportement de Tale,

[1142] Cf. *supra*, p. 137-139.
[1143] CAN, p. 561.
[1144] *La belle époque* (SR), p. 80.

dont les principales névroses ou phobies sont liées au toucher[1145]. Le caractère intolérable de certains contacts imaginaires apparaît aussi lorsque les personnages recourent à un instrument médiateur afin de ne pas toucher directement une chose abhorrée : ainsi le protagoniste des *Labrene* (dans le recueil du même nom) essaie-t-il de chasser le lézard qu'il aperçoit sur son mur à l'aide d'une baguette[1146]. Assurément, la peur de toucher certaines choses ou le recours à des sortes d'instruments très frustes, telles des baguettes, pour les toucher, ressortit à la tendance qu'a Landolfi, à travers toute son œuvre littéraire, à assimiler la réalité extérieure à une menace. En raison de cette prédisposition, qui incite ses personnages à préférer un contact purement visuel plutôt que tactile avec la réalité qui les entoure, la sensibilité qui transparaît de ses textes est extrêmement éloignée d'un hédonisme qui consisterait à jouir souvent du contact des corps avec les êtres ou les choses qui les entourent : les perceptions tactiles agréables sont au contraire très peu nombreuses. C'est même l'inverse d'une écriture qui restituerait toute la subtilité des sensations agréables sur la peau que l'on trouve dans *La morte del re di Francia*, lorsque Tale traverse le bois de charmes et que le narrateur décrit les multiples petites agressions que les branches des arbres font subir à son corps :

> Il cacciatore che cerca d'aprirsi un cammino attraverso un bosco di carpini foschi non lascia soltanto fatalmente brandelli di sé fra le nocchie unghiute delle radici e dei tronchi, non deve soltanto contendere e strappare mille volte il fucile a un groppo di stecchi che se ne sia beffardamente impadronito e lo tenga stretto come l'osso il cane; il misero, sperduto nella tenebra cosmica e nel viluppo di perla delle rampolle, deve anche, per passare, tirar di lato a ogni istante la flessibile protervia dei vinchi. E ad ogni istante quelli, retratti e innervati un momento, gli si abbattono sibilando – precisi e sicuri, calcolati al millimetro – sulle orecchie intirizzite, sul dorso venuto delle mani, sulle guance, sulla pelle sotto gli occhi, sulle palpebre chiuse precipitosamente, su tutto quanto v'ha di geloso e di delicato[1147]

Ainsi, dans l'imaginaire de Landolfi, le corps peut être « délicat », mais ce corps délicat, loin d'être stimulé par un doux environnement, est au contraire menacé par un

[1145] On se rappellera ainsi que Tale donne le bain à Rosalba, qu'il désire, tout en s'interdisant de manifester la moindre émotion. On se souviendra également que Tale évite de toucher la porte du cabinet. Enfin, sa peur des araignées est telle que Tale en vient à gesticuler convulsivement pour les éviter et qu'il se sent brisé au plus profond de lui-même par le passage d'une araignée qui vient l'effleurer dans sa cuisine (cf. *supra*, p. 131).

[1146] Nous remarquerons que c'est un motif qu'on rencontre déjà dans un court passage de *Una bolla di sapone*, où se font par ailleurs entendre des échos de *La paura* (SPA) et de nombreux textes que nous avons commentés jusqu'ici dans notre thèse, notamment ceux qui sont fondés sur le topos du mélange entre la pitié et la violence envers un animal. *Una bolla di sapone* (SR), p. 25 : « Nel giardino pubblico una sposina davanti alla vasca aveva fornito il suo piccolo d'un lungo giunco, con cui esso andava stuzzicando un rospetto immobile a gambe larghe sul pel dell'acqua, che ad ogni provocazione rispondeva stornando appena il capo e seguitando a fissare l'altro ranocchio in panni umani, non poco intimido, per la verità, da quello sguardo serio ». Nous noterons d'ailleurs que l'élément le plus important de cette scène paraît être le regard intimidant de l'animal, qui rappelle, dans les DZ, celui de Tombo, lui-même tué à l'aide d'une grosse épingle.

[1147] *La morte del re di Francia*, p. 39-40.

monde dur et agressif. Nous voyons en outre que les nuances de la souffrance infligée à un corps délicat, dont l'exemple de Tale montre que ce peut même être un corps masculin, offrent matière à une écriture poétique dont les images, les allitérations, les hypallages (« la flessibile protervia dei vinchi ») et tous les autres choix lexicaux ou syntaxiques guidés par une finalité esthétique évidente se nourrissent de la sensation désagréable qu'ils tendent à créer ou récréer. Mais l'opposition entre le raffinement de la prose et le caractère désagréable des sensations dans ce passage peut nous inciter à nous intéresser à la manière dont les mots peuvent esthétiser ou atténuer certaines impressions habituellement dégoûtantes que provoquent les corps ou la matière, lorsqu'ils sont touchés, ou que l'on imagine les toucher, dans les récits de Landolfi.

A.2.b) Les corps et les mots : du dégoût à la délicatesse

La rareté des perceptions tactiles représentées dans les fictions de Landolfi est bien liée à une peur du contact avec les êtres et les choses et cette peur est bien liée à une forme de dégoût qu'inspirent le corps et la matière. Mais la peur et le dégoût peuvent être comme neutralisés par les mots auxquels l'auteur recourt. Tout d'abord, le dégoût inspiré par le corps peut se trouver atténué par une certaine forme de comique que nous avons déjà qualifiée de grotesque et qui permet d'exprimer le dégoût en le rendant risible. Cet aspect grotesque transparaît au travers de caractéristiques physiques récurrentes : le visage rougissant, les cheveux décoiffés, le balbutiement et enfin la sueur, qui renvoie au dégoût inspiré par l'humidité[1148].

Cependant, comme nous l'annoncions, ces mêmes caractéristiques plus ou moins grotesques, ridicules ou dégoûtantes peuvent se trouver atténuées jusqu'à devenir un signe de délicatesse qui valorise certains personnages. Ainsi, dans les DZ, le jeune père Alessio apparaît sympathique tandis que son adversaire, Monseigneur Tostini, est ridicule. Or, voici comment est décrit physiquement le père Alessio : « si può dire un

[1148] Dans *Il sogno dell'impiegato* (MDB, p. 246), cela est particulièrement apparent dans la façon dont sont décrits les employés ridicules : « I tre, che si son riseduti in punta in punta, barbugliano ogni tanto qualche risposta, sudano, sbuffano, si allargano ogni tanto il giro del colletto ». Dans *Terza classe* (SR, p. 106), les rapides descriptions physiques des quelques personnages croisés par Landolfi dans un wagon de troisième classe montrent la primauté des regards dans la représentation des corps, ainsi que le dégoût potentiellement inspiré par une sensation d'humidité dont les corps semblent imprégnés, et enfin les diverses caractéristiques grotesques auxquelles nous faisions allusion (rougissement, balbutiement). En effet, après avoir remarqué d'abord « un giovane bruno d'occhio profondo e misterioso, arrossendo e quasi balbettando nel suo forte accento straniero », l'auteur s'intéresse ensuite surtout à « un altro tipo: meschino della persona, con occhi straordinariamente brillanti, capelli impomatati e appiccicati alla stretta fronte, con una giacchetta giallastra e in capo, sulla reticella, una valigia legata collo spago ».

giovinetto, tonsurato forse l'anno innanzi ; biondo e d'occhi celesti. Un prete timido e facile ai rossori [...][1149]». Puis ce personnage s'échauffe au cours de la discussion : « Padre Alessio si sentiva diventar rosse le orecchie *in modo indecoroso*, sentiva che a parlare avrebbe balbettato [...][1150] ». Mais pour se référer à la manière dont s'exprime Monseigneur Tostini, qui multiplie les borborygmes, le narrateur utilise des verbes tels que « mugolare » ou « bofonchiare »[1151] et finalement, quand le vieil ecclésiastique est tout à fait scandalisé par les propos du père Alessio, son indignation ridicule est rapporté en ces termes : « Il Tostini si rovesciò sulla poltrona *come un gallinaccio*, portandosi una mano sul cuore. "Soffoco", disse[1152] ».

Cette opposition entre les deux personnages nous montre bien que l'effusion des corps est *a priori* assimilée par Landolfi à quelque chose d'indécent (« in modo indecoroso ») ou de ridicule (« come un gallinaccio »), mais que l'épanchement du corps peut cependant être valorisant, comme pour le jeune père Alessio « facile ai rossori », à condition que cet abandon respecte une certaine mesure : cela correspond d'ailleurs exactement aux idées de Landolfi sur l'abandon et la mesure en littérature[1153]. Ainsi, la sympathie de Landolfi pour le jeune évêque de *Giovedì santo a Terracina*, qui nous rappelle justement le père Alessio dans les DZ, se traduit dans l'attention portée à ses cheveux légèrement décoiffés et au rougissement que l'auteur croit percevoir, avant qu'un contact entre les deux hommes ne se crée à travers leurs regards qui se croisent :

> Poi si rialzò definitivamente e per qualche ragione o per qualche ulteriore lettura di chierici si fermò lì; da quel chinarsi i capelli castani, prima accuratamente pettinati, gli si erano alquanto scomposti sulla fronte. Fu allora che mi guardò un attimo. Mi parve di vederlo arrossire leggermente (non dico di vergogna); e quel rossore e quella scompostezza dei capelli me lo resero più prossimo, quasi caro[1154]

A.2.c) Le fantasme d'un contact surréel et son impossibilité

Au-delà de la seule question de la représentation du corps des personnages, nous

[1149] LDZ, p. 416.
[1150] *Ibid*., p. 418.
[1151] *Ibid*., p. 416 et 419.
[1152] *Ibid*., p. 425.
[1153] Cf. *supra*, p. 54, p. 111-112 et p. 189.
[1154] *Giovedì santo a Terracina* (SR), p. 39. Dans *Ragazze di provincia* (MDB), l'abandon du personnage qui retrouve la demeure familiale se traduit notamment par l'écoulement d'une sueur à laquelle le narrateur se réfère par le mot « madore », aux connotations aussi positives que le contexte dans lequel il prend place (p. 240) : « Da quando era tornato, ahimé per poche settimane, Carlino non faceva che aggirarsi senza mèta per le vecchie stanze che sentivano di muffa, *abbandonandosi tutto* a ogni minuto incontro; s'aggirava, simile a un cieco e con un *madore* di gioia, per il mondo della sua infanzia ».

pouvons maintenant nous arrêter sur la manière dont l'écriture de Landolfi esthétise ou transfigure certaines réalités physiques qui sont *a priori* dégoûtantes dans l'imaginaire de l'auteur. On peut ainsi s'intéresser aux passages où Landolfi emploie le mot « bava » à propos du paysage, en donnant au lecteur une impression non pas de dégoût, mais de sensualité ou de fluidité, dont participe notamment la répétition du son [v], autour de laquelle s'articulent diverses allitérations. Landolfi semble alors dominer la matière dégoûtante que constitue habituellement dans ses textes l'humidité, afin d'en faire par ses mots quelque chose de beau et de délicat. Nous donnerons comme exemple cette phrase de la *Lettera di una romantico sul gioco* (SPA) :

> Sulla mia testa un piccolo uccello cinguetta**v**a solitariamente in tono calmo, non contrastato da alcun'altra **v**oce, anzi sostenuto *dal* sommesso *bo*rdone *della ba***v**a mattutina *fra* le *f*oglie, entro la cui *fra*ppa i primi raggi incarnati del sole già scherza**v**ano. Il cielo e il mare erano ugualmente immacolati, ciascuno seguendo il suo modo; la ghiaia del **v**iale brilla**v**a[1155]

Néanmoins, le jeune romantique décrit les beautés du paysage tout en ayant annoncé d'emblée à son ami que ses journées étaient « chiuse al sole e agli scherzi dell'aria[1156] », comme s'il ne pouvait trouver pleinement sa place dans les beaux paysages solaires qui suscitent son admiration. On trouve donc aussi dans sa lettre la même impression déchirante – née d'une douceur tellement intense qu'elle en est intolérable – que celle que nous avions remarquée dans CAN (« certe grosse forme, delle volte grossissime, intollerabili e impossibili, credo, da inghiottire ») ou dans *Una bolla da sapone* (« d'una mollezza da lacerare il cuore »). La « bava » serait donc peut-être comme le symbole d'une union sensuelle entre soi et le monde, que l'on désire, mais qui reste impossible, provoquant au final la frustration du personnage ou de l'auteur. C'est ce que confirme la digression de D. qui s'adresse à son ami C. dans *La piccola apocalisse* : d'après ce personnage, la fusion cosmique entre soi et le monde, qu'il appréhende d'abord comme une sorte d'union sexuelle, consisterait en un contact surréel qui se situerait au-delà d'une simple relation physique entre un homme et une femme :

> "questi prati verdi danno come un senso di tristezza : non si sa come fare a goderne"; ella non parlava solo dei prati verdi, e avrebbe potuto dire lo stesso, per quel che mi riguarda, dei suoi occhi e delle sue labbra. E, in **v**erità, puoi accarezzare l'erba liscia colla tua

[1155] *Lettera di una romantico sul gioco* (SPA), p. 294. Nous avons mis en gras la lettre « v » et nous avons mis en italique la répétition du « b », du « d », du « l » et des voyelles qui leur sont associées dans « dal sommesso bordone della bava mattutina », ainsi que la répétition du « fra » appuyée par le « f » de « foglie » et du mot rare « frappa » dans « fra le foglie, entro la cui frappa ». Dans *La morte del re di Francia*, le mot « bava » est également employé pour se référer à l'humidité dont un paysage semble recouvert. On pourra d'ailleurs noter que ce mot prend aussi place dans un texte où le son [v] apparaît de manière récurrente (cf. *supra*, p. 141-142).
[1156] *Ibid*., p. 292.

> guancia, puoi *inumidirla della tua **bava***, qualcosa del prato non resterà forse sempre al di fuori delle tue **v**iscere e di te? (a queste domande puramente retoriche C non stimava necessario rispondere neppure con un cenno della testa). E così, le montagne non si possono accarezzare; non hai mai sentita la pena di non poter accarezzare la groppa delle montagne rotonde, all'orizzonte della tua finestra, al tuo paese? Esse sono i più grandi e i più buoni degli animali e non si può palpar loro neppure la proboscide ![1157]

Il est impossible de jouir des choses en les caressant, comme il est impossible de se perdre avec elles en une sorte de flux liquide : l'image de la bave est ici liée explicitement à un contact oral (« inumidirla della tua bava ») qui apparaît comme un prolongement du contact tactile (« accarezzare », « palpar loro »), et constitue une tentative extrême mais infructueuse de réaliser cette union parfaite entre soi et le monde[1158].

La même impression d'une douceur si intense qu'elle en est déchirante ressort aussi des descriptions, où l'impression d'humidité est très présente, de la bouche de Gurù par Bernardo dans la PL :

> Il giovane Bernardo, sedutosi lì presso, non aveva perduto un momento di vista Gurù e la guardava ormai cogli occhi grossi e *umidi* d'un cane, quasi implorando una sua parola una sua carezza un suo sorriso. Quando aveva parlato non aveva perduto un palpito delle sue labbra ; fra l'argento che, battute dalla luna, esse smuovevano e i suoi propri religiosi sguardi egli pareva volesse provocare *una stretta fusione*, e *imbeversi* in questo modo dell'alito di lei […] "Per dir sì la piccola lingua dorata, e ora argentata, batte contro le chiostre dei denti, quasi s'insinua fra di esse e balena un momento il suo capo molle e fragrante, *umido d'una saliva* che certo ha il sapore del bosso, delle foglioline lucenti del bosso ; un po' acre, e suscita in risposta *un'infinita saliva* da tutte le parti della bocca, *un sudore continuo* del palato… Oh mio Dio !"[1159]

[1157] *La piccola apocalisse* (DIA), p. 71. On peut noter que la présence symbolique de l'acte sexuel reste centrale d'un bout à l'autre du passage : lécher l'herbe des prairies, caresser la croupe des montagnes, jouir des yeux et de la bouche des femmes. Mais en ce qui concerne l'aspect sexuel de ce passage, pour relier nos remarques à celles du chapitre deuxième, nous noterons que toute image symbolique d'une pénétration violente est ici évitée : il s'agit justement d'envisager une union qui transcende la possession du corps de la femme, possession dont le pénis fantasmé serait l'instrument imaginaire.

[1158] Cette union impossible prend parfois la forme d'un retour symbolique au ventre maternel, figuré notamment par l'image du contact total avec les femmes tatous qui peuvent envelopper un homme de leur peau tiède dans *Il mar delle blatte* ou par le bain de fougères auquel songe Landolfi dans un poème de VM d'une grande résonance (p. 67) : « Esser bagnati dalle felci / E rinnovare il lavacro / Nell'atro bosco d'elci – / Tale forse l'immagine più antica : / Ove alla primigenia onda si mesce / l'umore della madida matrice. // Trarsi dall'acqua con fatica… / Per subito agognare / Il grembo della madre protettrice ». Enfin, on trouve aussi la trace de cette image du bain de fougères dans UANT (p. 534) : « Ora, un giorno uscimmo come al solito : ci ostinavamo a farlo malgrado la calura, quasi nudi. In un luogo dell'inferiore montagna, all'ombra di secolari castagni, è un vasto campo di felci; ove cademmo. *Le felci erano ancora umide dalla notte, e ci sommergevano*; lì, su quel fondo di terra e di erbacce, dove, *come tra alghe*, i nostri corpi avevano di primo acchito stampato un giaciglio a nostra misura, potevamo stimarci invisibili ».

[1159] PL, 184-185. Nous citerons une phrase de *La muta* (TR, p. 438) où l'on retrouve les mêmes mots pour décrire la bouche d'une jeune fille désirable, qui s'offre au regard d'un homme essayant de transcrire par des mots l'émotion forte que lui procure cette vue : « Vedevo la chiostra dei dentini, l'umida, brillante lingua, le gengive scarlatte ; vedevo, cioè, guardavo affascinato, e non avevo ancora trovato una frase adatta ».

Conclusion

Nous avons vu comme la très grande importance du regard dans la représentation des corps à l'intérieur des récits de Landolfi correspond à une tout aussi grande rareté des perceptions tactiles et notamment des perceptions tactiles agréables. Cette rareté nous paraît liée à l'interdit pesant sur le contact des personnages avec la réalité extérieure, globalement assimilée à une menace. Ainsi le regard devient-il le canal privilégié par lequel communiquent les êtres s'ils ne recourent pas à la parole, et ainsi certaines expériences visuelles sont-elles d'autant plus intenses qu'elles se chargent comme nous le verrons d'une sensualité qui ne peut s'exprimer autrement que par le regard. Cependant, en raison de l'interdit qui pèse sur lui, le contact avec les corps ou les choses n'en est parfois rendu que plus attirant, et il n'en apparaît que plus intense. Aussi, le fantasme d'un contact surréel se charge d'une intensité telle qu'elle en devient insupportable : nous reviendrons donc sur l'intensité de certaines perceptions visuelles comme sur celles de certaines perceptions tactiles, qui créent une fusion entre le sujet et l'objet de la perception.

B) Regard, pulsion et projection

Au-delà de la prédominance de la référence aux yeux des personnages au sein de la représentation du corps dans les récits de Landolfi, le regard est un vecteur fondamental de la relation d'un sujet au monde extérieur dans l'imaginaire de l'auteur. En effet, d'une part, le regard, par son intensité, est investi de façon sous-jacente d'un pouvoir presque magique, permettant de posséder ou de pénétrer les choses regardées ; d'autre part, si la perception visuelle est à ce point privilégiée par Landolfi (d'une manière qui s'inscrit certes dans la continuité de toute notre tradition occidentale et judéo-chrétienne), c'est parce que l'écrivain estime ou perçoit qu'elle n'est pas contaminée par l'impureté de la chair.

B.1) Peur du noir et pulsion scopique

Nous commencerons par montrer l'importance de la vue pour les personnages de Landolfi en nous intéressant à certains moments où ceux-ci sont dans l'impossibilité de regarder. En effet, nous soulignerons avant tout que la perception visuelle permet

d'apaiser une angoisse correspondant à la peur du noir. Or, le thème de la peur panique éprouvée dans l'obscurité est loin d'être anecdotique dans l'œuvre de Landolfi : même s'il tend aussi à valoriser la nuit comme ses modèles romantiques, l'auteur semble particulièrement sensible à la frayeur que peuvent inspirer les ténèbres. De manière ambivalente, les ténèbres peuvent aussi devenir attirantes, justement parce qu'elles suscitent le désir de voir en elles afin de les dissiper : l'excitation procurée par l'obscurité, source de peur et de désir à la fois, peut alors se mêler à l'envie de voir ce qui est interdit.

Ainsi, certaines scènes se chargent d'ailleurs d'une intensité particulière parce que les personnages ne peuvent voir ce qu'il se passe aussi précisément qu'ils le désirent. Par exemple, dans *La paura* (SPA), les jeunes gens n'arrivent pas à voir distinctement à quel petit animal s'en prend la vieille femme qu'ils observent dans une rue aux lumières presque éteintes. De manière comparable, dans *Notte di nozze*, comme nous l'avions vu, la jeune fille est d'autant plus intriguée par le ramoneur qu'elle ne voit pas ce qu'il fait à l'intérieur de la cheminée. Dans *La notte provinciale* (SPA), l'excitation des jeux de gendarmes et voleurs qui ont lieu la nuit, lumières éteintes, entre jeunes gens, débouche sur la mort d'une belle jeune fille qu'on retrouve poignardée.

Ce thème est repris dans *Ombre*, la nouvelle qui donne son titre au recueil du même nom, et qui se signale par sa construction narrative originale : le narrateur autodiégétique est un voleur, qui raconte comment il s'est introduit une nuit dans un grand manoir où des aristocrates s'amusent aux dépens d'un cousin ingénu en lui faisant croire, à l'aide de draps blancs dont certains se revêtent, que les lieux sont visités par des spectres[1160]. Tout repose, dans cette histoire qui se passe la nuit, sur ce que les personnages voient et sur ce qu'ils savent. Or, comme dans *Notte di nozze*, ou dans *La notte provinciale*, c'est quand le personnage, au point de vue duquel correspond celui du narrateur, ne peut voir ce qu'il se passe, que la scène est la plus intense : le protagoniste écoute en effet le dialogue entre un homme et une femme, et cette dernière annonce à l'homme que si elle lui cède, les conséquences seront fatales. A la fin de l'histoire, l'homme est retrouvé mort : seul le narrateur et le lecteur, son complice pour ainsi dire, savent qui est la coupable. Le voyeurisme ou la pulsion scopique sont bien des ressorts

[1160] Bien qu'il se soit procuré lui aussi un drap blanc pour se fondre parmi les prétendus fantômes, le protagoniste découvre finalement que certains d'entre eux ont repéré sa présence, qu'ils se méfient de lui et qu'ils vont tenter de le démasquer : son rôle dans l'intrigue ne peut plus être seulement celui d'un simple témoin. Le lecteur a alors la même impression que si un narrateur impersonnel devenait soudain l'un des personnages de l'histoire, ou que si l'intrigue d'une pièce de théâtre était perturbée par l'un des spectateurs.

du plaisir ambivalent que Landolfi partage avec son lecteur.

B.2) Le voyeurisme (et l'exhibitionnisme)

Non seulement la vue est primordiale dans la relation des personnages de Landolfi aux objets qui les entourent, mais dans bien des cas on peut parler de voyeurisme, en raison du caractère fortement pulsionnel ou sexuel de l'envie de regarder et en raison de l'analogie entre regard et possession. Dans son journal DM, en décembre 1963, Landolfi décrit non sans érotisme la course d'une jeune fille devant lui, concluant cette description par un jeu de mots en anglais qui souligne l'aspect sexuel de la scène, ainsi que la présence d'une relation symbolique entre bourreau et victime : « *Why the fly flied ? Because the spider spied her*[1161] ». En janvier 1964, toujours dans DM, se succèdent les courts récits de quatre épisodes à caractère sexuel, c'est-à-dire liés à l'éveil à la sexualité d'un jeune homme – qu'on imagine être Landolfi lui-même, mais qui ne peut pourtant pas toujours être identifié à l'auteur avec une absolue certitude puisque les deux premières anecdotes, qui se passent à Trieste et à Cesenatico, sont racontées à la troisième et non à la première personne. Or, seule la dernière de ces anecdotes à caractère sexuel n'est pas constituée par des petites histoires de voyeurisme caractérisé, dont on imagine cependant qu'elles appartiennent toutes à l'adolescence de Landolfi lui-même, malgré le choix d'un récit à la troisième personne dans les deux premiers cas[1162].

Ces anecdotes ne sont pas sans entretenir des correspondances avec de nombreuses fictions précédemment écrites par l'auteur. Nous pensons bien sûr à Tale et Rosalba dans *La morte del re di Francia*, ainsi qu'à Giovancarlo qui observe les habitants de P. au moment où ils se déshabillent dans la PL, mais aussi au protagoniste de *Settimana di sole*, qui épie sa jeune domestique :

> Oggi, per la più corta, l'ho seguita a sua insaputa mentre s'avviava su per le scale : era l'ora, dopo pranzo, che io dormicchio, e si credeva libera. Ha imboccato un lungo corridoio sculettando leggermente e s'è diretta verso la soffitta, dove appunto io vado a piangere su di lei: non so dire, perciò, che folle speranza s'era impadronito di me. Ma s'è fermata in cima alla scaletta, quella che mena alla vera soffitta ed è di legno lucidato, s'è alzata la veste e s'è seduta sull'ultimo gradino, sicché suppongo ci si sia seduta *a nudo* ; io m'ero nascosto dietro una porta semiaperta, e dalla fessura fra il battente e il muro ho

[1161] DM, p. 687.
[1162] Les deux premières histoires, qui ont pour deutéragonistes respectifs deux jeunes filles – une adolescente que le jeune homme épie à son insu dans le premier cas, une jeune domestique qu'il incite à lui montrer sa poitrine dans le second – sont suivies d'une courte exclamation, en français (*ibid*., p. 703) : « *Le voyeur !* »

potuto vedere…[1163]

Ainsi, nombreux sont les personnages que pousse « la brama di *vedere* [1164]», à l'instar du narrateur de *La moglie di Gogol*, qui ne peut résister à la tentation de voir ce qui se passe dans la pièce où est parti son ami, le prétendu Gogol, pour jeter au feu la petite créature née de Caracas. Le voyeurisme du protagoniste est également manifeste dans *Paradisi non artificiali*, un texte qui se trouve dans le recueil SR et que l'on est donc amené à lire comme le récit d'une scène à laquelle Landolfi a véritablement assisté. Racontant ses promenades dans les bois à Sant'Agata dei due Golfi (en Campanie), l'auteur parle d'un mur qui se dressait sur son chemin et du désir de voir ce qu'il se passait de l'autre côté, lors d'une journée où il entendait un dialogue ou plutôt des chuchotements au-delà de ce mur. Après être monté sur des pierres disposées par terre l'une sur l'autre, il peut observer les jeux de deux beaux adolescents, un garçon et une fille, qui se déshabillent puis se poursuivent. On notera tout particulièrement cette phrase, qui précède le récit des jeux érotiques :

> Beh, penserete forse che la scena non valesse il mio inerpicamento e i miei esercizi di equilibrio. Ma gli è che, al pari di molti *voyoux*, io sono un convinto *voyeur*: ragion per cui mi sentivo come invitato a nozze, specialmente in relazione a ciò che speravo sarebbe seguito[1165]

A ce voyeurisme des personnages masculins ou de l'auteur lui-même correspond naturellement une tendance exhibitionniste, qui s'exprime avant tout chez les personnages féminins, comme Lucrezia dans *La morte del re di Francia* ou Ella dans *Settimana di sole*, d'une manière à laquelle on peut s'attendre dans un imaginaire hétérosexuel. Mais dans *Il mar delle blatte*, Roberto Coracaglina, devenu l'Alto Variago, fait une entrée triomphante sur le pont de son navire, habillé dans des vêtements typiques des pirates tels qu'on les rencontre surtout dans les romans, et qui laissent voir plusieurs endroits de sa peau nue, lui donnant même une sorte de grâce féminine :

> Portava grandi stivali di cuoio lucidato con un'enorme fibbia d'argento, strombati verso l'alto e che gli arrivavano quasi all'inguine; fra le brache e il rovescio di questi stivali si poteva scorgere un tratto di coscia nuda. Una tunica serica leggerissima, scollata fino al bellicolo, gli copriva le spalle e appena i tricipiti, il resto delle braccia restando nude; la

[1163] *Settimana di sole* (DIA), p. 90 (l'italique est de Landolfi). Le narrateur explique ensuite comment la jeune fille s'amusait à se laisser glisser sur les fesses jusqu'en bas de l'escalier.
[1164] *La moglie di Gogol* (OMB), p. 688 (l'italique est de Landolfi). Pareillement, dans *Ombre* (p. 709), pour expliquer qu'il s'est rendu dans la cave où s'était fait entendre un cri terrible, au lieu de fuir de la maison où on aurait pu le capturer et même l'accuser de meurtre, le narrateur écrit : « Dunque dovevo *vedere* » (l'italique est aussi de Landolfi).
[1165] *Paradisi non artificiali* (IS), p. 82 (l'italique est de Landolfi).

> sua vita era stretta da un'alta cintura dorata entro cui erano infilate uno stocco e due pistole. Dal polso destro gli pendeva uno scudiscio[1166]

Aussi, si n'a rien que d'ordinaire le fait que l'imaginaire landolfien soit un imaginaire hétérosexuel où c'est surtout l'homme qui est voyeur et la femme exhibitionniste, il faut aussi garder à l'esprit que voyeurisme et exhibitionnisme prennent place dans un même système ou dispositif, façonné par le compromis que peuvent trouver l'expression de désirs parfois ambivalents et les interdits qui pèsent sur eux[1167]. Le voyeurisme implique l'exhibitionnisme et l'exhibitionnisme implique le voyeurisme, si bien que les rôles du voyeur et de l'exhibitionniste peuvent s'inverser et se confondre. Ainsi, l'humiliation peut être ressentie tantôt par celui qui voit et tantôt par celui qui est vu, comme c'est le cas dans *L'eterna provincia* (IS). C'est pour se venger d'une femme qui l'a quitté à cause de sa jambe de bois que le protagoniste forme le projet de rendre une autre femme amoureuse de lui, afin de jouir de la violente déception que cette autre femme éprouvera à la vue de la jambe de bois, lorsqu'elle la verra nue :

> (…) io dovevo, e collo strumento stesso della mia propria umiliazione, sconvolgere, ferire, umiliare nei suoi sentimenti più teneri e delicati una donna qualsiasi, e in tal modo vendicarmi di tutte ; aprire nel suo animo una piaga se possibile senza guarigione[1168]

La relation entre un homme et une femme, fondée sur le voyeurisme et l'exhibitionnisme, et où il s'agit de montrer ou de masquer une marque honteuse, apparaît ainsi comme le noyau d'un topos extrêmement récurrent dans l'œuvre narrative de Landolfi. Nous avions en effet montré comment le projet d'une nouvelle centrée sur la scène consistant en l'exhibition d'une jambe de bois commence par se concrétiser une première fois au tout début de la carrière de Landolfi, avec l'écriture d'une nouvelle intitulée *Una gamba di legno*, avant que l'auteur ne retravaille ce noyau narratif qui l'obsède toujours, en écrivant trente ans plus tard *L'eterna provincia*[1169]. Or, il convient de rappeler et de souligner que dans son journal DM, Landolfi indique que l'idée de départ de cette nouvelle vient sans doute de sa relation avec une « bella zoppa » : par rapport à la vie de l'auteur, les rôles entre l'homme et la femme se seraient donc inversés dans *L'eterna provincia*. En outre, à l'intérieur de ce dispositif fondé sur le voyeurisme et l'exhibitionnisme, les rôles tendent d'autant plus à se confondre et à s'inverser que la relation est fondée sur une sorte de contamination symbolique qui

[1166] *Il mar delle blatte*, p. 208.
[1167] Cf. S. Freud, *Pulsions et destins des pulsions*, in *Métapsychologie*, cit., p. 28-29.
[1168] *L'eterna provincia* (IS), p. 159.
[1169] Cf. *supra*, p. 76.

s'opère par la vue d'une marque physique qui affecte soit l'homme, soit la femme. Par exemple, dans la deuxième des anecdotes de DM auxquelles nous avons fait allusion, il semble que ce soit le sexe du garçon qui se trouve assimilé à une chose honteuse qu'il désire exhiber, après que la poitrine de la jeune domestique lui a été montrée :

> Fu lui a spogliarla, fino alla vita ; non fece resistenza. Curiosa : era ben segnato, col capezzolo già grosso, ardito, ma non pendeva in alcun modo, non si poteva abbrancare ; era ancora suo. "E ora che l'ha visto ? – Niente. Ma lei non vuol vedere nulla ? (qualche cosa di mostruoso, come il bubbone di un morbo innominabile) – No, non ci tengo"[1170]

Mais dans *Mano rubata* (TR), comme nous le verrons, c'est sur le corps féminin, c'est-à-dire le corps que Gisa refuse de dévêtir (elle vient de perdre au strip-poker), qu'une blessure est imaginée par les personnages qui l'entourent. Nous reviendrons sur la question des rapports entre le regard et la pureté, ou entre le regard et la culpabilité ; mais nous retiendrons pour le moment que le voyeurisme occupe avec l'exhibitionnisme une place centrale dans les relations érotiques ambiguës que les récits de Landolfi offrent à l'imagination du lecteur.

B.3) Le regard des choses

On aura pu retenir, du propos que nous avons tenu jusqu'ici sur la perception visuelle dans les récits de Landolfi, que le regard tend à occuper une place centrale, voire exclusive, dans les relations d'un sujet à un objet, en-dehors même d'une relation à strictement parler érotique. Ceci est à tel point vrai que le sujet de la perception visuelle n'est pas toujours un sujet humain ; parfois, il ne s'agit même pas d'un sujet animal. Nombreuses sont en effet les choses qui regardent, dans les récits de Landolfi. Ainsi du feu, qui a dans *Il fuoco* (SPA) des « occhi dilatati » ; ainsi du ciel dans RA, où le protagoniste aperçoit, tandis qu'il emprunte une galerie souterraine, « un minuscolo tratto di cielo *occhieggiante*, sembrava, da una stretta crepa fra due rocce[1171] » ; ainsi des arbres dans la triste scène de *« Night must fall »* où l'attention de l'auteur se concentre sur le cheminement pénible d'une file de chevaux menés à l'abattoir :

> Il viale cittadino coi suoi veicoli rabbiosi e i suoi uomini puzzolenti mi parve allora

[1170] DM, p. 703. Dans *Osteria del numero venti* (AC, p. 88), le sexe masculin en érection apparaît à nouveau comme une créature monstrueuse (alors que le corps féminin qui se dévoile n'a cessé d'être loué, sublimé voire transfiguré par les mots du personnage masculin qui le découvrait) : « -Guarda qui, guarda l'effetto della tua bellezza / - Che orrore. / - Dici ? Ma sapessi cosa possiamo cavare da… da noi due, dai nostri corpi, dalla nostra carne ». On se souvient aussi qu'Anna qualifie ce sexe de « mostro barcollante » et que la bête monstrueuse du rêve de Rosalba est à l'évidence une sorte de pénis transfiguré.

[1171] RA, p. 479 (déjà cité : cf. *supra*, p. 317).

> imbigire in un brusio smorto e uniforme che scorresse umilmente lungo i fianchi dell'animale come acqua aperta da una prua; [...] Solo gli alberi tisici e polverosi guardavano passare il cavallo ; il resto, il corpo del brusio, era un occhiame purulento, una massa indifferente d'occhi grigi e ribollenti[1172]

Nous voyons donc que les arbres semblent pouvoir regarder, tandis que les divers éléments de l'avenue se confondent pour se métamorphoser imaginairement en une sorte de vaste regard indifférent, ou en une multitude d'yeux – qui peuvent préfigurer ceux de la machine volante dans CAN :

> Nel mezzo della grotta avevo veduto alla prima, e ora contemplavo con orrore più che con stupore, un grande oggetto di bizzarra forma, diversamente lucente ; il quale, se devo riferire senza commenti la mia impressione, stava lì accosciato e *tranquillamente ci guardava con mille occhi*[1173]

Ainsi, non seulement les yeux occupent une grande place dans la représentation des corps chez Landolfi, mais les choses elles-mêmes peuvent aussi avoir des yeux, comme les êtres humains. Cela apparaît notamment quand s'actualise dans ses fictions un imaginaire familier inspiré par la nature végétale qui entoure le manoir de Pico, que ce soit dans la cour même du manoir, ou dans la campagne environnante. Par exemple, les quatre acacias du jardin, dont Landolfi fait le sujet d'un de ses textes autobiographiques (*Quattro casce*, dans OMB) inspirent à l'évidence cette description de la PL : « Da una parte del cortile, che era poi una specie di terrapieno, c'erano quattro acacie molto frondose, sicché il sole, penetrandovi filtrato, chiazzava il terreno *d'occhi mareggianti*[1174]». A la fin de *Fiori*, l'un des poèmes en prose qui composent le *Commiato* du recueil OMB, Landolfi termine son poème en décrivant les « ulivelle » :

> Audaci e schive al tempo stesso, piene di grazie e di flessibile forza, son le prime a fiorire; o piuttosto schiudono appena i calici e restano lungamente in attesa, parendo sonnecchiare. In realtà *guatano coi loro bocciuoli aperti, come con occhi tra palpebre socchiuse*, l'avvento della vera primavera[1175]

Tous ces exemples nous ramènent à cette forme de projection qu'est l'animisme, mais nous voyons que l'animisme de Landolfi consisterait à doter les choses d'une vision plutôt que d'une âme[1176]. Dans l'imaginaire de Landolfi, exister, peut-on dire,

---

[1172] *« Night must fall »* (DIA), p. 144.
[1173] CAN, p. 533.
[1174] PL, p. 142. D'ailleurs, dans *Quattro casce*, où Landolfi interprète la mort successive des acacias de son jardin comme des signes annonciateurs de sa propre mort, et donc comme des manifestations d'un destin tragique dont il serait la victime, nous remarquerons que la figuration de ce destin tragique prend justement la forme d'un regard menaçant posé sur lui : « Speriamo soltanto che non mi muoiano tutte insieme uno di questi giorni : cosa dovrei concluderne se non che dall'ombra del destino mi guata, già pronto a dare il balzo, qualche coccolone ? » (*Quattro casce* (OMB), p. 762).
[1175] *Fiori* in *Commiato* (OMB), p. 806.
[1176] Ainsi Lucia, dans RA, échange-t-elle des regards avec les rats, mais aussi avec les plantes. RA, p. 507 : « E di più, anche le piante, quei cespi, sai, di roselline, e tante altre, anche loro mi vogliono bene. Non è una follia, ti

c'est avant tout voir.

Non seulement les choses sont dotées d'un regard comme si elles avaient des yeux, mais certaines choses ou certains êtres semblent capables de voir à travers leurs yeux pourtant opaques, comme la « bête » monstrueuse du rêve de Rosalba (deuxième citation), elle-même préfigurée par la vision de homards gigantesques (première citation) :

> Ma il mare tranquillo è di pece, il cielo di piombo, immani gamberi fulvi ci sfiorano con lunghissime antenne, *hanno occhi cornei e duri, occhi senza pietà* ;
>
> [la bestia] *ha gli occhi duri cornei e rappresi degli animali che non vedono, opachi e velati come quelli dei trichechi*, un muso viscido e tenero, lunghissimi baffi sottili e sensibili abbrividenti al contatto dell'aria[1177]

Dans *Favola*, lorsque la chienne raconte à ses petits la découverte de la statue devant laquelle elle est tombée en extase, elle leur explique ce que sont les statues et leur précise justement : « Inoltre non hanno sguardo e perciò si possono fissare quanto si vuole[1178] ». Puis la statue est ainsi décrite :

> La contemplavo senza stancarmi, essa guardava lontano, o piuttosto non guardava affatto, essendo priva di sguardo, ma guardava tuttavia colle sue bianche membra, specie col lembo del mantello, colle spalle e colle coscie ; forse non potrete capire cose tanto strane, io medesima non so spiegarle a me stessa[1179]

Il y a donc quelque chose de paradoxal dans la référence au regard des créatures du rêve de Rosalba ou de la statue que découvre la chienne dans *Favola* ; leurs yeux ne leur permettent pas de voir, et pourtant ces choses sont bien capables de regarder : la bête est tendue vers le sexe de Rosalba, tandis que la statue regarde la chienne de tout son être[1180]. Leur regard est un regard mystérieux et surréel, dont on peut évidemment penser qu'il n'est rien d'autre qu'une projection, venant d'un sujet dont il serait le fantasme : Rosalba qui rêve dans *La morte del re di Francia*, la chienne qui imagine que la statue la regarde dans *Favola*. Ainsi, d'une part, ces créatures échappent à la perception visuelle des personnages, qui ne peuvent lire leurs intentions à travers leurs yeux opaques et mystérieux ; mais, d'autre part, elles semblent être les projections extériorisées d'une vision instinctive et peut-être refoulée. En tant qu'objets du regard,

---

dico che da quando ho imparato a conoscerle e m'è sembrato di capirle, di capire proprio le loro parole, o almeno le loro occhiate, e che loro capissero le mie [...] ».

[1177] *La morte del re di Francia*, respectivement p. 27 et 29. Ces animaux préfigurent aussi le poème *Parole* (*Commiato* in OMB, cf. *supra*, p. 384) : « una grossa aragosta fulva vibrava debolmente le antenne ».

[1178] *Favola* (SPA), p. 274.

[1179] *Ibid*., p. 275.

[1180] Le thème de la statue au regard mystérieux (motif fréquent des poèmes romantiques ou symbolistes) sera plus tard repris dans *Il pozzo di San Patrizio* (SR, p. 52) : « Ammantato, la corona gemmata e fiorita sul capo e lo scettro puntato sul ginocchio, stava costui seduto e non si capiva bene se coi suoi occhi senza pupilla guardasse lontano o piuttosto in se medesimo, come perduto in un sogno innominabile ».

elles symbolisent l'impuissance terrifiée des personnages, incapables de lire à travers leurs yeux ; en tant que sujets, elles symbolisent une perception visuelle surréelle, à laquelle aucun objet ne peut échapper. Ainsi ressortissent-elles autant à la peur de la réalité extérieure (en tant qu'objets) – ou d'une réalité intérieure, car physique ou pulsionnelle, mais jugée comme étrangère et donc comme extérieure – qu'à un désir de toute-puissance (en tant que sujets). Investi d'un pouvoir presque magique, dans l'imaginaire de Landolfi, le regard peut donc être perçu comme tout-puissant.

C) L'accès à l'absolu par le regard

Le regard, canal nettement privilégié des relations entre les personnages et la réalité extérieure, tend à être le vecteur d'une expérience particulièrement intense dans l'imaginaire de Landolfi : une véritable extase, plus ou moins mystique, ou plus ou moins sensuelle. C'est ce point que nous allons maintenant approfondir, en identifiant plusieurs formes d'expériences visuelles intenses, par lesquelles semble pouvoir s'effacer la distinction entre le sujet et l'objet dans les récits de l'écrivain.

C.1) Regard et pitié

Nous avions vu que la pitié éprouvée à l'égard d'un animal souffrant était une expérience fondamentale dans l'imaginaire de Landolfi, car elle permet à un sujet humain de dépasser sa finitude grâce à l'empathie née d'un contact qui le transcende. A présent, il convient de souligner que cette expérience fondamentale a le regard pour vecteur principal. En effet, la pitié est notamment suscitée par la vue de l'intériorité physique de l'animal blessé dont les organes internes deviennent visibles, ou par le fait de croiser le regard innocent ou suppliant de l'animal qui ne comprend pas ce qu'il lui arrive. On voit bien, dans *La prima lepre* (PC), comment l'attention de l'auteur se concentre sur ces deux types de visions :

> La rosa dei pallini, tutta serrata a quella corta distanza, le aveva letteralmente buttato all'aria, oggi si direbbe disintegrato, un'intera coscia col relativo zampino e una parte del fianco. Priva della sua unica difesa (le sue gambe da sette leghe), mostrando i rossi, palpitanti *organi interni*, lei stessa ancora faceva l'atto di fuggire ; e *mi guardava*... Ma a che serve insistere su una tale scena di orrore e di irremissibile colpa?... Infine si spense, *i suoi occhi* si rappigliarono[1181]

[1181] *La prima lepre* (PC), p. 928.

Dans *La beccaccia* (SPA), c'est le second de ces deux motifs, celui du regard échangé entre le bourreau et la victime, qui fait l'objet d'un plus grand développement.[1182]. Le regard de la victime a une importance tout aussi capitale, en ce qui concerne la pitié suscitée par la souffrance d'un animal, dans les DZ, d'abord au moment où les vieilles filles caressent Tombo, qu'elles maintiennent allongé sur la table pour lui enfoncer une aiguille dans le cœur, puis quand le singe meurt[1183].

Au-delà des yeux, qui, comme nous l'avons vu, se distinguent du reste, nous noterons aussi que le corps de l'animal reste parfois épargné par les déformations que la violence qu'on lui inflige pourrait lui faire subir : ainsi le pelage du singe dans les DZ, comme celui du rat dans *Mani* (DIA), n'est-il pas taché par le sang ; le corps de l'animal blessé, comme immaculé, peut donc dégager une impression de délicatesse. A l'inverse, comme nous l'avions vu dans *Mani* également, ainsi que dans l'épisode du chien Mao (la BDP), le personnage peut aussi se sentir submergé par la sensation physique d'être envahi à l'intérieur de lui-même par la chair et le sang de l'animal, même s'il ne voit pas comme dans *La lepre* les organes internes de celui-ci[1184].

C'est pourquoi les choses sont légèrement plus complexes qu'on ne pourrait les résumer en disant que la vue du corps de l'animal mourant inspire une pitié mêlée de dégoût et que la vue de son regard inspire une pitié mêlée de grâce. Nous dirons plutôt que le sentiment de pitié, parce qu'il s'appuie sur une sensation physique, qui peut

---

[1182] Nous rappellerons que la scène de chasse racontée dans cette nouvelle a une portée symbolique ou emblématique, en ce sens que le rapport entre Stefano et la bécasse qu'il tue se superpose symboliquement au rapport que le même Stefano entretient avec son amante Giovanna, envers laquelle il ressent des sentiments ambivalents qui vont de la tendresse à l'envie de la faire souffrir (à la manière d'autres personnages masculins des fictions de Landolfi, qui éprouvent le même genre de sentiments ou désirs contradictoires). Or, une analogie s'établit entre les yeux de Giovanna et ceux de la bécasse, qualifiés dans les deux cas de « lucenti ». Nous citerons d'abord la référence aux yeux de Giovanna (*La beccaccia*, OMB, p. 722-723) : « Pure, quei suoi occhi estremamente distanti, che pareva non avessero la veduta di fronte, quasi sporgenti, e umidi e dolci... Che, per compir l'opera, davvero ci fosse in lui un inconscio desiderio di farla soffrire, di vedere la sofferenza in quei suoi occhi lucenti ? ». Voici maintenant comment sont décrits les yeux de la bécasse que Stefano essaie d'achever : « […] i suoi occhi lucenti, in cui appena gettava un riflesso la fisica sofferenza, non si spengevano e seguitavano a fissarlo ». Les tentatives de Stefano pour tuer l'animal restent longtemps inopérantes et la référence aux yeux reste centrale pour expliquer que l'agonie se prolonge (*ibid*., p. 723) : « E i suoi occhi non si chiudevano ».

[1183] DZ, p. 429: « Ma esso non sembra lasciarsi ingannare e girava rapidamente lo sguardo, ora disperato ora supplichevole, dall'una e dall'altra delle due che lo tenevano, Lilla cioè e Bellonia ; si lagnava forte, corrugava la fronte, voleva scrollarsi, rigirarsi, e, per merito soprattutto della seconda, non ci riusciva » ; *ibid*., p. 430 : « Infine Tombo, che s'era dibattuto furiosamente, si spense ; si spensero i suoi occhi che all'ultimo istante esprimevano ormai solo una sgomenta meraviglia. Le ferite non davano sangue ; ma un sottil filo di sangue gli colava all'angolo della bocca ». En revanche, dans *Mani* (DIA), p. 59 et 60, ce n'est pas, semble-t-il, le regard de l'animal qui provoque surtout la compassion. Avant qu'il ne meure, puis une fois qu'il est mort, ses yeux rappellent à la fois ceux de la bécasse dans *La beccaccia*, et ceux des créatures mystérieuses comme les immenses homards du rêve de Rosalba : « […] i suoi occhi cupi e lucenti, un po' fuori della testa, erano del tutto inespressivi » ; « L'alba sorgeva sul piccolo cadavere del topo ; i suoi occhi sporgenti, ormai rappresi, ne riflettevano vagamente le luci ».

[1184] Cf. *supra*, p. 424.

entraîner un dégoût extrême, éprouvé par le sujet de la pitié devant l'affirmation de la chair, suscite également le désir de purifier ou de transcender cette sensation physique. Ainsi, le désir de pureté se traduit dans les fictions de Landolfi par le pur regard échangé entre le sujet de la pitié et l'animal souffrant, ou encore par l'image d'un corps ou d'un pelage immaculé, tandis que le mélange du sang et de la chair correspond à l'inverse au comble du dégoût. Mais les scènes de pitié ne se réduisent jamais à un pur regard transcendant, car elles sont toujours contaminées par un dégoût sur lequel s'appuie le sentiment de culpabilité : par exemple, la dernière image de la bécasse mourante dans *La beccaccia* n'est pas celle de ses yeux, mais de son bec fendu qui fait penser à la mâchoire décrochée d'un homme mort. Comme celui de l'amour, le thème de la pitié connaît presque toujours un traitement tragique dans l'œuvre narrative et fictionnelle de Landolfi : une approche fondée sur la perception sensible confirme donc ce que nous avions auparavant observé.

C.2) Le spectacle de l'objet sacré

Ce qui donne une telle importance au thème de la pitié dans l'imaginaire et dans l'œuvre de Landolfi, c'est que la pitié équivaut à une découverte de l'altérité ; découverte si intense qu'elle en acquiert une dimension sacrée. Grâce à la pitié, la réalité extérieure, assimilée d'ordinaire et *a priori* à quelque chose de menaçant, prend la forme d'un être semblable au sujet et avec lequel le sujet peut s'unir sentimentalement. Or, c'est seulement par le regard que cette identité semble pouvoir s'établir et que cette union semble pouvoir se faire. D'autres expériences, comme nous allons le voir maintenant, se rapprochent d'ailleurs de celle de la pitié et peuvent partager avec elle le même caractère sacré.

Nous pensons particulièrement à la scène de la chienne contemplant la statue dans *Favola*. « Inoltre non hanno sguardo e perciò si possono fissare quanto si vuole », dit la la chienne à ses petits, à propos des statues, comme nous l'avons vu. Aussi comprend-on qu'il est habituellement intimidant pour les chiens de regarder les hommes, et que la vue d'un simulacre d'homme qu'on peut fixer à l'envi représente quelque chose d'exceptionnel. Mais c'est bien du regard comme interdit que parle Landolfi par le truchement de son narrateur et protagoniste canin dans *Favola*. Dans *La moglie di Gogol*, *Ombre* ou RA, fictions toutes racontées à la première personne, les protagonistes sont aussi tous poussés par le désir de voir ce qu'ils sont censés ne pas voir. Dans RA,

notamment, la découverte du portrait de la châtelaine, dont les yeux donnent au tableau l'apparence d'un être vivant et non d'un simulacre, est marquée au sceau de l'interdit puisque le protagoniste a exploré le manoir en bravant la colère de son hôte – ce qui s'accompagne, comme nous l'avons vu, d'une assez nette symbolique œdipienne[1185].

Puis quand l'objet désiré semble pouvoir devenir réel, c'est-à-dire lorsque le spectre de la châtelaine, invoqué par les formules de son mari, commence à apparaître sous les yeux de celui-ci et du protagoniste, le fait d'ouvrir les yeux paraît correspondre à un sorte de moment critique, dont dépend le succès de la matérialisation du fantôme : « Essa teneva gli occhi chiusi ; li aprì subito dopo e scrutò dattorno. Per un attimo mi fissò[1186] ». Pourtant, ce regard n'est alors pas le vecteur d'une relation pure et surréelle : au contraire, il semble contaminé par l'impureté de la forme qui essaie de prendre corps, mais n'arrive à s'incarner qu'à l'état d'une sorte de larve, à mi-chemin entre l'immatériel et le corporel[1187]. Plus généralement, il ne fait aucun doute que la relation entre le protagoniste et la châtelaine est fondée sur le regard, mais que cette relation fondée sur le regard est profondément liée à l'interdit et à la mort.

Or, tout comme la châtelaine de RA, la statue de *Favola* a quelque chose de sacré et on ne saurait la regarder comme on regarderait n'importe quel objet. En réalité, l'interdit lié au fait de regarder un homme (qui plus est dans les yeux) n'est pas entièrement levé, car la chienne se sent inexplicablement coupable à la fin de l'histoire, une fois qu'elle a accompli le geste qui pourtant lui semblait parfaitement naturel d'uriner au pied de la statue : il convient d'analyser les raisons possibles de cette culpabilité. Tout d'abord, son expérience reste intense et liée à l'interdit car le regard est réciproque, de même que lors de la découverte du portrait qui semble vivant ou de l'apparition du spectre dans RA : la statue regarde la chienne, comme la chienne regarde la statue. En outre, la chienne ne peut en réalité se satisfaire de ce contact pourtant si intense :

> Avrei voluto piangere lagnarmi guaire e sgambettare di gioia irrefrenabile ai suoi piedi per l'eternità. L'amavo d'immenso amore, e tuttavia, fosse la luna che la batteva, mi pareva a momenti d'odiarla con tutte le mie forze, un'avversione disperata e remota me la faceva balenare quasi verdastra agli sguardi; ma no, l'amavo[1188]

En effet, la vue semble permettre d'accéder, par une voie pure ou purifiée, à la

[1185] Cf. *supra*, p. 301.
[1186] RA, p. 492.
[1187] Nous notons ainsi que l'adjectif « supplichevole », qu'on trouve associé au dégoût dans plusieurs textes où Landolfi reprend le topos de la créature mourante (DZ, *La moglie di Gogol*), l'est à nouveau dans la description de l'apparition du spectre où il se réfère directement au regard à la fois furieux et suppliant de celui-ci : « Quasi ciò intendesse, lo spettro mi guardò con occhio di cupo furore, e al tempo stesso *schifosamente* supplichevole » (cf. *supra*, p. 315).
[1188] *Favola*, p. 273.

plénitude de l'être. Mais elle se révèle insuffisante pour le sujet qui veut se « décharger de ses énergies », comme cela est exprimé dans *« Night must fall »* (DIA)[1189]. D'abord, la sensation que ressent la chienne est tellement forte qu'elle excède le seul champ visuel : « odorava di garofano non so, di giglio, di pietra bagnata, un odore così forte per me ! non l'ho più ritrovato[1190] ». Ensuite, la chienne ne peut résister à l'impulsion qui lui enjoint d'uriner au pied de la statue, ce qu'elle avait présenté auparavant comme la traduction physique d'un abandon sentimental, voire mystique :

> Già sapete, ogni cane lo sa fin da quando nasce, che cosa rappresenti per noi inondare del nostro caldo omaggio una cosa o una persona familiare ed amata. Non affidiamo forse ad esso la parte migliore della nostra anima ? E, cuccioli sperduti nel vasto mondo, non vogliamo forse con ciò testimoniare riconoscenza all'uomo o alla cosa che ci circonda della sua protezione? E, sgomenti e rassicurati al tempo stesso, non allentiamo forse tutte le corde del nostro cuore, non offriamo fedeltà ed affetto?
>
> Infine, in un'improvvisa follia, mi accovacciai ai piedi del suo trono e vi deposi in abbondanza del mio liquido d'oro… E subito un gesto così naturale m'apparve mostruoso, un'immensa vergogna mi prese, e fuggii come pazza di là, via, lontano, e ritornai alla locanda dai miei genitori[1191]

Ainsi, le désir de pureté propre à Landolfi entraîne l'expression dans ses fictions du fantasme d'une relation visuelle extraordinaire qui transcende la matière ou la chair, mais le sujet qui se projette dans les personnages n'est alors pas comblé par cette pure relation visuelle qui ne permet pas de s'abandonner de tout son être : c'est pourquoi la perception olfactive participe elle aussi de la scène racontée par la chienne de *Favola*, et c'est pourquoi celle-ci s'abandonne au mouvement instinctif qui engage son corps et ses sentiments en un même élan.

L'expérience surréelle ou sacrée qui se réduit à une forme de perception visuelle extraordinaire ne saurait donc être pleinement satisfaisante : il faut que l'être tout entier s'abandonne et donc que son corps aussi s'abandonne ; mais, alors, il faut aussi qu'un sentiment de culpabilité vienne sanctionner cet abandon, puisque la culpabilité est inscrite au cœur de cette chair que Landolfi désirerait transcender.

C.3) Regard et amour

Nous allons maintenant entreprendre une analyse de l'aspect sensitif dans les rapports amoureux à l'intérieur de l'imaginaire de Landolfi. Comme dans notre analyse

[1189] Cf. *supra*, p. 184.
[1190] *Ibid*., p. 274.
[1191] *Ibid*., p. 273 et p. 274.

de ce même aspect dans les rapports entre le regard et la pitié, ou entre le regard et l'objet sacré, nous allons retrouver les termes d'une même problématique : nous verrons notamment comment se traduit dans les fictions de Landolfi le fantasme d'une pure relation amoureuse fondée sur le regard, et comment cette pure relation est menacée par la culpabilité et l'insatisfaction.

C.3.a) Regard, perception sensible et sublimation

Dans *La donna nella pozzanghera* (in *La piccola apocalisse*, DIA), le protagoniste et la femme blonde qui vient d'entrer dans le café se regardent longuement. Or, ce regard réciproque fait naître chez le protagoniste la même sensation ambivalente que dans *Favola*, lorsque la chienne contemple la statue ; l'intensité, la culpabilité et l'insatisfaction sont les éléments qui se mêlent en cette sensation :

> Ci guardavamo a lungo ismemorati, suscitando i lazzi degli amici, e io avevo il senso che un avvenimento importante per me e per tutto il mondo dovesse compiersi ; solo temevo che si stesse già compiendo. Una specie di sorda frenesia mi possedeva; mi sentivo come in colpa e come col senso di molti doveri, di un dovere, e non riuscivo a ricordare quale[1192]

Même si, globalement, dans l'imaginaire de Landolfi, le regard est assurément associé à la pureté tandis que la chair est associée à l'impureté, un exemple comme celui-ci montre que le regard amoureux est bien menacé par la culpabilité liée en partie à l'infraction d'un interdit symbolique. Dans UANT, où les regards entre Anna et Sigismondo, dont nous rappellerons qu'ils sont frères et sœurs, jouent un rôle très important dans la progression de leur histoire d'amour, la manière dont Sigismondo regarde Anna apparaît d'emblée liée à un désir marqué du sceau de l'interdit :

> Ora mi fissava, talvolta. Alla sorpresa del primo momento era subentrata un'espressione di pacato e nondimeno schivo o declinatorio apprezzamento ; talvolta, perfino, mi guardava indosso. Mi guardava, dico, e pareva averne onta; e i suoi sguardi mi davano un vago disagio[1193]

Désir, culpabilité et regard sont pareillement liés dans *L'eclisse* (PC). Le protagoniste, Enrico, ne peut résister à l'envie de demander à Giovanna, une jeune fille amoureuse de lui, avec qui il assiste à une éclipse de soleil, de délier sa très longue chevelure et de dénuder son corps, que voile alors justement cette chevelure descendant jusqu'à terre. Enrico n'est pas certain de savoir exactement ce qu'il pense de Giovanna

[1192] *La piccola apocalisse*, DIA, p. 73.
[1193] UANT, p. 499.

et ce qu'il éprouve pour elle ; de même, les trois personnages de l'histoire (Giovanna, Enrico et un ami allemand) ne savent pas non plus exactement pourquoi Enrico a suggéré à Giovanna d'ôter ses vêtements, ni pourquoi Giovanna a accepté, ni encore pourquoi celle-ci pleure juste après l'éclipse de soleil auxquels ils viennent d'assister. Mais il est certain que Giovanna ressent une sorte de honte et Enrico une sorte de culpabilité[1194].

Comment échapper à la culpabilité ? Comme on peut le déduire d'un passage de la *Lettera di un romantico sul gioco*, il est certain que la jouissance purement visuelle de la femme en tant qu'objet du désir peut apparaître dans l'imaginaire de Landolfi comme une forme de relation amoureuse qui dépasse le désir de possession et échappe à la culpabilité :

> Io ero perduto in quell'eden, ogni eccitamento era in me ormai caduto, e neppure attendevo all'alta calma, giacché essa era in me e mi pervadeva a mia stessa insaputa; e con quegli sparsi, eppure fraterni elementi io ero tutt'uno. Infine, io fui felice. E sulla laguna, più tardi, il battello raggiunse e sorpassò una gondola che vogava solitaria, discosto dalla riva. Recava questa una vecchia di nobile aspetto, che quetamente parlava col gondoliere, e una fanciulla di grande e schiva bellezza la quale, poggiato il gomito sulle ginocchia e il mento sulla palma, guardava lontano con aria di meravigliosa malinconia. Ci partimmo lentamente da quella gondola e io neppure desiderai che essa, la fanciulla, riscotendosi a un tratto, mi tendesse le braccia sulla laguna e dicesse: ecco, t'attendevo. Al contrario, io godetti di lei se anche passò e non la rivedrò mai più, e non desiderai un solo momento più di quanto mi fu concesso[1195]

Parce qu'il se sent comme purifié par la perte au jeu qui l'a libéré de l' « énergie » qu'il devait dépenser, le personnage n'est pas tenté par la conquête de cette belle jeune femme : il peut se satisfaire de la jouissance purement visuelle d'une femme aimée ou désirée. Ainsi son désir se purifie-t-il de la tension qui le pousse à posséder son objet : grâce à cette purification ou sublimation, le sujet masculin du désir échappe à la culpabilité et l'objet féminin du désir échappe à la destruction, qui dans l'imaginaire de Landolfi découlent habituellement, comme une fatalité, du désir de possession[1196].

[1194] *L'eclisse* (PC), p. 882 : « Già, senza dubbio ella si sentiva *menomata* dalle loro sconvenienti pretese e dalla sua acquiescenza medesima: un sentimento *basso*, alla fine... » ; p. 883 : « [...] si doveva lasciarla piangere a sua posta, senza intervenire in alcun modo, e tanto meno qualificarsi o permetterle di qualificare se stessa ? Il suo pianto era fastidioso, certo, ma non abbastanza per chiarire, per epurare una troppo confusa e torbida condizione dell'animo; era non più che fastidioso, dopo tutto. Eppure, donde sorgeva il quasi irriconoscibile *rimorso* di Enrico ? ».

[1195] *Lettera di un romantico sul gioco* (SPA), p. 292.

[1196] Dans un passage de RV (p. 305), c'est une visite au casino du Lido, et la perte au jeu consécutive à cette visite, qui viennent tirer Landolfi d'un état de torpeur dominé par « un senso profondo di indifferenza e quasi di fastidio », et qui lui fait savourer à nouveau la joie d'être à Venise, mais seulement au moment de quitter la ville, « quasi veramente quei quattrini fossero un peso del quale convenisse sgravarsi per aprir gli occhi sul mondo, e insomma quella perdita dovesse consumarsi per esser liberi ». Le fait de reprendre goût à Venise au moment de la quitter est encore une fois très révélateur du rapport de Landolfi au réel et à l'idéal : la jouissance intérieure procurée par le jeu est bien dépendante de la perte d'un objet extérieur réel. La renonciation à la possession, non

Il convient cependant de remarquer que l'absence de nudité n'est ici pas étrangère au bien-être et à la pureté qui caractérisent cette scène. Aussi devrait-on peut-être parler de privation autant que de sublimation, dans la mesure où il est possible que le regard désirant de l'homme ne puisse se purifier que s'il est privé de la vue du corps nu de la femme ; tout du moins citerons-nous l'exemple d'une privation qui entraîne une sublimation du regard désirant, lorsque le jeune énergumène de *Settimana di sole* décrit l'extase qu'il ressent, après qu'une chatte est venue se poser sur les cuisses nues d'Ella, présence à la fois charnelle et surréelle qui peuple son manoir :

> Ella è arrivata all'improvviso e il suo primo pensiero è stato di spogliarsi completamente ; ha cominciato così a girare nuda per casa, aggiustando le sue cose, accomodandosi come ad una lunga permanenza. Più tardi, quando ha fatto accendere il caminetto *ad onta* del sole di fuori, e, sempre nuda, vi si è disposta contro allungata in un'ampia poltrona, colle gambe divaricate e la gatta fra le cosce, ho apprezzata tutta la sua saggezza: perché mano a mano che contemplavo indolentemente il suo corpo nudo, sentivo un calore di calma e di riposo allargarmisi nel petto come una macchia d'olio[1197]

Envahi par une sensation qu'on pourrait rapprocher du « sentiment océanique » dont Romain Rolland entretint Freud[1198], le jeune homme n'est même plus troublé comme à l'habitude par l'apparition de sa très jeune servante : « Sicché la ragazzina ha potuto entrare, a portar qualcosa, arrossire fino al bianco degli occhi e uscire, senza che io mi smuovessi[1199] ». En effet, l'« énergie » et le désir de possession se sont comme dilués intérieurement dans la sensation à la fois physique et mystique provoquée par le retrait du corps nu, dérobé au regard masculin, par l'écran que fait le chat[1200]. Le désir est pour ainsi dire tué dans l'œuf, comme lorsque Giovanna se présente à Enrico et à son ami sans aucun vêtement, mais voilée par ses longs cheveux :

> Ricomparve dopo pochi istanti ; i capelli, finissimi, copiosi oltre ogni possibile previsione, quasi moltiplicati dalla libertà, lingueggiando, davvero toccavano terra ; e la rivestivano tutta, castamente, ferocemente, sconfiggendo le immaginazioni lubriche che i due uomini avessero per avventura nutrito[1201]

Pour apporter une vraie plénitude, l'expérience visuelle doit donc devenir une expérience plus largement sensuelle tout en n'étant pas contaminée par une chair perçue comme impure. Les regards échangés entre un homme et une femme, ou les regards posés par un homme sur le corps d'une femme, correspondent donc à des moments

---

seulement de l'argent mais de tout objet, peut ainsi devenir la condition d'une extase mystique.

[1197] *Settimana di sole* (DIA), p. 95-96 (l'italique est de Landolfi).

[1198] Cf. *supra*, p. 236.

[1199] *Settimana di sole* (DIA), p. 96.

[1200] Les mêmes éléments (la belle jeune femme, le chat et le « sentiment océanique ») s'articulent d'une manière différente dans un passage de la PL : cf. *supra*, p. 322 n.

[1201] *L'eclisse* (PC), p. 881.

critiques qui peuvent mener soit à la culpabilité et à la frustration, soit à la pureté et à la satisfaction. Dans UANT, les regards de Sigismondo se chargent d'une envie et d'une sensualité qui rend extrêmement intense leur perception par Anna :

> Esso, il suo sguardo, era ormai umile quanto lustro, e il suo volto impallidiva sovente : perché, o cosa significava quella guardatura da cane ? ;
>
> [...] egli mi guardò lungamente e (oh lingua del diavolo) gravidamente, avanti di rimettermi in piedi con studiata lentezza. Ed a me si arrossò la fronte, e lo riguardai perplessa, né senza impazienza ripresi terra e battei le piante sul duro suolo tra i sassi : mi sentivo come offesa, troppo simile era la sua occhiata a un immeritato, a un illecito scrutamento...[1202]

Envahi par une sorte de pesanteur ou d'humidité, le regard est alors lourd d'un désir, tourné vers la possession, l'abandon et le contact physique, qui engage tout le corps et ne se satisfait pas d'une jouissance seulement visuelle. C'est ce que nous pouvons voir au moment où Sigismondo et Anna se fixent l'un l'autre avant de s'embrasser, lors de la journée qui précède la nuit de leur union physique :

> S'era piegato verso me distesa tra le felci; mi suggeva collo sguardo, e con esso mi denudava il petto. Il petto, sì; che sentivo, quasi diversa cosa da me, affannare, pesare. Si puntò sui gomiti, le nostre labbra erano prossime, sempre più, sempre più; i nostri occhi buffamente si stravolgevano... Buffamente, ed è vero: a noi era vietato il non vedersi, il cedere tutti, senza una parte di noi che vigilasse impartecipe, gelida, beffarda[1203]

Il s'agit bien d'un moment critique : les deux jeunes gens ne peuvent se contenter de regards, mais l'affirmation de la chair, dans toute sa pesanteur, jusque dans les regards mêmes (« i nostri occhi buffamente si stravolgevano »), a quelque chose de presque grotesque, qui interdit un total abandon, auquel résiste un mouvement d'autodérision. Néanmoins, l'union qui se profile entre les deux personnages semble pouvoir les faire accéder à un ailleurs doux et fluide où ils se perdraient tous deux : l'image des fougères est associée à une sorte de bain végétal et le corps féminin ne serait pas détruit par l'espèce de contact oral surréel imaginé par Anna (de même que la bête du Rosalba veut seulement « sucer » son corps sans rien lui « arracher », Sigismondo, qui sera d'ailleurs bientôt décrit comme une sorte de bête monstrueuse, lors de la scène de l'union sexuelle entre les deux personnages, paraît vouloir ici seulement « sucer » Anna du regard[1204]).

Ce sont donc bien des données complexes, liées aux questions du désir, de

[1202] UANT, p. 530 et p. 531.
[1203] UANT, p. 538. A propos de la poitrine d'Anna (« che sentivo, quasi diversa cosa da me, affannare, pesare »), qui semble lui rappeler de toute sa pesanteur qu'elle est un être de chair, nous renverrons à la respiration difficile de Rosalba qui se sent oppressée dans *La morte del re di Francia* (DIA) : « il fiato è greve d'un peso che costringe a sospirare ogni cinque minuti » (cf. *supra*, p. 175).
[1204] En ce qui concerne la différence entre succion et morsure dans l'imaginaire collectif en général et dans l'imaginaire de Landolfi en particulier, cf. *infra*, p. 474.

l'abandon, de la pureté ou encore de la culpabilité, et ressortissant au désir d'absolu de l'auteur ainsi qu'à son horreur de la « réalité », qui sont présentes dans ce genre de scènes amoureuses centrées sur une perception visuelle intense.

C.3.b) Regard, pureté et tragique

Malgré quelques épisodes où l'on peut observer une sorte de sublimation de la relation amoureuse menacée par l'impureté de la chair, les histoires d'amour qui servent de fil rouge à l'intrigue de nombreuses fictions landolfiennes connaissent le plus souvent un dénouement tragique. C'est ce que vont confirmer les exemples que nous allons maintenant apporter ; nous verrons par ailleurs, à travers ces exemples, que la parole, tout comme le regard, est pour Landolfi le vecteur d'une pure relation amoureuse que vient menacer le corps perçu comme impur. Dans UANT comme dans *L'eterna provincia* (IS), les dialogues entre les amoureux occupent une grande place (rappelant l'admiration que Landolfi éprouvait par exemple pour la correspondance entre George Sand et Musset[1205]) : les voix se font le relais des sentiments purs que les personnages prétendent éprouver. Toutefois, les flots de parole déversés par des personnages comme Sigismondo ou le protagoniste de *L'eterna provincia* finissent par s'épuiser, car la parole s'efface devant l'intensité promise par l'union des corps, comme nous l'avons vu dans les passages où les amoureux se fixent silencieusement. Cette union physique est cependant précédée par le moment où les corps nus se dévoilent au regard de l'autre : or, c'est à ce moment-là que le regard pur risque d'être contaminé par l'impureté physique ou symbolique de la chair.

Dans *L'eterna provincia*, le protagoniste aimerait que la vue dégoûtée de sa jambe de bois par la femme qu'il a séduite consacre l'impossibilité du bonheur amoureux : convaincu d'inspirer du dégoût, il cherche donc, plutôt qu'à éviter ce dégoût, à le faire naître, à le maîtriser et à en jouir, comme si l'intensité de la déception de sa partenaire sexuelle pouvait offrir à sa pulsion destructrice et à son désir de maîtrise une satisfaction qu'il ne croit plus possible de trouver dans la relation amoureuse. Ainsi recherche-t-il une consécration de la honte et de la culpabilité qu'il ressent inscrites au cœur de sa chair, comme les marques d'un échec originaire et irréparable[1206]. Cependant, au

[1205] Cf. *supra*, p. 27-28.

[1206] Cf. *L'eterna provincia* (IS), p. 166, où le verbe « menomare », les noms « menomazione » ou encore « deformità » se réfèrent ainsi à une blessure physique qui trouve, au niveau des sentiments, son correspondant

moment où le protagoniste croit pouvoir donner libre cours à ses pulsions destructrices ou autodestructrices, la vue des corps nus ne provoque pas comme il l'escomptait le paroxysme violent de son plaisir sadique ou masochiste (« Tu puoi guardarmi e guardare questa senza sentirti stroncata, spezzata dentro, senza esserlo, per Dio, senza che un mugghio d'agonia salga dalle tue viscere ![1207] »). Le regard et les mots rassurants de son amante dissipent ce fantasme d'une monstruosité attachée à la rencontre des corps nus : ainsi la pureté du regard et de la parole semblent-ils résister au danger que représente l'affirmation de la chair, quand arrive le moment redouté où les corps nus se dévoilent l'un à l'autre. Nous verrons cependant que dans cette fiction, les pensées pessimistes sur l'impossibilité du bonheur amoureux ont le dernier mot.

C'est une conclusion à laquelle nous pouvons aussi arriver après l'analyse de *Mano rubata* (TR), dont la comparaison avec *L'eterna provincia* permettra par ailleurs de voir comment peuvent s'inverser un voyeurisme et un exhibitionnisme qui ressortissent clairement à un même noyau fantasmatique inspirant diverses fictions de Landolfi. Le protagoniste, Marcello, est guidé par son désir irrésistible de voir le corps nu de la belle Gisa : « In conclusione, egli voleva come tutti vederla nuda ; salvo che, lui, non poteva farne a meno, a lui urgeva[1208] ». Pour arriver à ses fins, il lance l'idée d'un strip-poker, dans le cercle de connaissances dont l'un et l'autre font partie : le perdant a le choix entre se déshabiller ou mourir. Gisa perd : elle doit donc se déshabiller, ce qui procure à Marcello une impression d'ivresse, née du sentiment de dominer la chance, autant que de la certitude de satisfaire ses désirs voyeuristes[1209]. Mais de manière inattendue, Gisa préfère mourir ; les autres personnages imaginent qu'elle tient à cacher une marque physique honteuse[1210]. Marcello choisit alors de passer outre son propre orgueil et sa

---

dans la « lunga sordidezza » ou l'« infinita ignominia » dont parlent les personnages dans leurs dialogues exaltés (qui peuvent rappeler ceux de Roberto et Sighelgaita dans LdB, comme ceux de Sigismondo et Anna dans UANT).

[1207] *Ibid*., p 171. Cette phrase concentre des mots forts qu'on trouvait associés d'une part dans *La morte del re di Francia* (« stroncato, spezzato dentro », cf. *supra*, p. 131) et d'autre part dans *Notte di nozze* (« Quel mugghio bestiale di agonia », cf. *supra*, p. 172). Quant au mot « viscere », il se trouve dans ces deux fictions comme dans de nombreux autres textes de Landolfi.

[1208] *Mano rubata* (TR), p. 452.

[1209] *Ibid.*, p. 457: « e non poté più difendersi dal senso di sicurezza, d'euforia eccetera : aveva la fortuna in pugno ! ».

[1210] *Mano Rubata* (TR, p. 464) : « una verruca ripugnante, una mostruosa voglia, o che ». On observe, dans l'imaginaire de Landolfi tel qu'il se dévoile à travers ses fictions, une tendance exhibitionniste correspondant au désir de montrer à tous que l'on n'a rien à cacher car on est pur. Cette tendance nous semble héritée d'une forme de romantisme tout à fait typique de Rousseau, où l'on trouve de façon récurrente ce même couple antithétique formé, d'un côté, par l'innocence qu'on peut presque exhiber physiquement, et, de l'autre, par une marque corporelle bien visible qui symbolise sans ambiguïté une culpabilité honteuse. Nous pensons par exemple à la manière dont Rousseau oppose ses *Confessions* aux *Essais* de Montaigne (*Fragments autobiographiques*, « Ébauches des *Confessions* », §1, in *Œuvres complètes*, tome I, sous la direction de Bernard Gagnebin et de

propre timidité, qui lui faisaient craindre de se ridiculiser en exposant son corps nu, et particulièrement son sexe, au cas où il aurait perdu[1211].

Il décide donc de se déshabiller lui-même pour encourager Gisa à le faire. Alors, de même que s'efface le fantasme d'une réaction horrifiée de la femme aimée dans *L'eterna provincia*, celui d'une tache affreuse sur le corps de la belle Gisa ou de la honte dont souffrirait Marcello en montrant son sexe sont neutralisés par l'abandon des deux amants qui s'offrent chacun au regard de l'autre :

> Deliziosa, inebriante liberazione ! come cavarsi una scaglia di dosso. Che importava più il suo sesso troppo piccino o male attaccato! Dov'era andata a finire la sua timidezza, figlia del suo orgoglio, figlia d'inferno? [...] [Gisa] Apparve qual'era e doveva essere, ferma, bianca, pura; non aveva verruche né voglie, neppure nei; era un brillante senza carboni, un trasparente alabastro, un'ambra. E in Marcello non v'era più ombra di curiosità, ma un'ammirazione sconfinata, ma un senso di pienezza e di calma, quasi d'ordine, un godimento secondo natura quale a una benefica visione[1212]

Nous nous arrêterons enfin sur *Cagna celeste* (PC), une nouvelle qui présente une singularité par rapport aux autres récits que nous avons considérés, en ce sens qu'on est tenté de la lire comme un récit autobiographique, sans être pleinement autorisé à ne pas estimer qu'il s'agit plutôt d'une fiction racontée à la première personne. Le protagoniste, un jeune homme, voit régulièrement à Rome une jeune fille avec laquelle il a réussi à nouer une relation amicale, mais il se satisfait de cette présence féminine dans sa vie et il préfère se montrer froid plutôt qu'entreprenant avec cette jeune fille qu'il trouve laide. Mais un jour, à la villa Borghese, elle lui montre un de ses seins : « ciò che di più venusto e candido, tenero e verecondo sia dato vagheggiare a noi mortali fingitori di dee[1213] ». Pour lui, ce geste est pur : la chair fait donc son apparition dans une relation que le jeune homme, rebuté par un corps qu'il trouvait laid, avait jusqu'alors maintenue à un état platonique. Comme dans *L'eterna provincia* et dans *Mano rubata*, la vue du

---

Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1959, p. 1149-1150) : « « Je mets Montaigne à la tête de ces faux sincères qui veulent tromper en disant vrai. Il se montre avec des défauts, mais il ne s'en donne que d'aimables ; il n'y a point d'homme qui n'en ait d'odieux. Montaigne se peint ressemblant, mais de profil. Qui sait si quelque balafre à la joue ou un œil crevé du côté qu'il nous a caché, n'eût pas totalement changé sa physionomie ».

[1211] *Ibid*., p. 459 : « E lui non era bello ; una sua amante gli aveva assicurato che era bellissimo, ma come crederle ? era una donna matura, innamorata... Che bello! aveva invece le spalle troppo puntute. Le spalle troppo puntute : giocava a nascondersi perfino con se stesso ; il guaio erano le sue partie sessuali, altro che spalle. Per cominciare aveva l'attaccatura "a fico", troppo indietro ; e inoltre quel generale aspetto di vizzosità... e, per finire, l'elemento, il membro principale del sistema era soverchiamente piccino. Ecco sì, piccino, questa era la sola ma sufficiente maledizione ».

[1212] *Ibid*., p. 469. La question de l'orgueil, liée à l'image d'une difformité qu'on craint d'exposer à la vue des autres, est aussi très présente dans *L'eterna provincia* ainsi que dans *Un petto di donna*: l'homme à la jambe de bois et la femme affligée d'une poitrine monstrueuse se révoltent pareillement contre la pitié de leur partenaire, dont ils ne veulent pas (*Un petto di donna*, AC, p. 129) : « Merito io dunque l'ingiuria della sua pietà […] ? ».

[1213] *Cagna celeste* (PC), p. 819.

corps pur ne nuit pas à la pureté de la relation et révèle même la pureté des sentiments :

> Fu esso per contro un gesto puro. [...] E quando pure in una tale esibizione fosse contenuto o sottinteso un che di illecibroso, una sorta d'invito, questo non sarebbe stato meno puro ed ingenuo[1214]

Grâce à cette impression de pureté, ce qu'il y a de plus physique et de plus sentimental peut se fondre en une union des contraires que le jeune homme essaie de traduire en donnant à son amie le nom de « cagna celeste », dans une lettre où il lui fixe un rendez-vous, à l'occasion d'un prochain séjour à Rome. Toutefois, l'apparente pureté laisse finalement place à un sentiment de malaise, quand c'est la mère de la jeune fille qui vient à sa place au rendez-vous, et qui sans se montrer excessivement dure, dit au jeune homme qu'elle a lu la lettre envoyée, et tente de lui expliquer que la relation entre lui et sa fille doit cesser. Non pas parce qu'il l'a appelée « cagna celeste » dans une lettre, mais parce que la jeune femme s'est mariée entre temps[1215].

De ces différents exemples, nous retiendrons avant tout ceci : à chaque fois, dans *Cagna celeste*, comme dans *L'eterna provincia* ou *Mano rubata*, la pureté reste une conquête fragile, à la merci d'une culpabilité latente. Ainsi, à la fin de *Mano rubata*, la pureté de l'amour entre Gisa et Marcello apparaît fragile, comme menacée par l'environnement extérieur, lorsque les deux personnages quittent leurs amis et errent dans des rues désolées qu'éclairera bientôt une aube imminente[1216]. Du reste, un ami lettré, présent lors de la partie de cartes, avait laissé entendre à l'issue de celle-ci l'idée que Gisa et Marcello avaient comme volé quelque chose au destin, ce qu'il désigne par l'expression de « mano rubata » sans doute empruntée au vocabulaire du jeu[1217]. Comment préserver la grâce fragile qui a touché les deux personnages ? Landolfi a choisi de conclure sa fiction par une image où semble préservé le « poetico alone del forse » :

> Passò un tassì, irreale, quasi metafisico in quella desolazione. Il conducente pareva… pareva respirare, vivere, aver da vivere ; li guardò curiosamente ; rallentò, si fermò quasi, pronto al cenno. "Gisa, vieni !" "Vengo" disse infine sgomenta. "Ma Marcello… Marcello, e poi ?" Senza rispondere la trasse in furia, felice e disperato[1218]

Le récit s'achève donc sur un instant suspendu, sans qu'on puisse présager du

[1214] *Ibid*., p. 819.
[1215] Symboliquement, de manière sous-jacente, la mère de la jeune femme correspond bien, comme dans RA par exemple, à la « Mère terrible » qui interdit au jeune homme d'accéder à la jeune femme qu'il désire.
[1216] *Mano rubata* (TR), p. 470 : « Era freddo c'era un po' di luna ; le strade si facevano man mano più vacue, più anonime e desolanti. Ma, come un incombente anzi interno fastidio, l'alba li spiava. E coll'alba, coi loro visi spettrali l'uno nell'altro specchiati, che sarebbe rimasto? […] un complicato e rumoroso veicolo avanzava lungo il marciapiede aspergendo d'acqua la strada; dalla polvere bagnata si levò un odore scorante ».
[1217] *Ibid*., p. 469.
[1218] *Ibid*.., p. 451.

bonheur futur du couple. Mais l'exemple le plus probant du caractère fragile d'une victoire de l'amour pur sur un destin tragique qui corrompt toute chose reste sans doute celui de *L'eterna provincia*. En effet, les idées profondément pessimistes et les projets sadomasochistes du protagoniste semblent d'abord vaincus par l'amour pur de la femme qui s'offre à lui, mais le personnage s'accroche à sa vision tragique de l'existence et du couple, comme s'il restait toujours une faute à expier :

> Non domandatemi come sia finita : tutto finisce male. Anche quando la cratura umana si eleva sulla sua inferma natura e supera i suoi istinti, le sue follie, la sua caducità e si sublima e instaura un regno di fratellevole gioia, d'amore di libertà e sembra tornare alle sue origini e sposa aliena sorte come propria e coll'eletto redento, essa stessa redenta, ascende alla sua vera patria, la quale è patria d'anime (inforcando per l'occasione, che non guasta mai, i pegasi o le brenne arrembate della sua eloquenza), eccetera eccetera – anche allora, se non altro perché non v'è fuoco che non sia di paglia, anche allora tutto finisce male[1219]

On pourrait rapprocher cette idée que tout finit mal, même quand les apparences semblent momentanément positives, de la conclusion de *Voltaluna*[1220]. Plus généralement, on pourrait considérer cette conclusion comme un résumé du dualisme tragique de Landolfi. Notre propos sur le regard et l'amour rejoint ainsi celui que nous tenions sur le désir dans notre chapitre deuxième : le thème de la relation amoureuse, que nous avons appréhendé en nous focalisant sur la perception sensible des personnages, confirme le fait que Landolfi développe une vision tragique de l'existence parce qu'il persiste à tendre vers l'absolu et vers une pureté parfaite tout en semblant persuadé que ces idéaux ne peuvent se concrétiser.

D) L'intérieur, l'extérieur et le contact oral avec l'autre

Nous avons examiné comment s'articulent perception visuelle et perception tactile dans l'imaginaire de Landolfi : investi d'un pouvoir presque magique, le regard est prévalent, par rapport au toucher, car il permet de rester pur, en se tenant à distance d'une réalité ressentie comme menaçante et dégoûtante. Mais il s'agit d'un dégoût ambigu : le contact avec les choses est d'autant plus attirant qu'il est refoulé, ce qui entraîne, outre le fantasme d'une vision épiphanique, celui d'un contact surréel.

Nous allons maintenant voir que le contact n'est pas nécessairement un contact tactile, mais aussi un contact oral. En fait, aucun contact avec la réalité extérieure n'est

[1219] *L'eterna provincia*, p. 174. On pourra noter l'emploi du verbe « sublimare », qui ressortit avant tout au romantisme de Landolfi mais où l'on peut entendre aussi l'écho de la sublimation telle que Freud la définit.
[1220] Cf. *supra*, p. 258.

même davantage tabou que le contact oral. Nous étudierons donc les obsessions et les phobies qui se constituent autour du contact oral tel que l'imagine l'écrivain, ainsi que la façon dont ces obsessions et phobies se traduisent dans le texte, notamment dans les sonorités. Ainsi observerons-nous que Landolfi semble tendre à travers son écriture vers un rapport ascétique à la réalité extérieure excluant tout plaisir oral, mais qu'il exprime aussi le désir d'une forme surhumaine de sensualité ou de sexualité où l'oralité aurait une place centrale.

D.1) L'absence de perceptions gustatives et la centralité de la cuisine

Les représentations de perceptions gustatives sont très peu nombreuses dans les fictions de Landolfi. On n'y trouve pas la description de festins, de dégustations de mets ou de boissons, que ceux-ci soient bons ou mauvais[1221]. Il est vrai que le goût n'est certes pas le sens privilégié de la représentation littéraire en général, mais cette absence presque totale demande explication, d'autant plus que la cuisine est un lieu central dans les récits inventés par l'auteur et surtout dans son imaginaire[1222].

L'auteur nous offre d'ailleurs une précieuse information biographique, dans *Morte di un amico* (PC), en évoquant la cuisine, donnant sur l'Arno, de Renato Poggioli, où Landolfi et son ami discutaient de littérature aux heures les plus tardives[1223]. Faut-il voir

[1221] Une exception est à ce titre révélatrice : en effet, dans *La gattina del Petrarca*, le narrateur, qu'on imagine être Landolfi lui-même, puisqu'il s'agit d'un des récits d'excursions du recueil SR, se montre dégoûté par la discussion culinaire entre deux personnes qu'il entend dans un bar, et dont il fait deux personnages assurément grotesques de son récit (p. 30) : « Seguitarono a sviscerare questo argomento e altri simili ; accesi in volto, cogli occhi brillanti, essi si leccavano le labbra e battevano manate sulle proprie pance, quasi a sistemarvi gli immaginati cibi. Sempre più accalorandosi nel discorso, principiarono a sudare, e a diffondere, pareva, col solito odore di umanità quello delle succolente pietanze evocate ».

[1222] Dans *Maria Giuseppa* (DIA), la scène finale, c'est-à-dire le viol de Maria Giuseppa par le protagoniste, se déroule dans la cuisine, qui est depuis le début de l'histoire la pièce de prédilection de ce même protagoniste, quand il s'agit d'observer et d'importuner sa servante. C'est également vers la cuisine que se dirige le protagoniste de *Settimana di sole* (DIA), attiré par le bruit que font les fantômes de ses ancêtres. De même, comme nous l'avons vu, dans *La morte del re di Francia* (DIA), *Notte di nozze* et *Il racconto del lupo mannaro* (MDB), il est clair que la cuisine, polarisant des énergies liées aux instincts les plus primaires, est dans la maison un lieu central vers lequel le personnage se retrouve invariablement amené par la nature centripète des mouvements nés de ses désirs. C'est aussi dans la cuisine que le jeune exalté de *La tempesta* (dans *Teatrino*, MDB) fait asseoir le bourgeois apeuré pour lui faire écouter sa chienne qui parle. Nous remarquerons également que le voleur de *Il ladro* (SP) rencontre dans la cuisine, après l'avoir observé de loin, l'étrange habitant du manoir qu'il tente de cambrioler, tandis que dans *Voltaluna*, c'est encore dans la cuisine que le protagoniste se fait raccommoder la très symbolique déchirure de son vêtement.

[1223] *Morte di un amico* (PC), p. 809 : « Egli infatti stava di là d'Arno al Ponte Vecchio, in un quartierino tutto per sé (dei suoi, che abitavano di sotto), ma poiché la sola stanza della casa che desse sul fiume era la cucina appunto, aveva qui saggiamente stabilito il suo quartier generale : i fornelli facevano da scaffali, l'acquaio da cassetto dei manoscritti, e così via) ». On ne manquera pas de noter les similitudes entre cette situation des deux amis dans la cusine et celle de *Il racconto del lupo mannaro*, ni surtout que Landolfi et Poggioli font

ici la source réelle des multiples images de la cuisine que nous avons pu rencontrer? Nous aurions tendance, au contraire, à ne pas accorder à cette description de la cuisine une importance excessive par rapport à d'autres descriptions. Si la cuisine est un lieu central dans les fictions de Landolfi comme dans ses récits autobiographiques, c'est qu'elle est un lieu central, avant toute chose, dans son imaginaire d'écrivain, et nous devons expliquer les raisons de cette présence qui semble donc contradictoire avec l'absence de représentation de perceptions gustatives dans les fictions de l'auteur.

D.2) L'ascèse et le tabou de l'ingestion

Manger, certes, est une nécessité, dans les mondes fictionnels inventés par Landolfi comme dans le monde réel : ainsi la chienne de *Favola* (MDB) doit-elle se nourrir avec ce qu'elle peut[1224]. Mais alors que les représentations liées au goût sont si rares, certains personnages sont épuisés car ils n'ont pas mangé depuis longtemps : c'est le cas des protagonistes de *Il dente di cera* (dans *Teatrino*, MDB) et de *Il matrimonio segreto* (SPA), contraints à cette ascèse par les mêmes difficultés financières que celles qu'a sans doute rencontrées le jeune Tommaso Landolfi, qui se retrouvait parfois sans le sou parce qu'il avait tout dépensé au jeu. L'excès inverse, celui d'une forme d'orgie, est synonyme d'une condamnation à mort dans *Una cronaca brigantesca* (SPA), où est narrée l'histoire de Palinferno, un paysan devenu bandit. En effet, après l'humiliation que lui fait subir le maire La Marina en le giflant en public, Palinferno invite la famille de celui-ci à un grand repas en plein air, afin de précipiter ces hôtes malheureux du haut d'une falaise, après les avoir gavés de nourriture et de vin[1225].

Ainsi, l'absorption de nourriture est certes indispensable à la survie, comme en est soulignée la nécessité par ces personnages soumis à une ascèse excessive, mais elle

---

symboliquement de la littérature l'aliment dont ils se nourrissent.

[1224] *Favola* (MDB), p. 276 : « [...] dagli uomini e dai miei simili mendicavo un tozzo di pane per il mio sostentamento, aggredii i topi dei campi, mi nutrii di putride carogne, vissi intere giornate di una sola cavalletta… Raggiunsi infine la città del mio cuore ». Nous trouvons là une des rares représentations de la perception gustative : nous retiendrons que cette perception est désagréable et que le sujet en est un animal.

[1225] *Una cronaca brigantesca* (SPA), p. 318 : « Quando poi ebbero ingozzati quegli infelici di cibo e di vino (e in questo differire la catastrofe si distingue la raffinatezza del capobanda), li spinsero come senza parere verso lo strapiombo. Dove li precipitarono, sembra, uno alla volta, godendosi dall'alto la scena della loro disperata caduta ». Plus loin, l'exclamation « Perisca così il nome stesso di questa infame schiatta ! » n'est pas sans rappeler le voeu apocalyptique de la *Lettera di un romantico sul gioco* (« Perisca l'invidioso sole e s'inabissi per sempre nei gurgiti dell'etere e un'eterna notte stenda su noi le sue ali ») et celui de Tale dans *La morte del re di Francia* (DIA): « FIORISCA PURE LA CARNE RAGNESCA ! ».

annonce aussi cette chute finale qu'est la mort[1226]. L'image de l'enfer, lieu de la mort (à mesure que progresse le récit, le nom du personnage, Palinferno, apparaît de plus en plus déterminé par les significations symboliques de la fiction) est conséquemment associée à celle du « ventre digestif »[1227]. Nous pouvons donc observer, dans l'imaginaire actualisé par les fictions de Landolfi, une sorte de tabou pesant sur l'absorption de nourriture, ainsi qu'une certaine forme de tendance mystique qui le pousse à rejeter la réalité sensible pour se tourner vers l'absolu[1228]. Ainsi, à la fin de *L'ombrello* (OM), où le protagoniste, le jeune Giovannino, souhaite échapper à sa « piccola sordida vita borghese », le mépris de la réalité semble se muer en un véritable dégoût dès lors qu'il est question d'une matérialité qui touche aux aliments :

> Dalla piccola baracca uscì un operaio incappandosi la testa con un soprabito ; il *pollivendolo* abbassò a mezzo la saracinesca; da qualche parte nel palazzo si sentiva stridere un grammofono; il *macellaio* padron di casa rise rumorosamente in fondo al corridoio verso la *cucina*; a proposito, cominciava a diffondersi nella stanza, di sotto la porta, il solito *odor di cucina*, *di cibi grassi e sostanziosi* (più tardi sarebbe stata la volta dell'*odor di risciaquature*)[1229]

Or, il nous semble opportun de revenir ici sur l'exemple de Tombo, dans les DZ. En effet, comme nous l'avons vu, le singe imite la célébration de l'eucharistie, s'unissant alors, de manière symbolique, à ce qui le transcende : voici donc que le protagoniste, qui d'habitude, dans les fictions de Landolfi, ne mange ni ne boit, sacralise ici la nourriture pour en faire l'instrument d'une union avec le divin. Toutefois, on aura remarqué deux choses : premièrement, Tombo est un animal, comme la chienne de *Favola*, comme si, pour se nourrir, le personnage de Landolfi devait obligatoirement être un animal qui agit

[1226] Pour Gilbert Durand, la conscience du temps et de la destinée mortelle de l'être humain est à l'origine des images « thériomorphes » et « catamorphes » qui associent la nourriture et la mort – comme c'est le cas, nous semble-t-il, dans le passage de *Una cronaca brigantesca* que nous venons d'évoquer. Cf. G. Durand, *op. cit.*, 89-96 et 122-129.

[1227] *Ibid*., p. 122-129.

[1228] A une très large échelle, cette tendance mystique propre à Landolfi s'inscrit certes dans un courant qui traverse toute la culture judéo-chrétienne. Ainsi, pour Jung, notamment, le christianisme, religion qui valorise la vie spirituelle, autant qu'elle dévalorise l'attachement des instincts au monde sensuel, encourage naturellement à l'ascèse. Cependant, Jung précise également que le plus souvent, dans la religion, l'union spirituelle avec le divin est représentée par le recours à l'image d'une union sensuelle (d'où les multiples références de Jung au « Hiérosgamos », comme celle qui concerne un texte de saint Augustin). Mais cette union sensuelle n'est pas forcément sexuelle : ainsi, l'union avec le divin, dans la religion chrétienne, se réalise rituellement grâce à l'absorption du pain et du vin, aliments matériels qui symbolisent une réalité spirituelle, alors même que la tradition chrétienne associe presque toujours la nourriture et la boisson au péché de gourmandise, c'est-à-dire à l'une des formes de l'incontinence, qui détourne l'homme du monde spirituel au profit du monde sensuel (cf. Carl Gustav Jung, *Métamorphoses…,* p. 266, 271, 406, 450, 704 ; cf. aussi Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 295-296, sur saint François de Sales et sainte Thérèse d'Avila).

[1229] *L'ombrello* (OM), p. 740. De façon récurrente, dans la prose de Landolfi, le mot *risciaquatura* est associé à une impression de dégoût. Nous citerons la brève description de l'immeuble où habite la femme rencontrée dans *Un petto di donna* (AC, p. 126) : « Scale ripide di pietra grigia, porosa ; debito odore di risciacquature, o di carni avanzate dal giorno innanzi ed oggi stufate ; canzonette radiofoniche ».

selon ses instincts ; deuxièmement, Tombo ne s'arrête pas à l'absorption par le corps, mais procède ensuite à l'expulsion hors du corps : de même que la chienne de *Favola*, qui urine sur la statue, Tombo se met à uriner sur l'autel, commettant ainsi un sacrilège.

Nous pouvons aussi nous référer à *Un ragno* (IS), où cette forme récurrente de la « bête » qu'est l'araignée est avalée par une délicate petite chatte blanche : il semble bien que le sujet qui ingère quelque chose, dans les fictions de Landolfi, ne peut être qu'animal ou animalisé. Cette petite chatte blanche est investie d'une dimension héroïque, à la manière du lévrier dans le premier chant de l'Enfer de Dante. Mais le narrateur, plus que la victoire de la chatte sur l'araignée, souligne surtout le dégoût que lui inspire la vision de l'avalage de l'araignée par la chatte, comme si cet être pur qu'est la chatte était alors contaminé par l'impureté de l'araignée ingérée :

> E così è finita anche la mia storia. Diavolo, che altro dovrei dire ? Con tutto il mio ribrezzo e la mia nausea, a me quello parve piuttosto un atto sacrale. E se è per il succo della storia, non lo appresi allora che tutte le creature gentili hanno in sé una parte ignominiosa[1230]

Ainsi le texte se conclut-il par le mot *ignominioso*. L'ingestion, perçue comme repoussante, est bien associée à une sorte de honte à laquelle renvoie cet adjectif extrêmement fort.

D.3) Autres manifestation du tabou pesant sur l'ingestion

D.3.a) *La raganella d'oro*

Dans les fictions de Landolfi, il y a quelque chose de monstrueux dans l'absorption orale par le corps, qui se traduit souvent par le fait que les personnages avalant quelque chose sont des animaux[1231]. Tout en s'écartant de ce cas de figure, l'exemple de *La raganella d'oro*, deuxième des histoires pour enfants qu'écrit Landolfi après *Il principe infelice*[1232], mérite d'être considéré ici. Le royaume où vivent les personnages est en proie à un ogre. L'appétit de ce géant n'a aucune limite d'un bout à l'autre de l'histoire, si bien que s'y déploie une violence qui semble excessive pour un conte censé être

[1230] *Un ragno* (PC), p. 155.
[1231] On pourrait parler, dans une perspective psychanalytique, d'une animalisation du sujet régressant au stade oral de la libido.
[1232] Landolfi écrit *Il principe infelice* en 1938 et le publie en 1943. *La raganella d'oro* est écrite en 1947, mais publiée beaucoup plus tard, en 1954 seulement, au grand regret de l'auteur.

destiné aux enfants[1233]. A la fin de l'histoire, l'ogre n'est pas tué, mais libéré de l'enchantement qui avait été jeté sur lui par la sorcière que tue Teraponte, le héros de l'histoire. Le géant redevient un prince et épouse la princesse du royaume qu'il avait dévasté.

Or, il nous semble possible de voir là le symbole d'une victoire du sujet masculin (le prince) sur la régression vers la mère (la sorcière), qui l'avait ramené au stade oral où son instinct destructeur avait pris le dessus (avec le géant). Après avoir été prisonnier d'une image dégradée de la mère, la sorcière, le sujet se rend maître d'une image valorisée de la femme, la princesse. Seulement, ce sujet n'est pas le protagoniste de l'histoire : le palefrenier Teraponte, qui était amoureux de la princesse, est la victime de cet alter ego, voire de ce double ou de cet amphitryon qu'est le prince, lequel récolte à sa place pouvoir et amour. Pour Landolfi, le choix de ce dénouement correspond certes à la volonté de s'écarter du traitement conventionnel de la fin d'un conte de fées, mais cette entorse au code narratif du genre littéraire a aussi des conséquences symboliques profondes, qui sont parfaitement cohérentes avec la dimension tragique propre à l'œuvre landolfienne dans son ensemble. En effet, d'une certaine manière, sur le plan symbolique, quelqu'un doit payer pour effacer cette coupable régression au stade oral qui s'est traduite par la fureur de l'ogre.

Nous observons donc, dans *La raganella d'oro*, quelque chose de similaire à ce que nous voyions dans RA. En effet, le protagoniste masculin (Teraponte) survit à un danger de mort que fait planer sur lui une figure maternelle inquiétante (la sorcière, responsable de tout), mais le prix à payer pour cette survie semble être l'interdiction d'accéder à l'objet d'amour convoité : la princesse.

D.3.b) *Il bacio* (PC)

Un autre exemple tout à fait révélateur du tabou lié à l'absorption par le corps ou à la pulsion orale est celui de *Il bacio* (PC). La nouvelle, très visiblement influencée par *Le Horla* de Maupassant, raconte la venue nocturne d'un succube qui vient nuit après nuit vider de son énergie vitale le protagoniste, un notaire « scapolo e non ancor vecchio ma

[1233] A propos de ce gigantisme qui semble intimement lié, à travers la figure de l'ogre, aux pulsions orales, nous remarquerons que nous pouvons en repérer quelques autres exemples, comme celui des poulets qui atteignent des proportions démesurées à force d'être engraissés par les fermiers Ted et Joe, dans *Un destino da pollo* (PC) : le narrateur parle de « creature gigantesche », qui rappellent par ailleurs les énormes monstres qui apparaissent à Rosalba dans sa vision onirique. Sur ces dernières créatures et sur le thème du gigantisme en général, cf. *supra*, p. 260, et *infra*, p. 470 n.

maledettamente timido colle donne[1234] ». Si le récit respecte les règles du fantastique canonique, où le phénomène surnaturel s'impose graduellement comme incompréhensible mais bien réel, le surnaturel coexiste toutefois avec la suggestion d'une interprétation psychologique :

> Un bacio, si sarebbe detto, del buio stesso, quasi il buio si concentrasse per un momento sulla bocca del notaio […] Probabilmente si trattava d'una proiezione di suoi desideri segreti, di un'allucinazione insomma[1235]

On est ainsi amené à voir dans ce baiser, qui semble donné par l'obscurité elle-même, la matérialisation d'un contact oral refoulé. Mais ce retour du refoulé, ou cette régression au stade oral, provoque l'évolution de la pulsion érotique coupable en une sorte de pulsion de mort qui mène le notaire à l'épuisement[1236]. Lorsque vient ensuite le moment du baiser fatal que lui donne le succube, la représentation de ce baiser ressemble à une synthèse où se concentrent divers éléments inquiétants de l'imaginaire landolfien, d'une manière qui nous rappelle notamment la scène également très inquiétante de l'apparition des trois Mères dans la PL : mouvement centrifuge et centripète autour d'un centre obscur, monstrueux et insaisissable ; confusion des éléments aquatique et aérien, qui donne naissance à une impression de vertige ; négativité de la faible lumière, phosphorescente, qui survit à l'obscurité ; motifs sous-jacents de la méduse, de la Mère terrible, du « vortice », ou encore du « spillo »[1237].

L'histoire se termine par l'abandon à la mort du protagoniste, qui rappelle les scènes finales de *La morte del re di Francia* ou de la PL: « Si abbandonò ; e forse in quell'ultimo istante, per premio del suo abbandono, gli fu dato guardarla in viso, colei che lo aveva succhiato dalla vita, che ora gli strappava il supremo bacio[1238]». Il est alors

---

[1234] *Il bacio* (PC), p. 890.
[1235] *Ibid*., p. 890.
[1236] *Ibid*., p. 890 : « Quanto ai suoi baci, erano divenuti ormai divoranti. E lui, smagrito, esausto e come svotato, perso il sonno e l'appetito, si chiedeva angosciosamente se non si fosse spinto troppo oltre ; il suo lavoro andava alle ballodole, la sua salute era gravemente minacciata, non si poteva seguire così ».
[1237] *Ibid*., p. 892-893 : « Dapprima fu come un'immensa massa, che sembrava occupare l'intera stanza ed era nondimeno stranamente vacua, distinta dal fitto buio circostante secondo può distinguersi un vuoto in un vuoto, simile a certe falle dell'etere cosmico ; essa brulicava di appendici o zampe o tentacoli, che si piegano e risorgevano quasi sotto l'azione di un vento occulto [c'est là que nous voyons l'image de la méduse]. Poi d'un tratto questa massa negativa, questa bolla di vuoto, si convertiva in qualcosa di estremamente esiguo ed acuto [c'est là que nous voyons le « spillo »], d'insinuante, che si frangeva in mille rivoli, pervadeva tutto e lui stesso a mo' di circolazione capillare […] L'ultima notte ai suoi occhi (del corpo e dell'anima) s'aprì un'immane voragine rovesciata, un vortice grigiastro somigliante a una matrice o ad un nicchio ; incombeva, e lo chiamava dal sommo della sua spirale. In pari tempo la sua pelle, ridotta ad arida squama, andava assumendo una smorta fosforescenza, che non era segno di vita ma di corruzione : quella da cui si levano i fuochi fatui. Vide se stesso quale un pesce del profondo, fiocamente luminoso nel nero abisso ; ecco, non aveva più sangue, al suo posto aveva quel tenue lume che di lì a un attimo si sarebbe anch'esso spento ; era la fine ».
[1238] *Ibid*., p. 893. Au niveau des sonorités, nous noterons l'allitération obtenue avec la proximité des sons [p] et [r] dans « per premio » et « strappava il supremo », ainsi que l'emploi de l'imparfait et du plus-que-parfait qui

intéressant de constater l'opposition entre la satisfaction de la pulsion optique (« gli fu dato guardarla in viso ») et la contamination fatale du corps tout entier par une perception gustative désagréable : tandis qu'il voit enfin la créature, le protagoniste ressent en effet « […] un acre sapore in bocca, benché come percepito attraverso tutta la superficie del corpo[1239] ». Ainsi, la perception visuelle reste plutôt valorisée, alors que le contact oral avec le succube, tout à fait passif de la part du personnage masculin, dont on peut penser qu'il le désire pourtant secrètement, débouche sur une perte fatale de sa force vitale. Il est à noter, enfin, que cette fin est annoncée comme tragique et que le tragique apparaît une nouvelle fois directement lié à une sexualité marquée au sceau d'une culpabilité honteuse[1240]. Or, dans cette nouvelle, la culpabilité honteuse liée à la sexualité naît bien du contact oral, si effrayant et si attirant, avec l'autre.

D.4) Le « schème du croquage » et le stade sadique oral

Nous avons vu que, dans les fictions de Landolfi, l'absorption orale est associée à l'animalité, à la monstruosité ou à la mort. Or, ces éléments ressortissent au stade sadique oral de la sexualité, où se mêlent oralité et destruction[1241].

---

mitige par le son [v] l'impression de violence, à laquelle se mêle la douceur de l'abandon au baiser : « che lo aveva succhiato » ; « che ora gli strappava ». En outre, les deux dernières périodes se terminent par des mots dont les sonorités créent bien une atténuation de l'impression violente, par rapport aux verbes qui les précèdent immédiatement : « succhiato *dalla vita* », « strappava *il supremo bacio* ». Ainsi la différence entre l'action de sucer et celle de mordre, sur laquelle nous reviendrons, se traduit-elle aussi dans les sonorités.

[1239] *Ibid*., p. 893.

[1240] *Ibid*., p. 892. En effet, il est question de l'« inevitabile morte » du protagoniste, de la dimension à la fois « grottesca e tragica » de cette histoire, mais aussi d'« una sorta di curiosità infame » qui serait le seul sentiment qui finirait par survivre chez le notaire célibataire avant qu'il ne s'abandonne au dernier baiser du succube.

[1241] S. Freud, *Pulsions et destins des pulsions*, cit., p. 41 : « Le premier but que nous reconnaissons, c'est *incorporer* ou *dévorer*, un type d'amour qui est compatible avec la suppression de l'existence de l'objet dans son individualité et qui peut donc être qualifié d'ambivalent ». En 1924, Karl Abraham propose de diviser le stade oral défini par Freud dès les *Trois essais sur la théorie sexuelle* en un stade oral précoce caractérisé par la succion et un stade sadique oral caractérisé par la morsure (cf. Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *op. cit*., article « stade », p. 1025-1027). Ce qu'on appelle en psychanalyse le stade sadique oral correspond ainsi au moment où le petit enfant perçoit qu'il peut détruire un objet en le mettant à sa bouche et prend peur d'être lui-même mangé par l'autre. Ce stade de la sexualité se constitue en outre à un âge où l'enfant souffre du traumatisme de la poussée dentaire ; aussi Gilbert Durand, dans sa célèbre étude sur l'imaginaire, retient-il cette distinction entre l'action de sucer et l'action de mordre qu'on trouve d'après lui chez Bachelard « à la suite de la psychanalyse freudienne », afin de présenter et d'illustrer non seulement l'image de la gueule dévorante ou l' « archétype de l'ogre », mais aussi ce qu'il appelle le « schème du croquage » (*op. cit.*, p. 89-96 et p. 233-235). Nous ajouterons d'ailleurs que l'inquiétant « schème du croquage » s'associe parfois, dans les fictions de Landolfi, avec l'image, tout aussi inquiétante, d'ailleurs, pour Gilbert Durand, de la lune disparaissant en partie dans l'obscurité. Ainsi avions-nous cité un passage de CAN où le narrateur se réfère à la « sbocconcellata luna ». Nous pouvons également remarquer que dans *L'eclisse*, le soleil masqué par la lune est justement comparé à une lune qui serait mangée voire dévorée par l'obscurité. En effet, le narrateur, après avoir écrit que le soleil est « azzannato dall'ombra » (p. 881), décrit l'éclipse en ces termes (p. 882): « L'ombra seguitava a mordere sul disco solare, che infine apparve come uno di quei tondi biscotti addentati ed abbandonati sul pavimento dai pavimenti, in pingue mezzaluna ».

D.4.a) *Mani* (DIA)

Il est particulièrement intéressant de voir le traitement qu'on trouve chez Landolfi de cette image de la gueule dévorante et de ce qu'on peut appeler le stade sadique oral ou encore le « schème du croquage ». *A priori*, celui-ci semble pourtant très peu présent. Mais les sonorités de l'onomatopée « crac » ne sont-elles pas mêlées à celle de « castrare » et disséminées dans ce passage de *Favola* (MDB) ?

> No, ce***rt***o, egli mi affide***r***à p***r******es******t***o a ***q***uel ***s***uo ***s******e******r***vo dalla ***c***asa***cc***a di velluto ***c***he an***c***he voi ***c***onosce***t***e, l'uomo-dalle-***sc******a******r***pe-g***r***o***ss***e, e ***q******ue******st***i mi ***c***ondu***rr******à*** se***c***o in ***c***ampagna, un gio***r***no, insieme al ***s***uo ***s******ecc***o fucile, e ***c***osì fini***r***ò[1242]

Ce que Gilbert Durand appelle « le schème du croquage » ne se trouve pas nécessairement dans le signifié du texte, mais dans les sonorités, c'est-à-dire dans l'onomatopée « crac », qui se mêle aux allitérations obtenues avec les sons [k], [s], [t] et [r]. Dans certains passages, que nous allons commenter, Landolfi nous semble charger son texte de sonorités renvoyant à des sensations désagréables liées au stade sadique oral ou au complexe de castration, comme s'il se laissait gagner, au moment où il écrit, par les sensations qui lui inspirent ces sonorités. Nous pensons donc que l'œuvre de Landolfi comporte des moments où le « schème du croquage », associé à la mort, voire à la castration, est présent dans la structure phonétique du texte. C'est à la lumière de cette hypothèse que nous allons revenir sur l'exemple de *Mani* (DIA).

La lutte entre la chienne et le rat, qui commence après que le rongeur a été débusqué, se déroule en trois temps : d'abord, les deux animaux se battent dans la maison ; ensuite, ils continuent à se battre dans la cour ; enfin, un des boyaux du pauvre rat apparaît : c'est le début de son agonie.

Dans le premier moment, celui de la lutte dans la maison, deux motifs s'opposent : « l'umida incolumità del proprio muso », pour la chienne, et « il terribile grifo », pour le rat[1243]. L' « umida incolumità del proprio naso » est certes une expression recherchée

[1242] *Favola* (MDB) p. 271. La chienne de *Favola* parle ici à ses petits du jour où fatalement elle sera achevée par l'employé de son maître. Nous avons mis en gras et en italique les lettres « c », « r », « t » et « s ». L'onomatopée « crac », mêlée aux sonorités de « castrare », nous semble présente dans les mots « scarpe-grosse » ou « condurrà seco » et dans la répétition de « seco » qui devient « secco » dans « secco fucile ». Cependant, dans ce passage, les impressions désagréables ressortissant d'après nous au stade sadique oral et au complexe de castration ne culminent pas en un verbe à l'infinitif de type « s + consonne », où se concentreraient les sons [s], [t] et [r], comme dans les différents passages que nous avions commentés au chapitre deuxième. Cela nous semble dû au fait que la violence n'est pas ici contaminée par l'idée d'impureté.

[1243] *Mani* (DIA), p. 57-58. L'humidité de la truffe du chien correspond, sous une forme animale, à la légère

(on notera l'hypallage), mais nous remarquerons surtout que les mots utilisés par Landolfi ne témoignent pas d'une tendance anthropomorphique : ils opposent sans ambiguïté deux animaux, l'un bon, l'autre dangereux.

Dans le deuxième moment, celui de la lutte dans la cour, on peut lire cette phrase :

> […] la cagnetta, afferrato il topo a punta di muso per mezzo il corpo, lo sbatteva violentemente per aria onde tramortirlo, ed anche per impedirgli colla violenza stessa del movimento, di azzannare le sue pelli delicate[1244]

Nous voyons que l'image de la chienne comme animal noble et délicat ne change pas à mesure que le récit progresse : après « l'umida incolumità del naso », on note « le sue pelli delicate », de même qu'on trouvera plus tard mentionnée « la morbida tenuità della gola », qu'il s'agit encore de préserver. En revanche, l'image du rat évolue: « il topo […] si difendeva come poteva colle *mani* (quelle del topo sono vere e proprie mani floscie) e coi *denti* ». En effet, le corps du rat est maintenant décrit avec des mots désignant des organes humains, si bien qu'on passe de « grifo » a « mani », et de « azzannare » a « denti ».

Ensuite, après cette amorce d'anthropomorphisation, vient le moment crucial de la vision du « budello » du rat, comparé à un cordon ombilical et terni par la poussière :

> Corse dentro con una specie d'orrore : era proprio un budello, ormai irriconoscibile e polveroso che, senza volersi staccare dall'animale, se ne dipartiva come un cordone ombelicale[1245]

La vision des organes intérieurs du rat entraîne la compassion et la pitié, qui devient une expérience fondamentale par laquelle le sujet entre en contact avec l'autre et avec une réalité métaphysique qui le dépasse. C'est après cette vision que Federico décide d'achever le rat à l'aide d'une petite pelle, qu'il appuie sur son cou afin de l'étouffer[1246]. La tentative de Federico est alors représentée de la façon suivante :

> […] il ***c***ollo cedeva e ***s***i a***rr***endeva ***c***ome il ***r***e***s***to del ***c***o***r***po, né c'e***r***a ve***rs***o di ***s***enti***r***e la ***c***onsi***st***enza delle ve***rt***eb***r***e ***s***o***tt***o la ***sp***essa imbo***ttit***u***r***a di ***c***a***r***ne floscia ; solo, la pelle ***st***i***r***andos**i** s***c***op***r***iva i minu***sc***oli denti f***r***a i baffi o***r***mai pendenti e, a***rr***ovesciando la ***t***e***st***a,

---

moiteur discrète du personnage landolfien valorisé ; cf. *infra*, p. 412-413.

[1244] *Ibid.*, p. 58. Nous remarquons ici que dans les verbes désignant des actions violentes qui se rapportent respectivement à la chienne et au rat, « sbatteva », « tramortirlo » et « azzannare », on ne trouve pas la concentration à la fois d'un « s + consonne », d'une double consonne et des sons [r] et [k] (comme dans *spaccare*, *strappare*, etc.). Le verbe *sbattere*, notamment, est conjugué à l'imparfait (« sbatteva ») au lieu d'être employé à l'infinitif : il ne comporte donc pas de [r].

[1245] *Ibid*., p. 58.

[1246] Federico a alors peur de « schizzarsi di sangue ». A cette expression en succèdent d'autres, tout aussi dégoûtantes ou pathétiques (« la carne grassa e molle », « una rassegnata e sanguinosa impotenza », enfin « l'aria d'innocenza di quel corpo »). Le paragraphe suivant commence par « Continuava a sbattersi e volle soffocarlo » : la violence des sonorités du verbe « sbattersi », à l'infinitif cette fois-ci, fait alors écho à celles de « schizzarsi ».

so***cch***iudeva la bo***cc***uccia a V in un'e***spr***essione di ine***spr***imibile leggiad***r***ia. ***C***osì il ***t***opo semb***r***ava un bimbo che ***st***ia per piangere, eppure senza ***tr***i***st***ezza[1247]

Cependant, même si, d'une part, le mot « denti » renvoie directement au stade sadique oral, sans doute associé au complexe de castration, d'autre part, ce mot « denti » produit surtout une anthropomorphisation du rat et la délicatesse auparavant attribuée à la chienne se transfère alors sur lui. Cette délicatesse est suggérée par l'adjectif « minuscoli » (« minuscoli denti ») et par le diminutif « boccuccia ». Ainsi, la gueule, qui devrait représenter l'essence de l'animalité – il est bien question plus loin, non pas d'une dent, mais bien d'un croc de la chienne et le mot employé est alors « zanna » – devient une bouche humaine et même une bouche enfantine. Ainsi l'oralité animale inquiétante se métamorphose-t-elle en une oralité enfantine innocente. Le rat ne représente plus une image de l'autre menaçant comme ennemi qu'il faut détruire, mais une image de soi comme enfant qu'il faut protéger, car c'est lui, avec ses mains, sa petite bouche, et ses dents minuscules, qui est victime de la « gueule dévorante » : voilà ce qui suscite l'identification et la pitié du protagoniste.

Mais ce même protagoniste est ensuite envahi par une culpabilité qui s'appuie sur le dégoût, qu'il éprouvait déjà en ressentant comme en lui-même la chair et le sang du rat (sensation qui viendra le tourmenter la nuit pendant son sommeil), et que renforce maintenant une impression très désagréable de grande violence lorsqu'il entend l'onomatopée « crac », dont les sonorités se mêlent dans le texte à celles de « castrare » : « un **s**ini**str**o **cr**a**c** **s**egnò la fine della dimo**r**a in **t**e**rr**a del no**str**o **t**opo : il **c**ane ne aveva **fr**an**t**uma**t**a la testa »[1248].

Nous avons donc vu que les sonorités du texte se chargent d'une sensualité désagréable, associée à une matière inquiétante qui inspire horreur et dégoût. Mais certains mots, traduisant la délicatesse, par leur signification, leurs connotations et leurs sonorités, viennent transformer cette matière inquiétante, liée en l'occurrence à l'image

[1247] *Mani*, p. 59. Nous avons mis en gras et en italique les lettres qui traduisent les sons [k], [r], [s], [t] ainsi que les « s + consonne », mais nous avons aussi souligné les syllabes où l'on trouve le son « v » : outre les imparfaits « cedeva », « si arrendeva », « scopriva », « socchiudeva », Landolfi a manifestement choisi les mots « verso », « vertebre », « arrovesciando », « a V » en raison d'une association sonore. Nous remarquons aussi que la proximité des [k], des [r], des [t] et des [s] tend à se diluer légèrement dans certains syntagmes, notamment « i minuscoli denti fra i baffi ormai pendenti »

[1248] *Mani* (DIA), p. 59. Les mêmes éléments servent de matière à Landolfi pour la scène de la PL où le serviteur Napoleone se fait égorger sous les yeux de Giovancarlo. Nous retrouvons notamment les mêmes allitérations construites autour de l'onomatopée « crac » et la même présence du mot « vertebre », avec ce travail sur la sonorité [v] qui traduit une sensation de douceur se mêlant, en une réunion des contraires, à la sensation de dureté désagréable. Nous citerons la fin de ce passage (p. 182-183) : « La testa alla fine si staccò dal busto, dopo lo stridio sinistro del coltello contro le vertebre, e rotolò a terra ; donde ancora gli occhi continuarono a fissarlo, finché, come per pietà della sua angoscia [au cours de cette terrible scène, Napoleone n'a en effet pas cessé de regarder fixement le visage de Giovancarlo], si chiusero lentamente ».

des dents qui mordent, jusqu'à ce que cette matière devienne non plus monstrueuse mais touchante[1249]. La virtuosité stylistique de Landolfi sert donc à donner forme à une matière obsédante que les mots mettent à distance et peuvent même parfois transfigurer, en rendant fascinante des scènes que l'on pourrait juger insignifiantes si elles étaient racontées avec d'autres mots.

D.4.b) *La muta* (TR)

Nous n'allons pas nous intéresser ici à *La muta* dans son ensemble, mais à un court passage qui nous paraît susceptible d'illustrer toute la densité et la richesse que Landolfi est capable de donner à ses textes en exploitant la matière que lui apportent ses obsessions. Ce passage se situe au moment où le narrateur regarde la maison de la jeune muette, en attendant que celle-ci réussisse à le rejoindre.

Le narrateur dit alors être dévoré par un incendie, dont le feu cependant est loin de le purifier[1250]. Comme nous l'avions vu, le feu intérieur du désir ne suffit pas à purifier ce qu'il y a de sale en ce désir, si bien que quelque chose doit être sacrifié à la pulsion destructrice qui accompagne le sentiment d'une pureté imparfaite. Ainsi noterons-nous, dans le passage que nous allons maintenant citer, que l'image d'être « brûlé vivant » par le désir est suivie par la montée progressive d'une envie destructrice marquée par une pulsion sadique orale. Cette pulsion destructrice se traduit dans les mots et leurs sonorités, tout en se mêlant à la tendresse que procure la délicatesse de l'objet désiré (comme nous le montrons en note, en expliquant pourquoi nous avons recopié le texte de deux manières différentes) :

> Ella pa**rv**e esi**ta**r**e**, da**cc**apo **sc**ompa**r**ve ; a**rre**t**r**ai nell'o**sc**u**r**i**t**à **c**ome *ar**s**o vivo*. Ma di lì a un istante Dio volle **c**he l'in**te**r**a** mezza pe**rs**iana si **sch**iude**ss**e **s**ilen**z**io**s**amen**t**e: dal va**rc**o di tene**br**a **s**o**rs**e e **s**i pos**ò** sul davan**z**ale un piedino... un dei **s**uoi *da **st**ronca**r**e **c**oi denti*, **ch**iuso in una di **q**uelle legge**r**e **sc**a**r**pe**tt**e **s**en**z**a **t**a**cc**o **ch**e le giovine**tt**e usano po**rt**a**r**e in **c**asa[1251]

[1249] Pour illustrer comment Landolfi choisit précisément cette image des dents afin de la rendre non plus inquiétante mais touchante, nous renvoyons à l'exemple de la nouvelle intitulée *L'osteria del numero venti* (AC). Cf. *infra*, p. 455-456.

[1250] *Ibid*., p. 440 : « I convegni seguitavano, ma io bruciavo… »; p. 442 : « l'incendio da cui ero divorato ».

[1251] *Ibid.*, p. 441. Nous avons mis en italique les mots qui se réfèrent très manifestement au feu intérieur du désir et à la pulsion sadique orale. Dans cette première citation, nous avons mis en gras les consonnes traduisant les sons [k], [s], [t], [r] ainsi que les consonnes qui leur sont voisines (par exemple dans le mot « tene**br**a »). Nous avons surtout voulu mettre ainsi en évidence la densité de ces sonorités dans : « daccapo scomparve » ; « arretrai nell'oscurità come arso » ; « che l'intera mezza persiana si chiudesse nell'oscurità silenziosamente », « dal varco di tenebra sorse » ; enfin, « da stroncare coi denti », puis « quelle leggere scarpette senza tacco », avec, entre ces deux derniers syntagmes, la reprise du son [k] dans « chiuso ».

> Ella parve esitare, daccapo scomparve ; arretrai nell'oscurità come *arso vivo*. Ma di lì a un istante Dio volle che l'intera mezza persiana si schiudesse silenziosamente: dal varco di tenebra sorse e si posò sul davanzale un piedino... un dei suoi *da stroncare coi denti*, chiuso in una di quelle leggere scarpette senza tacco che le giovinette usano portare in casa[1252]

D.5) Associations entre parole et excréments

Les différents exemples que nous avons considérés jusqu'à présent ont montré que l'ingestion et même le simple contact oral étaient systématiquement associés à quelque chose de négatif dans les fictions de Landolfi, concourant ainsi à la dimension tragique de son œuvre : cela se traduit par diverses idées ou images, mais aussi par les sonorités mêmes du texte, comme nous l'avons vu dans *Mani* et dans un court passage de *La muta*.

Or, ce véritable tabou correspond assurément au rejet de la « réalité » revendiqué par Landolfi : en effet, dans ces fictions, tout se passe comme si le sujet actualisé par les personnages ne devait pas compromettre sa pureté en étant contaminé par l'impureté de la réalité physique ; ainsi s'expliquerait l'interdit pesant sur le contact oral comme forme de rapport à l'autre. Cette sorte de tabou peut même entraîner le fantasme dégoûtant d'un mélange entre l'oral et l'anal. Tout d'abord, on pourra remarquer que la cuisine, lieu de la préparation en vue de l'absorption, se révèle être au contraire le lieu de l'expulsion dans plusieurs de ses fictions. Nous citerons Oreste Macrì, à propos de l'imaginaire landolfien du manoir dans ce qu'il peut avoir de physique :

> In tale àmbito variamente viscido, molliccio, putrescente, i centri di comunicazione e deiezione sono la cucina col secchiaio e l'acquaio comunicanti con gl'inferi terrestri a mezzo di fetidi buchi, tubi e canali, e parimente il gabinetto di decenza, 'luogo sacro alla

[1252] Dans cette seconde citation du même passage, nous avons souligné d'autres allitérations ou assonances, d'une part parce qu'elles montrent comment ces répétitions rythment le passage, mais d'autre part aussi parce que dans l'ensemble, elles nous paraissent avoir pour principal effet d'exprimer les impressions de délicatesse ou de légèreté, et de diminuer ou diluer l'impression de violence : 1) la reprise des sonorités de « parve » dans « scomparve », puis l'écho du son [v] dans « vivo » qui clôt la phrase, avant que le son [vo] ne soit repris dans « volle » à la phrase suivante ; 2) la présence régulière du son [p] : trois fois dans « parve, daccapo scomparve », si bien qu'on peut parler d'allitération, puis trois fois dans la phrase suivante (« persiana », « posò », « piedino ») et enfin deux fois dans la troisième phrase (« scarpette », « portare ») 3) l'allitération obtenue grâce aux sons [di] et [l] avec « di lì » et « dio volle » ; 4) la relative fréquence du son [d] par la suite, avec « schiudesse », « dal varco di », « davanzale », « piedino », fréquence qui finit par trouver son paroxysme avec « un dei suoi da stroncare coi denti », après quoi le son [d] n'apparaît plus qu'une seule fois dans le passage ; 5) dans « quelle leggere scarpette », la suite des sons [le] et [dʒe] qui vient s'intercaler dans la concentration des sons [k], [s], [t], [r] : ainsi l'adjectif « leggere », que Landolfi place entre « quelle » et « scarpette », s'oppose-t-il à l'impression de violence non seulement par son sens, mais aussi par ses sonorités ; 6) enfin, la reprise des sons [le], [dʒe] et [te] avec « quelle leggere scarpette » et « le giovinette ».

vita interiore degli uomini', propizio ai capolavori ; e la soffitta col cielo[1253]

Il est certain que la cuisine, dans les fictions de Landolfi, s'affirme souvent comme le lieu propice à l'expulsion hors du corps qui a besoin de se vider, comme s'il se produisait alors une sorte de substitution de l'anal à l'oral. Or, cette substitution de l'anal à l'oral est un phénomène que nous observons dans *La haute*, l'une des fictions de *In società* (dans le recueil éponyme), qui réunit justement plusieurs histoires dont le point commun thématique est la trivialité sous diverses formes. Dans la longue didascalie introductive, l'instance narrative exprime son dégoût pour les repas en société, avant d'imaginer que plusieurs aristocrates se retrouvent ensemble, non pas pour manger, mais pour… [1254]. L'intention provocatrice de Landolfi est alors évidente, mais l'espèce de transgression comique qu'il accomplit ici vient bien d'une réaction au dégoût que lui inspirent les repas :

> Nessuna abitudine umana, volevo dire, mi sembra più *ignobile* di quella del mangiare insieme ; né ho mai potuto capire perché tra le varie *necessità fisiologiche* (che insomma anche i più rozzi ricacciano nell'ombra dei loro *sordidi privati* o delle loro non men *sordide alcove*) quest'una sia oggetto di privilegio e addirittura d'ostentazione[1255]

Landolfi manifeste un même dégoût lorsque se mélangent la parole et l'analité. Nous rappellerons que l'écrivain choisit précisément un exemple scatologique (celui du mot *cucù*), à propos des mots terribles dont ses petits camarades du collège Cicognini constituaient un glossaire[1256]. Nous nous référerons aussi aux passages des DZ où l'auteur exprime tout son dégoût pour les habitants du quartier sinistre où habitent les deux vieilles filles. En effet, ce dégoût atteint sans doute son paroxysme lorsque s'établit

---

[1253] Oreste Macrì, *op. cit.*, p. 32. On aurait alors tort de ne pas prendre au sérieux l'importance de l'adjectif « sacro » et le double sens de l'adjectif « interiore », dans la définition des cabinets qu'on trouve dans *La morte del re di Francia* et qu'Oreste Macrì ne manque pas de relever : « luogo sacro alla vita interiore degli uomini ».

[1254] *In società*, p. 233-235.

[1255] *Ibid.*, p. 233. Cette diatribe peut rappeler celle de RV à propos de la constitution italienne où il est déclaré que la République italienne est fondée sur le travail; en effet, pour illustrer le caractère vil, d'après lui, d'une telle définition de ce qui fait l'Italie, Landolfi recourt aux exemples suivants (p. 275) : « Come dire : l'uomo è un essere fondato sulla necessità di mangiare e su quella di andare al gabinetto ». Ainsi ingestion et évacuation sont-elles mises sur le même plan. Nous signalerons par ailleurs qu'on trouve la même idée exploitée dans un des sketches d'un film de Luis Buñuel, *Le fantôme de la liberté* (1974), dont Jean-Claude Carrière est le co-scénariste.

[1256] Cf. *supra*, p. 382. A propos de ce texte, nous soulignerons maintenant que le jeune Tommaso Landolfi éprouvait de l' « horreur » devant l'expression « bestiale » et « voluptueuse » de ce camarade prononçant le mot *merda*, qu'il n'ose pas écrire lui-même. Certes, on peut penser que Landolfi anticipe ainsi la censure de ces textes lors de leur parution en journal. Il nous faudrait pouvoir examiner les manuscrits de l'auteur. Mais d'après ce qu'a pu éditer sa fille, il semble bien que jamais, ni sur ses propres feuilles, ni dans ses livres publiés, Landolfi n'ait fait paraître un mot comme *merda*, ou un autre mot aussi grossier. Il nous apparaît notamment révélateur que *La sorbona* (*In società*, dans le recueil homonyme), texte assez potache, fonctionne sur la répétition du mot français « con » masqué par son insertion dans divers autres mots (« convaincu », « concoction », « contenant », etc.). En effet, la transgression qui consiste à écrire des mots familiers ou obscènes n'atteint jamais en revanche un tel niveau de grossièreté quand ces mots sont en italien.

une analogie entre la langue parlée par les hommes de ce quartier et quelque chose qui relève de l'analité ou de la scatologie :

> Anche la parlata della gente, una specie di dialetto indefinibilmente suburbano, era molle e un che untuosa : i bischizzi dei bottegai si spingevano fino alla coprolalia, ambito favorito delle persone in talare, ma non raggiungevano mai l'oscenità[1257]

Nous voyons que les mots, bien qu'ils ne soient pas véritablement « obscènes », se chargent de la consistance de ce qu'il y a peut-être de plus répugnant dans la réalité, c'est-à-dire la matière fécale associée à la nourriture (« era molle e un che untuosa »). Cette association est faite à nouveau par le narrateur, dans ce même chapitre introductif consacré à la présentation du quartier :

> Un contrammiraglio anche lui giallo, con metà della testa pelata o sgusciata e il naso lungo, privo per contro quasi al tutto di mento; il quale, quando parlava, da quel naso appunto, di fra i peli, lasciava cadere le parole come caccole (che è il modo di parlare detto da alcuni ragazzacci « a spengimoccolo », ipotiposi di cui all'occorrenza gli impudenti fanno uso anche riguardo ad altra funzione meno importante della favella)[1258]

La comparaison entre la façon de parler de ce personnage grotesque et la défécation n'est pas seulement suggérée par l'allusion faite entre parenthèse : elle est déjà introduite auparavant par le détail des poils par où tombent des « caccole », un mot qui désigne, en italien, aussi bien le crottin de certains animaux ou les excréments de certains insectes, que le mucus du nez ou la chassie des yeux, ou encore, de manière figurée, des bavardages. Nous voyons que Landolfi charge ici le mot de toutes ses connotations de saleté, donnant tout son poids au fait qu'un nom dérivé de *cacca* ait fini par désigner, de manière imagée, des bavardages[1259].

Pour traduire le dégoût, Landolfi recourt donc à certains mots forts (« schifo » ou « orrore » par exemple), mais aussi à certains autres mots qui se réfèrent à une réalité indistincte, car tout le potentiel signifiant d'un mot comme *caccole* ne se laisse pas enclore dans le seul référent imaginaire que le lecteur visualise. C'est par les mots et leur agencement au sein d'une phrase à la syntaxe toujours soignée que l'écrivain exprime tout le dégoût que lui inspire le mélange imaginaire entre l'absorption de nourriture par la bouche et l'expulsion des excréments par l'anus. Ce n'est d'ailleurs peut-être pas tant la confusion entre la nourriture et les excréments, que la contamination

[1257] DZ, p. 392.
[1258] *Ibid*., p. 393.
[1259] Nous pensons à une lettre à Louis Bouilhet, du 30 septembre 1855, où Gustave Flaubert écrit : « Je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m'étouffent. Il me monte de la merde à la bouche, comme dans les hernies étranglées. Mais je veux la garder, la figer, la durcir. J'en veux faire une pâte dont je barbouillerai le XIX^e^ siècle, comme on dore de bougée de vache les pagodes indiennes ». Flaubert, cependant, exprime ici son profond dégoût d'une manière où le raffinement lexical et syntaxique vient se mêler à une grossièreté très directe, qu'on ne trouvera pas sous cette forme chez Landolfi.

de la parole par les excréments qui répugne l'auteur. L'écriture permet d'exprimer ce dégoût et de le maîtriser, en transmettant au lecteur des sensations fortes et ambivalentes dont les mots rendent compte.

D.6) Association entre parole et sperme

Les exemples que nous venons d'apporter nous semblent révéler deux choses : d'une part, la manière dont Landolfi fait des mots les instruments de sa maîtrise sur l'autre, que l'« autre » soit la matière qui le dégoûte, ou bien son lecteur, à qui il fait partager son dégoût ; d'autre part, le dégoût lié à la possibilité que la pureté des mots soit contaminée par la pesanteur, voire par la saleté ou l'horreur de la réalité physique, surtout quand la réalité physique est intérieure au corps. Or, ce dégoût est parfois lié à une association non pas entre excréments et parole, mais entre sperme et parole. Nous citerons ainsi un passage tiré d'un article consacré à Claudel :

> La sua sensualità, per esempio, giunge a essere schifosa, ributtante e turpe. Egli non si contenta già di affermare che le parole si assaporano col dorso e la punta della lingua, colle gengive e colle labbra ; uditelo informarci che s'è tenuta tal frase in bocca per tutto un pomeriggio, "comme un bombon [sic] dans le coin de la joue" ; o che "l'esprit, avec un spasme mortel, jette la parole hors de lui" ; o ancora (quasi potessimo non aver ben capito) assicurarci da qualche altra parte che il linguaggio è non si sa che interpretazione "du jet intellectuel que dirige hors de nous-mêmes le désir de l'expression"[1260]

Landolfi, dont nous voyons ici à quel point il est sensible à la symbolique sexuelle ou triviale des mots, est clairement choqué par l'analogie faite par Claudel entre la parole et le sperme ou l'éjaculation (« spasme mortel », « jet intellectuel »), même s'il ne le dit pas en des termes aussi explicites[1261]. Les adjectifs auxquels il recourt pour exprimer son dégoût sont extrêmement forts et sont connotés par une forme de condamnation morale : « schifoso », « ributtante », « turpe »[1262]. Or, l'adjectif « turpe » est notamment présent dans le titre même de *Turpe vecchio*, l'un des textes qui composent *In società*, groupe de fictions qu'on trouve dans le recueil éponyme, et auquel nous venons de faire allusion, à propos de *La haute*, autre texte qui s'y trouve. Dans ce récit, le vieillard « turpe » du titre raconte qu'un après-midi où il avait treize ou quatorze ans, il s'est rendu chez sa cousine ou voisine de vingt ans et qu'il s'est retrouvé

[1260] « La trinità di Claudel » (GO), p. 256.
[1261] Nous trouvons au sujet de Pouchkine une sorte de pendant « anal » au dégoût exprimé à propos de la sensualité orale de Claudel, lorsque Landolfi parle du « temperamento rappresentativo, visivo e un tantino anale » de l'écrivain russe (*Introduzione* a A. Puškin, *Poemi e liriche*, cit., p. XIII).
[1262] Nous avons eu l'occasion de commenter l'emploi de ce genre de mots, parmi lesquels on relève encore *vile*, *infame*, *ignominioso*, *abominoso*, etc.

avec elle dans une position qu'il souhaite faire comprendre sans toutefois « venir meno alla decenza » :

> Ma non vorrei non aveste capito bene : io ero, come suol dirsi, mezzo dentro e mezzo fuori, anzi, per esser più chiari, tutto fuori ; e lei teneva la mano lì, cioè qui, ma però non la teneva perché la moveva eccome, fingendosi distratta, e veramente con un'aria intontita, guardando dalla parte della finestra... Capite sì o no? o non capite neppure una posizione del genere?[1263]

Or, le frère de la jeune fille survient, mais il ne se rend pas compte de ce qui se passe entre elle et le protagoniste, à cause d'une table qui lui couvre la vue, ou bien feint de ne pas s'en rendre compte. Il se met à parler au protagoniste, qui force pour sa part la jeune fille à continuer : « Lui, discorrendo, mi guardava negli occhi, e io dovevo badar bene a non lasciar trasparire le mie emozioni e via dicendo... eh, oh, sì, la gioventù! E così finimmo, o meglio finii[1264] ». Ainsi le protagoniste éjacule-t-il tout en regardant dans les yeux son ami, qui lui parle : or, d'après nous, c'est le motif du sperme ou de l'éjaculation, et son association avec la pureté du regard ou de la parole, qui motive l'emploi du mot « turpe » – lequel se réfère chez Landolfi au plus haut degré d'une obscénité d'ordre sexuel – aussi bien dans le titre donné à cette fiction que dans l'article sur Claudel[1265].

Nous avions également pu voir que le sperme était fréquemment symbolisé dans les fictions par divers substituts dégoûtants (tels que la morve dans la MRF, le sang blanchâtre des blattes dans *Il mar delle blatte*, ou bien le suif dont semble faite la lune dans *Il racconto del lupo mannaro*), voire par certains liquides purs qui seraient une forme transfigurée du sperme (le lait de Lucrezia, les lymphes de jade de Rosalba, l'urine dorée[1266]), sans que soit franchi l'interdit qui consisterait à nommer le mot *sperma* ou l'un de ses synonymes, ou même à représenter le sperme sans ambiguïté mais sans toutefois le nommer. Or, il est une fois presque explicitement question de sperme dans la prose de Landolfi, dans un passage autobiographique de DM :

[1263] *In società*, p. 239.

[1264] *Ibid.*, p. 240. Le contrôle du jeune homme sur ses émotions rappelle la scène du bain donné à Rosalba par Tale dans *La morte del re di Francia*.

[1265] A propos de Claudel, il ne nous paraît pas étonnant que la sensualité de celui-ci soit jugée « répugnante » par Landolfi, puisque Claudel a souvent exprimé, dans *L'œil écoute* notamment, son attrait pour la chair, telle qu'elle est glorifiée par exemple dans les tableaux de Rubens. Contrairement à Claudel, Landolfi exprime pour sa part un dégoût du corps féminin en tant que « chair ferme » (cf. *supra*, p. 151).

[1266] L'urine est fréquemment valorisée dans les fictions de Landolfi. Dans *Il mar delle blatte* (p. 207), Lucrezia « urine » des flots de lait ; une confusion surréelle se crée alors entre le liquide traditionnellement dévalorisé qu'est l'urine, et le liquide traditionnellement valorisé qu'est le lait : « orinò in mare, prima da un seno poi dall'altro, due lunghi zampilli di latte ». La chienne de *Favola* (p. 275) urine elle aussi pour déposer son « caldo omaggio » à la statue qu'elle adore. Enfin, Landolfi mêle ironie et poésie dans *Rugiada d'oro* (AC), un texte où un Prophète s'éloigne de ses disciples pour déposer sa « rosée d'or » au pied d'un olivier.

> Anche mio padre, mi risparmiò tutto. Tornò all'improvviso, io ero allungato in una poltrona e... È Rousseau che parla di *quelque chose de gluant*?... Egli anzi (mio padre) vi posò sopra il piede; forse di proposito, senza commenti[1267]

La transgression que constitue, dans le récit très intime, la désignation du sperme, est ici permise par deux voire trois écrans qui s'interposent entre les mots et la chose, ou entre le sujet et la chose : celui d'une périphrase, en langue française qui plus est, et celui de la référence à l'autorité de Rousseau. Dans l'écriture de Landolfi, la merde et le sperme ont donc ceci de commun de ne pouvoir être nommés, bien qu'ils soient visiblement bien présents dans l'imaginaire de l'écrivain, si bien que l'écriture ambiguë de l'auteur s'articule autour des tabous que constitueraient des nominations trop directes. Mais le dégoût inspiré par la merde ou le sperme n'en est que plus grand, et atteint son comble lorsque ces choses, perçues comme suprêmement impures, sont associées à la parole, perçue comme suprêmement pure.

D.7) Monstruosité, sensualité orale et érotisme dans les fictions de LL et AC

Nous allons maintenant nous intéresser aux fictions des recueils LL et AC, écrites par Landolfi dans les années 1970. Ces fictions ont ceci de particulier que l'écrivain y affronte plus directement, par le choix d'un registre obscène, certaines de ses obsessions où l'attirance le dispute à un extrême dégoût.

Ainsi, dans *Un petto di donna* (AC), le protagoniste et narrateur demande à une femme de le laisser embrasser son sein, comme récompense pour l'avoir empêchée de se faire renverser par une voiture. Or, la poitrine féminine, objet de désir, devient tout simplement répugnante quand il s'agit d'y poser soi-même la bouche, à cause d'une infirmité qui frappe cette femme par ailleurs très belle :

[1267] DM, p. 703. Il nous semble assez évident que l'absence de condamnation morale explicite, de la part du père de Landolfi, n'empêche pas le sentiment de culpabilité de se développer chez son fils, comme l'auteur le remarque lui-même en revenant sur ce souvenir et sur une autre anecdote du même genre : « Certo la mia riconoscenza è *taumasthon ti chrema* ; posso insomma domandarmi se il loro meraviglioso silenzio non fosse per caso invincibile e smarrito imbarazzo ». En outre, le geste consistant à poser son pied sur le sperme est d'une grande force symbolique : le père écrase ce qu'il y avait de sale dans le corps de son fils. Nous remarquerons également la relative similitude entre cette scène et celle de *Turpe vecchio*. En effet, le narrateur de l'histoire, qu'il s'agisse du « vecchio turpe » inventé par Landolfi dans le premier cas ou de Landolfi lui-même dans le second, ne sait pas si l'autre homme présent a conscience ou non de ce qui se passe ou de ce qui s'est passé. Néanmoins, la seule irruption de cet autre homme entraîne la culpabilité ou la condamnation morale : dans la fiction, le vieillard obscène ne se sent coupable de rien, mais il est présenté comme répugnant par le titre même ; dans le souvenir autobiographique, même si le geste du père est interprété comme bienveillant, il est surtout perçu comme une condamnation silencieuse. On pourra alors remarquer que le tiers masculin qui fait irruption dans l'espace intime du protagoniste se trouve être dans les deux cas une personne de la famille à qui appartient symboliquement une femme interdite : la cousine du protagoniste et sœur du cousin, dans la fiction, mais aussi la mère défunte ou épouse défunte du père dans le souvenir autobiographique.

> Una mammella : ma era una mammella di donna il qualcosa che, nudo e abbietto, abbiettamente nudo, nudamente abbietto, mi stava davanti nella luce dorata ? Al contrario, turpi grinze segnavano, verso la punta, quella pallida carne bensì rigonfia ma come per morbo; e smorta, malata, appariva l'areola che in petto davvero femminile ha vivezza di gengiva, qui perfino contornata da lunghi peli neri; e per ultimo orrore, per ultima ignominia, nel luogo del capezzolo (supremo vanto) era una sorta di buio e flaccido fesso, simile a bocca di vecchio sdentato[1268]

Ainsi, alors que l'histoire et le monde fictionnel semblaient plutôt vraisemblables et banals (au sens où rien ne se produit de surnaturel à proprement parler), l'espace laissé à l'expression de la pulsion orale entraîne le surgissement du surréel dans ce qu'il a de plus *unheimlich* et même monstrueux : le surréel landolfien fait son apparition, dans sa dimension la plus monstrueuse cependant, sous la forme de cette poitrine difforme. Or, il importe ici de remarquer que le monstrueux, dans cette fiction comme dans *Il bacio*, naît d'une confrontation directe avec un érotisme oral. Ce que la bouche du personnage masculin peut toucher devient donc non plus désirable et beau, mais monstrueux et repoussant, comme si le contact oral avec le monde extérieur, ou du moins le contact oral avec le corps féminin, était un interdit particulièrement fort, que le protagoniste de la nouvelle finit cependant par enfreindre en embrassant le sein[1269].

Dans la nouvelle intitulée *Pellegrinaggio* (LL), où un bref passage narratif et descriptif laisse place à un dialogue d'une longueur à peu près égale, c'est le sexe féminin qui devient horrible, à cause de la vieillesse ; pourtant, le personnage masculin désire ardemment l'embrasser, en une sorte de retournement final où le monstrueux devient ou plutôt redevient désirable[1270]. Dans *Osteria del numero venti* (AC), autre

[1268] *Un petto di donna* (AC), p. 128. On note que différents orifices du corps (la bouche, le vagin, peut-être l'anus) semblent se confondre en une même image affreuse qui se substitue à l'image du sein beau et désirable : « una sorta di buio e flaccido fesso, simile a bocca di vecchio sdentato ».

[1269] En effet, le protagoniste ose laisser s'opérer en lui une sorte de transformation du dégoût en désir, comme dans deux autres fictions dont nous allons parler maintenant : *Un pellegrinaggio* et *Osteria del numero venti.* Mais nous remarquerons que l'envie de porter la bouche à ce sein difforme est qualifiée de bestiale, comme dans les DZ lorsque le singe « dévore » l'hostie : « Pervertito ? Forse, in un certo senso ; poiché invero il mio iniziale disgusto si andava mutando in una avidità, non so se trista o legittima ; desideravo ormai con tutte le mie forze di abboccare quella povera mammella. *Bestialmente abboccarla*: chissà succhiandola non mi avvenisse di persuaderne l'occulto capezzolo e col suo erompere di ridar pace, in parte, a quella donna avvilita. Ma, s'intende, potevo avere ben altro in corpo ». Plus tard, il est intéressant de trouver à nouveau la notion de sublimation à propos de cette métamorphose du dégoût (p. 133-134) : « Ché, in verità, di cosa era fatto il mio bramoso desiderio di baciare la sua turpitudine ? Di disgusto tuttavia, sebbene stravolto, esaltato o *sublimato*, e quasi pegno di soccorso ; sicché, daccapo, avrei saputo celarne a lei la fondamentale, infamante natura ? ». La conclusion du narrateur (p. 136) est d'ailleurs très similaire à celle de *L'eterna provincia*, où l'on trouvait aussi cette notion de sublimation, à tel point qu'elle paraît vraiment lui faire écho : « Tutto finisce male, fu già detto ; e così tutto si sgretolò come la "fiacca muraglia" del suo seno. / Sembra proprio che dobbiamo contentarci di gioie ambigue, torte e per giunta fuggevoli ».

[1270] *Pellegrinaggio* (LL), p. 121 : « "Ma lei non è più quella di una volta, quando ti piaceva…". / "Perché no?". / È vecchia, terribilmente vecchia". / "Come te?". / "Come me". / "Allora non darti pensiero: se non è più vecchia di te, è giovane come nel primo giorno della creazione; poiché tale, non soggetta a tempo, sei tu stessa. Per avere notizie della tua lei mi basta guardarti in viso". / "È avvizzita e smorta". / "Non è vero, non può essere smorto

nouvelle dialoguée, les modalités de l'érotisme monstrueux sont encore différentes, mais l'oralité joue là aussi un rôle central : après avoir découvert que le sexe de sa compagne est doté de dents minuscules (en une nouvelle apparition monstrueuse du surréel), le personnage masculin, attendri devant l'image de ces dents qu'il trouve si délicates, n'en est que plus amoureux[1271]. Le mélange du désir et de l'interdit amène donc ici à associer deux parties inquiétantes du corps, le vagin et les dents. Mais le désir résiste à l'irruption de l'horreur, en se mêlant à la tendresse.

Ainsi, nous voyons que dans des fictions où Landolfi, arrivé presque au terme de son œuvre narrative et de sa vie, affronte désormais plus directement le topos de la scène érotique dans sa configuration la plus banale (un homme et une femme dans un monde fictionnel vraisemblable), la monstruosité associée au contact oral avec le corps féminin apparaît plus clairement qu'auparavant, tout en provoquant alors une réaction surprenante chez le personnage masculin, du moins dans *Un pellegrinaggio* et dans *L'osteria del numero venti* : le désir résiste à la monstruosité et, loin de se muer en pulsion destructrice, il donne libre cours à la tendresse. Cela donne à l'union du masculin et du féminin une forme inattendue, où l'amour consiste justement à aimer la femme pour ce qu'elle a d'apparemment monstrueux. Alors que sur la sensualité orale a pesé un tabou dont on voit l'effet dans toute l'œuvre de Landolfi, le désir d'un contact oral avec le corps féminin monstrueux devient finalement le point d'union entre le masculin et le féminin, le corps et l'esprit, la pulsion et les sentiments.

Tout l'enjeu de ces trois fictions consiste donc à exprimer des sentiments troubles sans dissiper entièrement leur mystère, et à accompagner par les mots la sorte de transfiguration imaginaire qui s'opère dans l'espace fantasmatique de la fiction.

D.8) Le topos de l'empoisonnement

La poétique de Landolfi est déterminée par des peurs et des obsessions qui ressortissent à l'irruption de l'altérité. L'autre est maintenu à distance, notamment grâce à la parole ; mais à cause du corps, il est impossible d'échapper à l'altérité, puisque le corps ne peut vivre que par le commerce de l'intérieur et de l'extérieur, sous la forme de l'ingestion et de l'évacuation. L'exemple de CAN est à ce titre révélateur : le

ciò che fu vivace". / "Pendula". / "Non ti intendo neppure". / "Perfino spelacchiata". / "Ah folle, tu vorresti disgustarmi; ma ho capito il tuo gioco, o meglio lo riconsosco... Vieni, di qua, abbandonati". ».

[1271] Nous renvoyons à notre commentaire sur les dents minuscules du rat de *Mani* (cf. *supra*, p 446-447).

protagoniste tient un journal où il note les allées et venues de créatures fantastiques non seulement à l'intérieur de la cabine, mais aussi à l'intérieur de son corps même, où elles rentrent, ou d'où elles sortent : « Mi sono usciti dalla bocca, dal naso, dagli orecchi, dall'ombelico e dall'ano ; qualcuno anche, ma molto più piccino, dagli occhi e dal cinci[1272]». Les opérations d'ingestion et d'évacuation se mélangent ainsi en une confusion grotesque. A l'intérieur de la machine, la matière ne cesse donc d'entrer en relation avec le corps du personnage, qui ne peut se soustraire à ce commerce et qui aspire à évacuer hors de lui toute l'impureté dont il se sent intoxiqué.

Nous pouvons ainsi identifier un véritable topos de l'empoisonnement, qu'illustrera d'une manière particulièrement révélatrice un passage de *La muta* (TR). Dans ce passage, l'ingestion orale apparaît nettement comme la voie privilégiée par laquelle la réalité extérieure rejetée en bloc menace de pénétrer à l'intérieur du corps pour l'empoisonner et en faire le lieu même de l'enfer :

> Il cibo è diventato veleno, il mondo è stravolto, ogni mio sentimento, ogni minuto piacere è minacciato e direi sterilizzato, su tutto grava un'ombra nera, in tutto si annida l'angoscia, ogni attimo mi porta tutte insieme le pene dell'inferno, ogni attimo è un che di attossicato che devo ingollare e non posso ingollare se non tendendo tutte le mie forze, la luce mi offende, il buio è solido, soffocante, minaccioso, ogni apparenza mi è estranea eppure mi ferisce nel profondo[1273]

On peut d'ailleurs s'intéresser plus précisément à l'image de la fumée toxique, en se référant notamment à *Il racconto del lupo mannaro*. Après avoir chassé la lune de sa maison en la faisant passer par la cheminée, le protagoniste, une fois son ami parti, allume un feu où il fait brûler des « sostanze velenose » ; « e quei suffumigi mi tranquillizzarono del tutto », raconte-t-il[1274]. Comment interpréter ce court passage, dépourvu d'éléments indispensables à la structure narrative, où le narrateur nous apprend qu'il a semble-t-il pris plaisir à diffuser une fumée toxique dans l'air qu'il respire ? Tout d'abord, nous le rapprocherons de celui de RV où Landolfi compare la vie à une pièce saturée de fumée, où tout ce qu'il reste à faire est de fumer soi aussi : « Non c'è niente da fare contro la vita, fuorché vivere, press'a poco come in un posto chiuso dove si sia soffocati dal fumo del tabacco non c'è di meglio che fumare[1275] ». Dans les

[1272] CAN, p. 559.
[1273] *La muta* (TR), p. 433. Ce passage se trouve au début de la nouvelle, quand le narrateur n'a pas encore commencé à raconter son histoire.
[1274] *Il racconto del lupo mannaro*, p. 248.
[1275] RV, p. 321. A ce propos, il ne nous paraît pas inopportun de faire brièvement allusion au plaisir que Landolfi prenait à fumer, ce qu'il faisait de manière manifestement excessive, comme le montrent certaines notations de RV ou DM particulièrement significatives, ou comme le confirme sa fille Idolina. Cf. RV, p. 301 : « Fumate del resto le mie cinque sigarette, e alla sesta circa cominciano le nausee » ; *ibid.*, p. 313: « 7 sigarette. Male alla

deux exemples, le rapport à la fumée toxique est ambivalent : la fumée est source de déplaisir, mais aussi, surtout pour le loup-garou, de plaisir. Il en est de même lorsque Landolfi se réfère à l'atmosphère enfumée des cafés, des bars ou des salles de jeux, qu'il affectionne alors même qu'il les compare parfois à des lieux infernaux[1276].

D'après nous, ce rapport ambivalent à la fumée toxique s'explique d'abord par le plaisir que procure, d'une part, la sensation protectrice d'être entouré à l'extérieur par une sorte de matière dense qui n'est ni dégoûtante comme la matière sous d'autres formes, ni effrayante comme l'air parfaitement transparent, et, d'autre part, de laisser entrer à l'intérieur du corps cette matière qui, justement parce qu'elle n'est pas perçue comme dégoûtante, échappe au tabou interdisant l'ingestion orale[1277].

Si nous revenons à l'exemple du loup-garou, nous verrons que la fumée toxique semble bien correspondre à une sorte de compromis entre purification et plaisir, ce que peuvent encore illustrer certains passages des journaux[1278]. En effet, dans *Il racconto del lupo mannaro*, grâce aux substances brûlées dans la cheminée, l'expulsion hors du corps des humeurs sales, symbolisée par le passage de la lune, peut être suivie d'une opération

---

mano : sarebbe dopo tutto spassoso che proprio a me venisse il crampo dello scrittore » ; DM, p. 734 : « *Decima sigaretta* / *Che fumi e vieni meno* / *Invano ho chiesto lumi al tuo veleno* » (l'italique est de Landolfi) ; *ibid*., p. 783 : « Sembra davvero che io non possa più fumare : l'asma mi attanaglia il petto, e ad onta di certa mia teoria (che il calore del fumo ne compensa, in simili casi, i danni) non oso seguitare nella mia perenne sfida ai medici e alla sorte [...] » ; I. Landolfi, *Cronologia*, p. LXV : « Verso la metà di maggio [1975], però, il già provato fisico dello scrittore subisce un altro duro attacco : per una gravissima forma di enfisema polmonare (a lui, fumatore accanito e assolutamente smodato) entra in coma per cinquanta giorni, curato in una clinica sanremese ».

[1276] *La piccola apocalisse* (DIA), p. 65 : « *L'aria era ormai diventata spessa e densa di fumo*, la luce era diventata accecante, il frastuono della gente e dell'orchestra assordante, un'immensa afa gravava su ogni cosa, comunicando all'atmosfera alcunché di indolente e di disperato ». *Le palline* (OM), p. 759 : « […] codeste sale, non di rado sotterranee, son vere bolge ove, in *un'aria soffocante e spessa di fumo*, tra orrendi cozzi di biglie, si agitano in mille modi e urlano in mille toni personaggi scamiciati e dall'aspetto sinistro ». Nous pouvons remarquer l'association dans ces deux textes des mots « spesso » et « fumo ». En effet, au tout début de *« Night must fall »* (DIA), dans la longue phrase qui inaugure le texte en introduisant le fameux passage sur les « énergies » qu'il convient d'évacuer, nous pouvons observer que le mot « spesso » est aussi associé au mot « fumo » (à l'adjectif « fumose » en l'occurrence), alors qu'il s'agit pourtant cette fois de l'adverbe qui signifie « souvent », dont le sens n'a rien à voir, même si l'étymologie est commune, avec celui de l'adjectif qui signifie « épais » (p. 102) : « C'è un assiuolo che mi perseguita : lo sento tutte le notti quando rincaso da un lupanare, da una serata letteraria, più *spesso* da una di quelle serate *fumose* che si trascinano a lungo per i caffè [...] ».

[1277] Le motif de la fumée épaisse serait donc comme le pendant, non pas négatif mais plutôt ambivalent, de l'image d'une densité aquatique de l'air, qui donne à l'élément aérien une consistance rassurante. Fumée et pureté sont donc liées ; ainsi s'explique également l'association entre la pureté et la fraîcheur. En effet, avant de procéder à la crémation des substances toxiques dans sa cheminée, le loup-garou était sorti de la maison en compagnie de son ami et il avait contemplé le ciel pur et étoilé que balayait un « *gelido* vento ». C'est une association que nous trouvons également au début de *« Night must fall »* (DIA, p. 103), à propos des nuits que l'auteur fictionnel passe à jouer en compagnie d'amis qu'il invite chez lui, « in mezzo al fumo ». Quand ils partent, il ouvre la fenêtre : « però il fumo non è uscito, s'è solo *rinfrescato* ». En ce qui concerne la fraîcheur de l' « eau ou de l'air lustral », cf. Gilbert Durand, *op. cit*., p. 202.

[1278] L'avalage de la fumée, celui de la nourriture et l'évacuation semblent indubitablement associés dans l'imaginaire de l'écrivain. Cf. DM, p. 784 : « Che fare ? Chi non fuma non lavora, e chi lavora non mangia, ergo chi non fuma non mangia. O sarebbe possibile abituarsi a lavorare senza tabacco ? Crébillon, ha lasciato detto qualcosa in proposito ? Ma per esempio come non fumare al gabinetto ? Quello è il nostro alibi, lì... ».

de purification. En outre, l'ingestion par la bouche de la matière, symbolisée par la respiration de la fumée toxique, est possible également. Or, même si le commerce entre l'intérieur du corps et la réalité extérieure est source de dégoût et de peur dans l'imaginaire landolfien, il semble bien que le comble de l'horreur consisterait pour l'auteur en une impossibilité que ce commerce puisse se faire ; en une impossibilité, surtout, d'évacuer toute la matière sale qui lui paraît empoisonner le corps de l'intérieur – une évacuation permise par l'écriture, activité « hygiénique » qui « brûle l'énergie », comme Landolfi l'écrit dans RV. Nous voyons l'illustration de cette angoisse dans un passage du journal DM :

> Ciò che ho visto nel dormiveglia è veramente spaventoso. Creature umane suggellate e sospese; suggellate, chiuse cioè tutte le naturali aperture di quei corpi, ché gli interni veleni in essi imprigionati facciano l'opera loro tra strazi indicibili. E silenzio. Liberi solo e vivi gli occhi ; che è da supporre siano per uscire dalle orbite, quando il dolore e l'interna pressione diverranno indomabili. E silenzio[1279]

Ainsi, pour Landolfi, écrire, c'est tendre vers une « patria celeste », mais c'est aussi évacuer les « interni veleni »[1280].

Conclusion

Notre propos sur le contact oral avec la réalité extérieure dans l'imaginaire de Landolfi prolonge ce que nous avions avancé au sujet du toucher, le contact oral apparaissant comme une forme exacerbée de contact tactile. Notre examen a donc confirmé les tendances mystique et ascétique de Landolfi, ainsi que l'importance dans sa poétique de l'expression du dégoût ; un dégoût que le contact oral inspire souvent. Mais ce dégoût est un sentiment ambivalent, où l'attirance se mêle à la répulsion : aussi les mots peuvent-ils non seulement exprimer le dégoût de toute leur force, mais aussi accompagner la transfiguration imaginaire d'un contact oral qui de dégoûtant se fait désirable. Pour conclure, le rapport oral à la réalité sensible, sous la forme d'un interdit repoussant et attirant, est au cœur de l'écriture de Landolfi et du rapport problématique

[1279] DM, p. 688. Il nous a paru opportun de citer ce passage, qu'on peut relier à celui de la BDP auquel on se réfère plus souvent et dans lequel Landolfi définit ce qu'est pour lui le « vero inferno » (p. 636): « è una cosa senza rumore. Esso non delira o infuria, non è una bestia feroce, ma un che, un qualcuno di sordido e molle che s´insinua in noi, quando con noi non nasca, e a poco a poco riempie tutte le nostre cavità, fino a soffocarci ».

[1280] C'est également « engloutir des masses » ; en effet, ces choses qui lui sont sorties du corps, le protagoniste du récit s'est ensuite mis à les manger « per evitare che ammorbassero l'aria » (p. 559), avant qu'elles ne ressortent à nouveau. Aussi faut-il comprendre que pour Landolfi, nommer une chose revient à ne pas se laisser submerger par la réalité extérieure, mais aussi à l'incorporer symboliquement en soi pour effacer cette altérité menaçante (p. 564) : « Il porrovio si aggira grigio nelle tenebre, il porrovio viene, va, il porrovio è una massa che non si lascia inghiottire. Il porrovio non è una massa: è una parola ».

entre le moi et l'autre dans l'imaginaire de l'écrivain.

III) Perception sensible, esthétique et poétique chez Landolfi

Dans la continuité de notre analyse du rapport de Landolfi à la réalité sensible, nous allons maintenant considérer le rapport entre perception sensible et esthétique, d'abord dans la continuité d'un développement narratif et non plus de façon fragmentaire, et ensuite à travers une synthèse d'ensemble des caractéristiques de l'esthétique landolfienne. Les deux textes sur lesquels nous nous arrêterons sont la PL et *Il mar delle blatte*. Chacune de ces analyses nous permettra notamment de montrer, à l'échelle de tout un livre (la PL) puis à travers un long passage d'une nouvelle (*Il mar delle blatte*), comment les références à la perception sensible participent au côté fascinant du texte de Landolfi, riche de significations qui restent principalement mystérieuses.

A) Sensorialité, esthétique et poétique chez Landolfi à travers deux exemples : la PL (*La pietra lunare*) et *Il mar delle blatte*

A.1) Perception sensible et esthétique dans la PL (*La pietra lunare*)

Comme nous l'avions vu, la PL est un parfait exemple de l'influence exercée par le romantisme et particulièrement par les premiers romantiques allemands sur Landolfi. On peut même dire que ce livre illustre le romantisme exacerbé de Landolfi, dont le protagoniste se prépare tel un élu à sa rencontre avec l'absolu incarné par la trinité faustienne des Mères, en un parcours dont la dimension initiatique est assez nette. Notre travail consistera maintenant à examiner la place qu'occupe dans cette initiation le rapport du protagoniste à la réalité sensible.

A.1.a) La primauté du regard et l'interdit du contact dans l'initiation de Giovancarlo

Nous soulignerons d'abord la dimension orphique du voyage de Giovancarlo, jeune poète qui entreprend un trajet descendant à travers le territoire des morts, à la rencontre

de ces Mères qui se substituent à son amante Gurù pour l'amener au dernier stade de son parcours, en lui faisant voir une réalité suprême qui paraît s'effacer ensuite, une fois le jeune homme revenu à la réalité. Mais la première chose dont on peut s'étonner pour un récit fantastique comme celui-ci, et qui pourtant constitue l'aspect le plus évident du voyage de Giovancarlo, c'est la totale passivité du personnage. A aucun moment de son voyage nocturne, Giovancarlo n'accomplit d'épreuve. Au contraire, au fur et à mesure que la nuit s'avance, la dimension maternelle de Gurù s'affirme, tandis que le jeune homme sombre dans une léthargie de plus en plus profonde[1281].

Or, il convient de remarquer que l'attitude de plus en plus passive et infantile de Giovancarlo correspond au rapport qu'il entretient à la réalité sensible. En effet, dire qu'il n'agit pas revient à dire qu'il reste spectateur ; son initiation est donc exclusivement une initiation du regard. D'emblée, lui qui est poète, apparaît au lecteur comme voyant : il est seul à voir les jambes velues de Giovancarlo, au milieu de ses oncles et cousins qui eux ne voient rien. Or, les pattes de chèvre de Gurù le fascinent et leur vue provoque en lui une sensation physique extrêmement forte, mais il se refuse à les toucher et les considère « con un misto di curiosità d'attrazione vertiginosa e di repulsione[1282] ». Giovancarlo apparaît aussi comme un voyeur, puisque très rapidement, le narrateur nous le montre regardant les corps nus de ses voisins. Or, ce qu'il découvre, non sans un puissant dégoût, c'est la chair, ce sont les poils, c'est-à-dire le corps humain dans ce qu'il a de plus physique et de plus animal : c'est cette même réalité qui lui apparaissait dans les jambes velues de Gurù. Le personnage masculin est donc fasciné par la vision d'un contact qui reste marqué au sceau de l'interdit : un contact avec une réalité animale voire bestiale, mais en réalité humaine ou trop humaine[1283]. Son initiation ne consistera pas à oser entrer en contact avec cette réalité animale et physique

[1281] Ce mouvement régressif culmine au moment du festin final, quand Giovancarlo, au milieu des fantômes des brigands et des monstres lunaires, s'endort comme un petit enfant sur les genoux de sa mère dans un repas de grandes personnes. Il reste donc à l'écart des hommes, irrémédiablement attaché à la figure de la mère, représentée par Gurù, tandis que les autres femmes-chèvres qui viennent d'apparaître viennent le voir comme des enfants un peu plus grands viennent voir un bébé (PL, p. 187) : « tanto per fare amicizia gli mostrò un piccolo ramoscello che teneva in mano e, parlandogli colla maternità delle bambine verso le loro minori : 'Vedi, ti piace' disse ».

[1282] *Ibid*., p. 128 : « Gli venne l'idea di lasciar cadere il fazzoletto e con un tale pretesto di allungare la mano alle zampe della compagna per sincerarsi che fossero zampe davvero, ma subito dopo gli parve un'idea balorda e puerile ; in realtà non ebbe il coraggio di farlo ».

[1283] Cf. Denis Ferraris (*Note sur l'érotisme dans l'écriture landolfienne*, cit., p. 68), à propos justement de ce mélange d'attirance et de répulsion éprouvé à la vue des jambes de Gurù : « Le lien avec l'animalité ne doit pas abuser en la circonstance : ce qui exalte, fût-ce dans l'horreur panique et dans la souffrance, le jeune homme épris de Gurù, ce n'est pas un défaut d'humanité chez la jeune fille, mais bien un inconcevable et insaisissable surplus d'humanité – inconcevable, peut-être indisable, si l'on accueille le barbarisme de Flaubert qui a tant intéressé Sartre, mais certainement pas impossible à écrire : c'est même tout ce qui intéresse Landolfi ».

en dépassant sa crainte, mais à s'en préserver en persistant à entretenir avec elle un rapport seulement visuel ou voyeuriste.

Ainsi, dans deux autres moments forts de son initiation, Giovancarlo reste le spectateur de cette réalité physique, symbolisée par le poil, qui l'attire et le menace puissamment[1284] ; d'abord avec la scène de la tempête nocturne, quand Gurù s'abandonne à son étreinte avec une chèvre, à la suite de quoi elle se métamorphose en une créature aux pattes de chèvre, tandis que la chèvre s'enfuit avec des jambes humaines. Giovancarlo assiste fasciné et immobile à cette métamorphose hautement sensuelle[1285]. L'humain et l'animal se confondent alors, en un clair-obscur où les éléments se mélangent et se déchaînent comme les deux acteurs de la transformation. Mais le jeune homme ne peut que rester spectateur de cette fusion, symbolique d'un abandon de l'homme civilisé à sa part la plus animale.

Ensuite, quand Gurù et Giovancarlo sont avec les brigands et participent à une sorte de sabbat, Giovancarlo a l'occasion de se battre contre Bernardo, un jeune brigand qui ne cache pas son attirance pour Gurù ; mais durant la lutte, la chemise de Bernardo se déchire et au contact des poils de son adversaire et rival, Giovancarlo est envahi par un dégoût tel qu'il se sent vidé de toute force et c'est alors qu'il s'abandonne à un état de plus en plus léthargique, tandis que Gurù devient de plus en plus maternelle :

> Ed ecco d'un tratto Giovancarlo principiò a sentire sotto i suoi polpastrelli una peluria fitta e ruvida che infittiva e induriva sempre più ; pareva che il bandito s'andasse gradatamente coprendo d'un folto vello. "Oh signore" pensava Giovancarlo mentre sempre nuovi peli gli spuntavano sotto le palme "e che avverrà ora di me ? Signore Iddio che cosa starò diventando ?" […] tornarono verso Gurù, e Giovancarlo abbracciandole i fianchi riprese la sua primitiva posizione, nonché a rivoltolarsi e a sbadigliare[1286]

Le contact avec le poil, dans les deux scènes symétriques de la métamorphose et du combat, ainsi que dans la découverte initiale des jambes velues de Gurù, symbolise donc un abandon à l'animalité que le jeune homme s'interdit absolument[1287].

[1284] A propos du poil et des rites corporels liés à la pureté, cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, 191-192 : « C'est également le sens de la tonsure chez les moines chrétiens, chez les saints yogis, chez les moines bouddhistes ou jaïnistes, ces derniers pratiquant l'épilation complète du corps, épilation qui n'est rien d'autre qu'une tonsure menée à son extrême limite ».

[1285] PL, p. 164 : « Poi ella rovesciò l'animale, sollevandolo prima un poco e quindi abbattendolo al suolo sul fianco; fra l'erba la poca terra e il pietrisco bagnato la capra e la donna si rotolarono avvinte. / La donna divaricava le zampe della capra per meglio aderire al suo corpo e le abbrancava strettamente il collo e i fianchi; i seni piccoli e duri si schiacciavano contro il pelliccione ferino. La capra si lagnava, anche la donna prese a lagnarsi a sospirare a mugolare, ad ansare convulsamente come per voluttà; le loro membra i loro organi entravano in una comunione sempre più serrata ».

[1286] *Ibid.*, p. 185-186. Ainsi Giovancarlo paraît-il autant attiré par la métamorphose qu'effrayé d'en être lui-même l'objet.

[1287] Nous trouvons la même symbolique dans *Lettere di provincia* (OMB, p. 714), où les sortes de sacs de fourrure où hibernent les villageois sont décrits avec les mêmes mots créant une impression de dégoût que ceux se référant à la lune dans *Il racconto del lupo mannaro* : « esse, s'intende le sacche, trasudano un umor fetido

En outre, Giovancarlo ne s'interdit pas seulement tout contact tactile avec la réalité extérieure, mais aussi tout contact oral. En effet, il refuse tout aliment, lors du festin des brigands qui se gavent de vin et de viande[1288]. D'emblée, l'absorption de nourriture était associée à l'idée de chute, à la bestialité et à une sorte de péché originel (comme dans *Una cronaca brigantesca*), avec le souvenir du banquet des ancêtres de Gurù, qui étaient des châtelains débauchés : lors d'une noce qualifiée d'« orgie » par le narrateur[1289], la famille du marié et les courtisans, ainsi que les femmes qu'ils obligeaient à agir ainsi, jetaient sous la table, sur un grand crucifix posé à leurs pieds, les restes du repas, que dévoraient leurs chiens.

Ainsi, l'initiation de Giovancarlo consiste à se purifier en renonçant à tout rapport sensuel à la réalité et notamment à tout rapport oral. Gurù, quant à elle, est sensuelle : elle est capable de ressentir les choses par ses yeux, ses mains et son nez[1290]. Alors que Giovancarlo s'interdit de toucher les pattes de Gurù, cette dernière lui caresse plusieurs fois les cheveux comme elle caresse aussi les chats. C'est un alter ego féminin et sensuel de Giovancarlo et cet alter ego devient ensuite une figure maternelle. Quant à Bernardo, c'est un rival, mais aussi un alter ego viril et sensuel de Giovancarlo et cet alter ego devient une figure paternelle. En effet, au début de l'histoire, le narrateur représentait Giovancarlo en train de tenir Gurù dans ses bras sans l'embrasser[1291]. Bernardo, lui, boit

---

quasi fossero vesciche di strutto, e sulla loro superficie si va già deponendo la fuliggine, perché stanno quasi sempre in cucina. Per quanto schifoso, lo spettacolo è però sulle prime soprendente! ». Nous citerons également un passage extrêmement significatif de *Il balcone* (PC, p. 899), qui est le récit d'un rêve. Le protagoniste se retrouve à un certain moment dans une grotte, qualifiée d'« alvo protettore », qu'il finit cependant par quitter : « […] un alvo, ma il suo tetro giallore mette i brividi, e *toccare le sue pareti granulose, porose, sarebbe come allisciare il vello d'un ragno*… E, detto fatto, riero in quell'angusta tana: dalle pareti e dalla volta decine di ragni d'ogni stirpe e colore mi minacciavano, penduli o saldamente accampati, afflosciati, ratratti, espansi come macchie ignominiose, talvolta mutando cauti passi, parendo spiarmi cogli innumerevoli occhi ».

[1288] *Ibid*., p. 176 : « Passarono cibi di diversa specie su vasti piatti che parevano d'argento, grossi pezzi di carne sanguinante, qualcosa come un pasticcio e altro vino. Giovancarlo rifiutò ogni cosa ». La psychanalyse anthropologique apporte sur ce point un éclairage intéressant, quand Geza Róheim, après avoir présenté divers mythes aborigènes où le héros doit respecter l'interdit consistant à ne pas avaler de nourriture dans le royaume des morts, explique la récurrence de cet interdit par la structure onirique suivante : quand le rêveur s'endort, il pénètre dans un monde imaginaire qu'influence le processus physique de la digestion. Le temps n'est plus à l'avalage, mais à la digestion et à l'expulsion (cf. Géza Róheim, *op. cit*., p. 99-112).

[1289] *Ibid*., p. 133.

[1290] *Ibid*., p. 155 : « Ella si appoggiava al davanzale attirandolo a sé, abbracciandogli le spalle come a proteggerlo e poi facendo scorrere i capelli di lui fra le sue dita ; il corpo della fanciulla raggiava in quei momenti un calore quasi materno e al giovane pareva d'essere un bambino, tanto quel calore lo assicurava. Le narici di lei si dilatavano a respirare l'odore della pioggia, essa guardava intensamente fuori come se volesse distinguere qualcosa fra la sommossa oscurità ». On retrouve certains motifs baudelairiens liés à la femme, tels que le chat, les cheveux, le parfum, qui incitent à la rêverie par le biais du plaisir des sens (cf. *supra*, p. 322 n.). Mais la femme ici n'est pas seulement muse et c'est elle qui ressent les choses, au contraire de Giovancarlo, par ailleurs poète.

[1291] *Ibid.*, p. 148 : « Il giovane, senza baciarla, la teneva fra le braccia in un atteggiamento goffo, e le accarezava il capo, le guardava la fronte all'attaccatura dei capelli, le ciglia, la bocca che parlava ; ella sembrava respirare questo sguardo sentendolo, pure, acutamente, con una sorta di pena, specie alla radice dei capelli ».

littéralement Gurù du regard, avant de décrire sa bouche et plus précisément sa langue comme une chose sublime qui promet une union délicieuse : la pulsion orale du sujet masculin, interdite à Giovancarlo, semble alors se transférer sur le viril Bernardo[1292] . Plus tard, il semble à Giovancarlo que Bernardo et Gurù se rejoignent charnellement en un baiser : Giovancarlo, toujours sur les genoux de Gurù, ne se révolte pas contre ce baiser qui le laisse indifférent et accepte donc la place de l'enfant dans le trio que forment les trois personnages, laissant à son rival Bernardo celle du père[1293]. L'initiation de Giovancarlo consiste donc à trouver une place de pur spectateur en se purifiant de son rapport tactile ou oral au monde sensible, mais aussi à retrouver la place de l'enfant[1294].

A.1.b) L'esthétique de Landolfi à travers *La pietra lunare*

Dans la PL, d'une part, les divers *topoi* romantiques et gothiques du roman (le château, la tempête, les créatures métamorphiques, etc.) offrent matière à des descriptions où l'on peut relever des constantes esthétiques propres à l'écriture de Landolfi[1295] ; d'autre part, l'esthétique qu'on peut identifier dans le livre est bien déterminée par le rapport de Landolfi à la réalité sensible, et par la peur et le dégoût que

[1292] Cf. *supra*, p. 415.

[1293] *Ibid*., p 188 : « Non dormiva certo l'intraprendente Bernardo di Spenna ; anzi Giovancarlo sentì che Gurù si torceva da una parte e sentì il grembo di lei fremere sotto la sua guancia : scommetto tutto quello che possiedo che Bernardo la sta baciando e lei sta rispondendo al bacio – si disse per pure immagini senza che il suo torpore ne fosse menomamente scosso – "bah !" ; Ma il movimento lo disturbava : "Sta' buona" borbottò colla mano sul fianco della fanciulla ». Auparavant, lorsque les personnages se trouvaient dans une cabane de berger, avant de s'engouffrer dans la crevasse qui les mène à la caverne, Bernardo avait empêché Giovancarlo de rester dans une position qui lui permettait de toucher de son coude le sein nu de Gurù. *Ibid*., p. 170 : « Un gomito di Giovancarlo era capitato contro un seno della tuttora nuda Gurù, ed egli a dire vero ve lo manteneva con soddisfazione ; qualcuno, allontanato con violenza detto gomito, dette al giovane uno spintone che lo mandò a dar di capo contro una traversa superstite ». C'est ensuite que Giovancarlo devine qu'il s'agissait de Bernardo. Premièrement, c'est le coude de Giovancarlo qui touche le sein de Gurù, et non sa main ; deuxièmement, en lui interdisant ce contact, Bernardo s'affirme symboliquement comme le père et remet Giovancarlo à la place du fils, dans le trio qu'ils forment avec Gurù.

[1294] Dans la scène où Giovancarlo, sur le point de s'endormir, tape sur la cuisse de Gurù en lui disant de se tenir tranquille, nous voyons s'opérer une confusion, entre ce fantasme de régression *in utero*, et le souvenir des haltes que s'accordait Landolfi, au cours des promenades dans la campagne avec sa chienne Châli, souvenir raconté vers la fin de sa vie dans un article pour le « Corriere della Sera » et que rapporte Idolina Landolfi dans sa *Cronologia* (cf. *supra*, p. 67). Féminité, animalité, chasteté et sommeil sont les éléments que nous retrouvons dans ces deux visions heureuses de la régression dans un ventre maternel symbolique, que séparent leur type respectif de rapport à la réalité (l'un des deux textes est fantastique) et surtout presque quatre décennies.

[1295] Ainsi, dans la description de la tempête nocturne qui semble respecter scrupuleusement les canons de ce topos romantique, on peut trouver une concentration de divers mots ou de divers éléments qui nourriront des scènes semblables dans *Colpo di sole* ou UANT : la traduction dans les sonorités du texte des bruits de la pluie et de l'orage, le clair-obscur où se mélangent ombre et lumière, la lumière crue et la pénombre effrayante, le mélange de l'eau et de l'air, la sensation de vertige, ou encore le discret anthropomorphisme caractérisant la représentation du paysage.

lui inspirent la réalité extérieure.

Par exemple, s'engouffrant dans les « viscere del faggeto » avec les brigands, Giovancarlo ne voit plus rien et doit avancer dans une profonde crevasse au milieu de deux « pareti di roccia muscosa e trasudanti umidità[1296] ». Il ressent donc un certain dégoût, mais aussi une véritable angoisse : « Tutt'è che si cominci a pensare all'oscurità, si perde la bussola ed è un gran guaio ; questa è la peggiore delle vertigini, con un caldo dentro le orecchie e una completa dissoluzione d'ogni cosa[1297] ». Mais la perception visuelle vient alors au secours du pauvre protagoniste, par le détour inattendu de l'ouïe : dans le noir, les sons et les paroles donnent en effet naissance à des lueurs colorées, voire à des formes. D'une nouvelle manière, le poète Giovancarlo devient voyant :

> Sorgendo dal profondo della pinata oscurità, queste voci, che rappresentavano da sole e in tutto e per tutto il parlatore, acquistavano una particolare consistenza. Esse finirono col diventare, per il giovane smarrito, vagamente luminose, tracce biancastre per il buio, sfilacce di luce lattescente e coagulata (come sangue di scarafaggio) senza riflessi, che traevano e svanivano pigramente; o piuttosto non le voci, le frasi stesse, colle loro varie dimensioni e solidità. A tratti, poi, contro gli occhi di Giovancarlo picchiavano dall'interno barbagli rossastri; egli s'andava anche accorgendo che, a sgranar gli occhi, due cerchi luminosi, quasi due occhiaie livide, indugiavano un poco nell'aria davanti a lui, come se egli imprimesse nella pasta del buio le proprie orbite[1298]

Alors, comme il le fera plus tard dans *Da : la melotecnica esposta al popolo* (SPA), Landolfi s'amuse du mélange entre le matériel et l'immatériel, et de ces correspondances mi-enfantines mi-symbolistes entre les couleurs et les voix ou les mots. Giovancarlo entend Gurù et les brigands parler « in modo assai bianco », « più rossamente », « con grigia famigliarità », « con frase opalescente », « d'un giallo arruffato », ou encore « provocando cortine, sfumi d'azzurro pallido che ininterrottamente scorrevano verso l'alto, come una cascata a rovescio, per esservi inghiottite dall'oscurità »[1299]. Mais l'amusement le dispute à la fascination, qui évolue parfois vers le dégoût, parfois vers l'admiration, selon que Landolfi considère soit la solidité soit la labilité des choses, dont la gamme s'étend des « sfilacce di luce lattescente e coagulata (come sangue di scarafaggio) » aux « sfumi d'azzurro pallido che ininterrottamente scorrevano verso l'alto, come una cascata a rovescio »[1300].

Nous voyons donc que l'esthétique de Landolfi reste puissamment déterminée par l'antithèse entre un sublime associé à l'immatériel et un grotesque associé au matériel.

[1296] PL, respectivement p. 171 et p. 170.
[1297] *Ibid*., p. 171.
[1298] *Ibid*., p. 172. *Pinato* est un toscanisme qui qualifie une chose compacte comme une pigne.
[1299] *Ibid*., p. 174-175.
[1300] *Ibid*., p. 174.

C'est aussi ce que montre la représentation du corps féminin dans ce livre, comme nous avons eu l'occasion de le commenter. Nous ajouterons que d'emblée, puis tout au long du récit, le grotesque s'oppose au sublime ; tout d'abord, Gurù attire d'autant plus Giovancarlo que son apparition contraste avec le tableau des personnages ridicules de sa famille à qui le protagoniste rend visite au tout début du livre. Ensuite, par exemple, le jour de la fête au village, le défilé des jeunes gens gracieux (qui anticipe l'article *Palio* de OMB, écrit en 1939) s'oppose au passage de quelques personnages hauts en couleur, aux noms aussi comiques que leur apparence : les sœurs Mammone, Buccitto, le prêteur Patalocco, Trincanello.

En outre, un examen de la PL confirme bien le fait que l'esthétique de Landolfi est fondamentalement caractérisée par le goût de l'indéfini. Voici notamment des propos du narrateur dans lesquels on peut identifier une véritable déclaration de poétique :

> Distinguere con metodo rigoroso i vari elementi di quest'aria di festa allo scopo di chiarirne l'origine sarebbe tempo perso […] Di positivo resta solo il suono delle campane ; quanto al venticello, ognuno se lo fa come vuole, al pari di molte altre cose[1301]

Landolfi souhaite représenter une atmosphère (« l'aria di festa »), mais pas des éléments précis : la réalité qui l'intéresse, dans les « scene dalla vita di provincia », ne peut être qu'évanescente : au lecteur d'imaginer comme bon lui semble le son des cloches ou la brise légère. Un autre exemple est celui des créatures monstrueuses qui apparaissent au moment du sabbat : loin de dessiner des portraits tératologiques d'une précision méticuleuse, qui plairaient aux amateurs d'une littérature fantastique dont l'horreur inspirée par une écriture spectaculaire du monstrueux serait le principal ressort[1302], Landolfi décrit pêle-mêle les différents éléments dont se composent ces animaux métamorphiques, avant que leurs images ne se perdent en diverses lueurs incertaines :

> Di esse l'una sembrava recare su spalle umane una gran testa di lupo […] dalla testa d'una quarta, non si vedeva se umana o bestiale, spuntavano lunghe corna ramificate oscillanti e timide... E grugni rostri grifi becchi proboscidi zoccoli zampe velli zanne insieme a membra umane, bianche più aduste pelose, a poppe di donna, a nerbuti sessi maschili. Ma tutte, queste creature, apparivano squallide e quasi diafane [...]. Quelle poi che si trovavano dall'altra parte sembravano opporre un troppo fragile schermo alla luce lunare, e quasi non fare ombra; leggere diluizioni giallognole, verdine, s'indovinavano talvolta per questi corpi trasparenti[1303]

[1301] *Ibid*., p. 151.

[1302] On peut penser à Lovecraft comme écrivain emblématique de cette tendance de la littérature fantastique dans la première moitié du XX[e] siècle. Dans un poème de VM (p. 253), Landolfi fait référence à *L'horreur de Dunwich*, l'une des plus célèbres nouvelles de Lovecraft.

[1303] *Ibid*., p. 186. Dans CAN (p. 562), on retrouve la même accumulation d'organes hétéroclites : « mi par quasi

Landolfi décrit ces créatures car le chaos l'attire tout en lui faisant peur, mais son écriture n'est pas portée par le désir de donner une forme précise au chaos et à l'horreur. Aussi subtile que puisse se faire l'écriture dans le rendu des nuances, aussi baroques que puissent être les jeux de plume de l'écrivain, la réalité imaginaire à laquelle il donne corps doit rester indistincte, en accord avec une poétique de l'indéfini sur laquelle nous reviendrons plus en détail. Par ailleurs, le fantasme d'une vision surréelle semble bien être au cœur de l'histoire inventée par Landolfi : non seulement Giovancarlo voit ce que les autres hommes ne voient pas, mais en outre son regard distingue des couleurs dans le noir et passe au travers de certains corps transparents. Le comble de ce fantasme, forme visuelle d'un désir d'omnipotence, correspond à la fin de l'histoire, quand Giovancarlo rencontre les Mères.

A.1.c) La rencontre épiphanique avec les Mères

Totalement passif, totalement infantilisé, préparé par diverses épreuves, l'élu est prêt à voir les Mères et à se laisser transpercer par le regard mortifère de l'une d'elles. Dans la scène finale – empreinte de souvenirs romantiques, ainsi que d'une dimension inquiétante, menaçante et même tragique, mais aussi de signes renvoyant à l'idée de pureté –, Giovancarlo accède enfin, par le regard, à une forme chaotique d'absolu :

> Egli sentì diffondersi per tutte le sue membra un etereo pallore, una pena senza nome un'infinita pietà un dolore sconosciuto lo invasero […] Un irresistibile gelo lo penetrava torcendolo rovesciandolo dentro la sua mano di ferro […] E i raggi degli occhi, quasi ronzando di luce diafana e madida, lo trapassavano sempre più a chiaro, sibilando quasi al penetrare in ogni sua carne ; né a questo egli poteva opporsi, a nulla poteva opporsi, o tentar di deviare, rallentare quei dardi acuminati e persistenti che con continuo formicolio gli pungevano acutamente specie le viscere e le reni, per poi dileguare dall'altra parte […] Ma come chi si freghi colla neve, che dal freddo rifluisce il calore, una risacca improvvisa d'ardore lo investì ; da dentro verso la radice dei capelli verso il sommo delle orecchie e i polpastrelli […] Gli pareva che con corpi di donna fiorenti incarnati lionati egli fondesse se stesso come cera con cera ; e altre bizzarre cose […] Egli beveva la pioggia, gli aliti delle donne, il loro sangue colle sue mani e il suo ventre, traeva dalle loro viscere placente e viluppi di carne sanguinolenta ; e dappertutto c'era del rosso e un odore zolfigno. E adesso era un'immensa gioia, pazza, come un mugghio esalato da un petto di bronzo… La Madre distolse lo sguardo, lo rifissò sulla luna che tramontava ; due attimi soli erano trascorsi da quando l'aveva abbassato ; adesso conosceva Giovancarlo[1304]

---

ci sia tutto quanto si dava al mondo, con infiniti occhi bocche cigli, e membra di ferro ».

[1304] *Ibid.*, p. 191-192. La mention des reins peut faire penser aux passages de la Bible où il est dit que Dieu sonde les reins et les cœurs ; par exemple dans le *Livre de la sagesse*, I, 6 : « La sagesse est un esprit qui aime les homme, mais elle ne laissera pas impuni le blasphémateur pour ses propos ; car Dieu est le témoin de ses reins, le surveillant véridique de son coeur, et ses paroles, il les entend » ; ou dans l'*Apocalypse*, 2, 23 : « Et toutes les Eglises sauront que c'est moi qui scrute reins et cœurs ». Toutefois, comme nous avons essayé de le

Il convient de remarquer l'articulation entre le regard et la sensualité sous toutes ses formes : l'épiphanie de Giovancarlo, loin d'être une pure vision, est une expérience on ne peut plus sensuelle. En effet, comme dans les grandes extases mystiques, la rencontre avec l'absolu se vit sous la forme d'une union sensuelle où chaque fibre du corps se laisse transpercer, surtout aux endroits liés à la fois à la sexualité et à l'intériorité (les viscères, les reins), comme si le refoulement ou la sublimation de toute pulsion qui ne soit pas scopique avait préparé Giovancarlo à une forme surhumaine et totale de sensualité. Tout se fond, tout se mêle, en un mouvement tantôt centripète, tantôt centrifuge (le froid glacial ressenti au plus profond de soi laisse place à une chaleur qui circule vers l'extrémité du corps de Giovancarlo) et finalement c'est le sommeil qui met fin à cette scène, car Giovancarlo perd connaissance.

Le récit se termine avec le réveil de Giovancarlo, seul dans la montagne, puis avec son retour au village, d'où il part bientôt en laissant Gurù, car il doit retourner en ville.

Conclusion

D'un point de vue symbolique, l'articulation entre le final de l'histoire et son dénouement est des plus problématiques : pour passer à l'âge adulte, Giovancarlo doit réduire son existence charnelle à celle d'un pur regard, se détacher de son amante Gurù, régresser jusqu'aux tréfonds de l'enfance. Malgré le ton enjoué que garde le récit jusqu'à sa conclusion, et qui témoigne du plaisir qu'a pris Landolfi en l'écrivant, la PL porte d'après nous le germe de la conception tragique de l'existence propre à Landolfi, comme le montre tout de même la séparation avec Gurù d'une part, l'insertion du pseudo-commentaire léopardien d'autre part. Nous avons donc essayé de montrer que cette part tragique, qui entraîne l'interdiction tacite faite aux protagonistes des fictions de Landolfi de posséder tout autre objet d'amour qu'un objet d'absolu (qu'ils ne peuvent véritablement posséder), se traduit dans les moindres aspects du rapport de l'écrivain à la réalité sensible. Nous voyons que le rejet de la « réalité », telle que Landolfi l'entend, se fonde bien sur un rejet d'un rapport à la réalité sensible autre que scopique. Mais le désir de s'abandonner de tout son corps en une extase sensuelle n'en devient que plus

laisser entendre aux divers endroits de la thèse où nous avons abordé la question de la métaphysique, la forme de religion ou de religiosité que promeut Landolfi à travers ses fictions s'écarte de l'orthodoxie chrétienne. Tout en étant fortement marqué par l'héritage culturel judéo-chrétien et spécifiquement chrétien (contre lequel se dirigent ses provocations), Landolfi aspire à une sorte de syncrétisme entre paganisme, animisme et monothéisme.

grand. Comme l'écrit Jean Starobinski, dans l'essai introductif de *L'œil vivant* :

> Voir ouvre tout l'espace du désir, mais voir ne suffit pas au désir. L'espace visible atteste à la fois ma puissance de découvrir et mon impuissance d'atteindre […] Orphée, Narcisse, Œdipe, Psyché, la Méduse nous apprennent qu'à vouloir étendre la portée de notre regard, l'âme se voue à l'aveuglement et à la nuit […][1305]

Le désir d'absolu de Landolfi a son envers, ou plutôt son véritable endroit, pour reprendre les mots de Landolfi lui-même dans *Voltaluna* et dans DM[1306] ; quand le destin devient fatalité, que l'élu devient maudit et que sa solitude apparaît de plus en plus comme un enfermement solipsiste.

A.2) Monstruosité, sensualité et érotisme dans *Il mar delle blatte*

L'épiphanie de Giovancarlo à la fin de la PL a apparemment peu de choses à voir avec les jeux provocateurs de Landolfi lorsqu'il raconte dans *Il mar delle blatte* comment un ver réussit à faire l'amour à une jeune femme en lui donnant plus de plaisir qu'un homme. Pourtant, malgré les apparences, il s'agit dans les deux cas de deux extases surréelles, hautement mystiques et sensuelles. C'est ce que nous verrons en nous intéressant maintenant à cette joute sexuelle, dont nous proposerons une analyse qui tiendra compte du rapport de l'auteur à la réalité sensible, afin d'éclairer les multiples significations possibles des éléments qui prennent place dans cette scène étonnante.

A.2.a) La critique implicite d'une sexualité phallocentrique et inhibée

Dans *Il mar delle blatte*, l'étrangeté et la dimension provocatrice du récit culminent au moment du duel final entre Roberto et le ver qui était sorti de son bras au tout début de l'histoire. En effet, ce duel n'est pas un affrontement violent dont le prix serait la conquête de Lucrezia, mais une joute sexuelle : c'est à qui saura faire jouir la jeune femme. « Ma io voglio ora proporti un patto come usa fra gente d'onore ; ascolta : Fa' che Lucrezia stessa possa scegliere ; ella apparterrà a chi di noi due saprà meglio amarla. Accetti ? [1307] » : Roberto relève ce défi que lui a lancé le ver. Or, ne craignant pas de faire l'amour devant les pirates, il manifeste une assurance certaine et un savoir-faire indéniable en matière d'érotisme lorsqu'il caresse Lucrezia avant de la pénétrer :

[1305] Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 13-14.
[1306] Cf. *supra*, p. 257 et p. 261.
[1307] *Il mar delle blatte*, p. 218.

> Lentamente, con una leggerezza quasi femminile, le sue mani forti correvano sulle spalle di lei, lungo il filo delle reni, raccogliendo le linee eleganti di quel corpo cercandolo in ogni loro luogo di riposo. Poi la bocca dell'uomo s'abbassò, trovò il cavo delle ascelle, lo stacco dei seni, i seni, i fianchi, e allora le mani percorsero la slanciata rotondità delle cosce, dei polpacci, insistendo particolarmente sulle caviglie, sui malleoli, sul rovescio delle dita del piccolo piede, nel punto ove s'attaccano alla pianta[1308]

Cependant, même si Roberto se détache d'une sexualité qu'on pourrait qualifier de phallocentrique et d'inhibée, et même s'il semble expert en la manière dont on procure du plaisir à une femme, ses efforts pour faire jouir Lucrezia sont insuffisants[1309]. Aussi ne peut-on lire la nouvelle comme la simple démonstration d'un savoir-faire technique en matière de sexe, ni même comme une simple critique des inhibitions et de l'ignorance qui nuisent à une vie sexuelle épanouie. Car le vainqueur du duel est bien le ver, qui parcourt le corps de Lucrezia d'une façon aussi mystérieuse qu'efficace en termes de plaisir sexuel. Sa taille minuscule fait percevoir le corps féminin comme un vaste paysage où existent des territoires inexplorés, non seulement par les caresses des hommes, mais aussi par les mots et la littérature :

> Salì per il solco fra l'alluce e l'altro dito e s'avviò su per il piede, indugiò verso la caviglia, girò attorno alla noce del malleolo, proseguì lungo la gamba verso il ginocchio. Prese decisamente la valletta fra il polpaccio e la tibia, girò attorno al fusto della gamba, e per qualche secondo sparì alla vista degli spettatori: doveva essersi trattenuto nel cavo dietro al ginocchio verso il poplite. Ricomparve, s'inerpicò sulla rotula, e finalmente si trovò in piano [...][1310]

[1308] *Ibid.*, p. 220.

[1309] *Il mar delle blatte*, p. 221 : « Lucrezia giacque gelidamante, cogli occhi aperti, non sbarrati, con uno sguardo e un viso indifferenti ».

[1310] *Ibid.*, p. 221. Il est à noter que le motif de la géante ou de la nature comparée à une géante est récurrent chez Landolfi : on le trouve ainsi dans les journaux BDP et DM et on peut renvoyer également à la description, dans *La muta* (TR, p. 443), de la jeune fille allongée, lorsque les parties de son corps sont comparées par le narrateur à divers végétaux. Dans la BDP, Landolfi se réfère aux géantes de Gulliver, pour illustrer sa tendance à repérer les défauts physiques d'une femme ; tendance dont témoignait déjà le passage consacré au réveil d'Anna, où l'écrivain avouait qu'il recherchait obstinément ces défauts, au point d'éprouver paradoxalement une sorte de satisfaction au moment de leur découverte (BDP, p. 589 : « E anche, come Gulliver colle gigantesse nude, scoprivo sempre nuove e più gravi impurità della sua pelle »). Dans DM, Landolfi évoque, dans un paragraphe isolé, d'une douzaine de lignes, les correspondances entre une caverne surmontée d'un petit bois et un corps féminin : il imagine un vagin, un clitoris – des mots qu'il écrit, à notre connaissance, en ce seul endroit de son œuvre publiée – des touffes de poils, un nombril, des seins… On retrouve d'ailleurs ce motif du corps de la femme comparée à un paysage, notamment au paysage montagneux des collines chères à Landolfi, dans *Osteria del numero venti* (AC, p. 86) : « le alte serre del mio orizzonte, la Capriola, i Collacci, i Sordi… Sono montagne, amore. Ma scopriamo un altro centimetro del tuo infinito paesaggio. Ecco una valle... una lunga valle, simile a quelle che fendono i monti eccelsi : Campo Imperatore ». Mais le passage de DM se conclut ainsi (p. 789) : « Del resto era inutile : se non si può possedere una donna, si potrebbero mai possedere queste gigantesse in cui talvolta la natura si compiace di prender forma ? / La natura : l'invitante, la disponibile ; l'ignorata ». Ainsi Landofi reprend-il finalement l'idée de l'impossibilité de posséder la nature comparée à une femme, qu'on trouve déjà exprimée dans *La piccola apocalisse* (DIA) et qu'on trouvera encore dans un poème de VM (p. 245) où l'écrivain revient sur la PL : « Sorvello, amore di passati giorni, / Volli ridurti fanciulla, / E sei restata valle,/ Ahimé quanto remota » – / Come quest'altra, come / Questa donna-terrore, / Chè è sempre altrove, / Che non m'assisterà / nel mio punto di morte ». Pour synthétiser nos remarques, nous noterons d'abord que ce motif des géantes vient sans doute de Baudelaire, avec le poème des *Fleurs du mal* intitulé *Une géante*, autant que de

A.2.b) Le ver transparent, ou la chair faite verbe

Pour comprendre la supériorité du ver dans ce duel, il nous semble opportun de prendre en compte l'aspect exhibitionniste de la joute sexuelle. En effet, le ver est « transparent » : ainsi se laisse-t-il pénétrer par le regard des autres plus encore que ne l'avait fait Roberto, qui était d'abord apparu sur le pont du bateau vêtu d'habits qui moulaient son corps et laissaient voir sa peau, puis qui avait fait l'amour à Lucrezia sous les yeux de son équipage. Or, si on peut voir à travers le ver, c'est parce qu'il n'est pas un être charnel : purifié de la chair, le ver se situe au-delà de toute matérialité. Le ver est finalement plus pur que Roberto, jeune homme pelliculeux qui s'était pourtant transfiguré en un séduisant capitaine.

Ainsi, alors qu'il apparaît par exemple très nettement comme un symbole du ça ou de ce que nous avons appelé la « bête », c'est-à-dire un symbole des pulsions rejetées hors de soi – tandis qu'à l'inverse Roberto, ancien fils indigne et prétendant méprisé, devient sous la forme de l'Alto Variago une image du moi idéalisé – le ver ne se réduit pas à une image de ce qui est bas et dégoûtant. Au contraire, cette projection du désir rejeté qu'est le ver est finalement valorisée, jusqu'à s'affirmer comme un rival du moi dont elle est expulsée, et à lui devenir supérieur pour cette raison même que le ver qui symbolisait le ça se révèle finalement plus pur que l'image du moi idéalisé symbolisé par Roberto. En effet, c'est bien le verbe qui avait fait de Roberto ce qu'il est devenu : en se faisant appeler « Gran Grovio », puis « Alto Variago », au gré de ses envies et de son désir de puissance, Roberto avait échappé à l'identité que lui avaient donné son père et l'état-civil : celle de Roberto Coracaglina. Mais le ver, quant à lui, s'écarte par sa nature de ce que le nom *verme* désigne habituellement[1311], pour devenir un véritable symbole du verbe purifié de la chair : un être immatériel mais doué de parole.

Swift. Ensuite, nous remarquerons que l'image de l'homme près d'un corps de géante est certainement associée inconsciemment à celle de l'enfant et sa mère. Enfin, Nous retiendrons que cette image des géantes, loin d'être présentée comme agréable, illustre selon les cas soit le dégoût de la chair soit l'impossibilité de posséder les objets du désir, c'est-à-dire deux sensations ou idées récurrentes qui déterminent la sensualité de Landolfi et participent de son dualisme tragique, comme nous avons essayé de le montrer tout au long de cette partie de notre thèse consacrée à la question du rapport à la réalité sensible.

[1311] Le « verme » désigne bien un ver de terre, qu'on associe à ce qui est bas et sale. Mais le nom italien est peut-être plus chargé de connotations symboliques négatives que le français « ver » (qu'on peut distinguer de « vermine ») et renvoie notamment davantage à l'idée de lâcheté. Or, dans la nouvelle, de façon paradoxale et comique, c'est le ver qui se montre courageux et reproche au protagoniste sa lâcheté.

A.2.c) Une expérience tactile surréelle

Aussi le ver n'est-il pas seulement le rival de Roberto, mais également le relais de son désir : grâce au ver, en un certain sens, Roberto va jusqu'au bout de sa quête d'absolu, qui avait échoué par la voie d'une possession sexuelle du corps féminin dont le phallus restait tout de même l'instrument principal, dans la mesure où les caresses de Roberto étaient des préliminaires à la pénétration. A l'issue de la relation sexuelle entre Roberto et Lucrezia, il ne s'était pas établi de fusion entre soi et l'autre : Roberto traite finalement Lucrezia de « statua di ghiaccio », parce qu'il n'a pas réussi à triompher de sa frigidité. C'est alors que le ver se substitue à Roberto pour accéder à un au-delà d'une sexualité où subsistait le primat du phallus : cet au-delà, en des termes empruntés à Lacan, correspond à la jouissance féminine comme « jouissance supplémentaire » ou « Autre jouissance »[1312].

Dans le prolongement de ces remarques, nous pouvons maintenant nous intéresser à l'aspect tactile et non plus seulement visuel de cette scène érotique. Le ver touche tout le corps de Lucrezia, parcourant des zones qui apparaissent soudain comme des territoires inexplorés. Mais est-il vraiment plus expert que Roberto en caresses ? Roberto ne semblait pas malhabile ; mais aussi doué qu'il pût être, il n'en reste pas moins un être humain. Or, dans la jouissance de Lucrezia, il y a quelque chose de proprement surhumain. Comme celui du ver, son corps n'est pas charnel, mais immatériel :

> Infine i due corpi s'avvinsero strettamente, o piuttosto quello del Variago aderì strettamente all'altro, tremò, vibrò, parve perdere la sua consistenza, per rimanere da ultimo pesante su quello delicato, diafano della fanciulla[1313]

[1312] Il nous paraît nécessaire ici de nous référer à Jacques Lacan, qui s'est interrogé sur le lien entre l'extase amoureuse de la femme et l'extase mystique, en s'intéressant notamment à *L'extase de Sainte Thérèse* sculptée par le Bernin. En effet, l'étude psychanalytique des liens entre érotisme et mysticisme nous paraît susceptible d'éclairer certains textes de Landolfi. Ainsi, afin de mettre en lumière ce qui se joue dans la scène érotique de la joute sexuelle et dans d'autres scènes érotiques écrites par Landolfi, nous proposerons de retenir de Lacan que la jouissance désirée par l'homme dans l'expérience proprement érotique (au sens de Bataille, dont la lecture a influencé Lacan) est un plaisir au-delà du plaisir, un plaisir idéal que l'on ajoute au plaisir réel en le projetant dans l'autre, c'est-à-dire la femme. Cependant, comme cette question de la jouissance féminine nous semble traitée par Lacan en des textes épars, nous ne renverrons pas directement aux écrits ou séminaires du psychanalyste, mais aux articles synthétiques du dictionnaire d'Elisabeth Roudinesco et Michel Plon : cf. *op. cit.*, article « Jouissance », p. 564 : « Il n'est donc de jouissance pour l'homme qu'une jouissance phallique, c'est-à-dire limitée, soumise à la menace de la castration, jouissance phallique qui constitue l'identité sexuelle de l'homme. […] La jouissance féminine est donc autre et sans limite. Elle est alors une "jouissance supplémentaire". […] C'est l'existence de cette jouissance supplémentaire, inconnaissable pour et par l'homme, mais indicible par les femmes, qui fonde l'aphorisme lacanien souvent galvaudé selon lequel "il n'y a pas de rapport sexuel", développé dans le cadre du séminaire …*Ou pire* » ; *Ibid*., article « Autre », p. 86 : « […] le discours mystique est "féminin" : il se produit chez l'homme – Jean de la Croix par exemple – malgré le phallus, quand surgit l'idée qu'il y a un au-delà de la jouissance phallique ».

[1313] *Il mar delle blatte*, p. 220.

Bien que Roberto, une fois transfiguré en Alto Variago, soit apparu comme un homme idéalisé, son corps lourd ne saurait s'unir au corps diaphane de Lucrezia. Ainsi cette phrase sur le contact des deux corps rappelle-t-elle la scène du « bruco » et de la « fosforina » dans *Settimana di sole* (DIA), et préfigure-t-elle l'opposition entre le corps sublime de la jeune fille et la « carne infetta » du protagoniste dans *La muta* (TR).

Nous voyons donc, dans l'image du ver sur le corps de Lucrezia, certes le fantasme d'une expérience tactile sans limite dont les caresses manuelles n'offrent pas la possibilité, mais aussi le fantasme d'un contact surréel où ce ne sont plus vraiment deux corps qui se touchent. Ce qui se produit entre le ver et Lucrezia peut ainsi apparaître comme le summum d'une expérience tactile, mais aussi comme une expérience qui se situe au-delà du toucher ou de la sensualité. En effet, en étant touché par le ver, le corps de Lucrezia se trouve en contact avec ce qui s'apparentait à la chair ou à la matière sous sa forme la plus repoussante, mais s'avère finalement aussi immatériel que la parole – parole qui est peut-être sa véritable nature.

A.2.d) Satisfaction des pulsions et réunion des contraires

Ainsi, même si Roberto et le ver sont des adversaires, et qu'ils se battent tous deux pour Lucrezia, Roberto, Lucrezia et le ver, ainsi que l'équipage qui les regarde, forment une sorte de dispositif érotique complet où se mêlent voyeurisme, exhibitionnisme, sensualité tactile, sexualité génitale et enfin parole, puisque c'est surtout à la parole que le ver est associé. La sensualité orale s'est elle aussi glissée dans ce dispositif, puisque avait été précédemment relaté l'épisode des deux « serpi sonnolenti » se dirigeant instinctivement vers Lucrezia pour se gorger telles des sangsues de son lait, sous le regard de Roberto et de son équipage :

> Ciascuno s'impadronì d'un capezzolo e rimasero così a succhiare il latte. Passarono dieci lunghi minuti di silenzio. Lucrezia ansava, pareva soffrire o godere terribilmente. Poi restò colle labbra esangui semiaperte, riaprì gli occhi, si guardò attorno smarrita come chi torna da un sogno, un profondo respiro le gonfiò il petto facendo scorrere sul pavimento le code dei serpenti. La crisi era passata[1314]

Comme nous l'avions suggéré en analysant le rêve de Rosalba dans *La morte del re di Francia*, la scène monstrueuse où le point de vue narratif adhère à celui d'une jeune fille menacée par une sorte de créature monstrueuse, permet au désir sexuel masculin,

[1314] *Il mar delle blatte*, p. 209. La jouissance extatique de Lucrezia rappelle celle de Rosalba dans *La morte del re di Francia* et préfigure en outre celle qui sera procurée par le ver.

assimilé aux pulsions les plus animales, de s'exprimer sous une forme détournée, où l'homme n'est plus acteur mais spectateur. La femme, quant à elle, est passive, face au monstre, mais le désir sexuel transféré de l'homme vers la femme est bien un désir de s'abandonner, notamment au sens où le corps se libère par l'épanchement de ses humeurs : à la différence de l'homme, écrit le narrateur de *La morte del re di Francia* en une sorte de digression hallucinée, la femme peut laisser couler de son corps un liquide sans cesser d'être pure[1315].

C'est donc à la fois au désir sexuel dirigé vers le corps féminin (désir symbolisé par le monstre actif) et au désir de s'abandonner et de s'épancher (désir symbolisé par la femme passive) que correspond ce motif de la femme offerte à une créature monstrueuse. Mais il convient de noter en outre que la pulsion orale, refoulée tout comme le désir de se libérer par l'épanchement, s'introduit également dans ce dispositif fantasmatique et érotique (où prennent aussi place le voyeurisme et l'exhibitionnisme). En effet, la bête veut « sucer » Rosalba, tandis que les seins de Lucrezia sont sucés par des serpents[1316]. Grâce au renversement du point de vue, qui fait de la femme à la fois l'objet du regard, l'objet du désir sexuel projeté dans la bête et le sujet de l'épanchement libérateur, le texte littéraire donne forme à un fantasme où se projettent conjointement le désir de posséder le corps féminin, ainsi que le désir de s'abandonner et le désir de s'épancher physiquement, mais aussi la pulsion orale et la pulsion scopique[1317].

[1315] Cf. *supra*, p. 179.

[1316] Il est d'ailleurs précisé dans le rêve de Rosalba que la bête ne mord pas la jeune fille, qu'elle n' « arrache rien » (MRF, p. 31) : « Ma la bestia non le ha strappato nulla, non le ha strappato il bocciolo più tenero, nel cavo tra le cosce, per mangiarselo. La bestia vuol suggerla tutta ». Ce n'est pas sous sa forme destructrice ou sadique que la pulsion orale est satisfaite.

[1317] Nous signalerons que le thème de la femme assaillie par une créature monstrueuse trouve une nouvelle variation tout à fait notable dans la scène érotique qui se trouve au centre de ANT. La focalisation correspond alors au point de vue de Anna, qui voit son frère s'avancer vers elle et compare le sexe de celui-ci à un « mostro barcollante ». Dans ce passage extrêmement intense et relativement étendu, où Landolfi semble avoir voulu concentrer ses principales obsessions esthétiques et érotiques, on entend notamment des échos de *Notte di nozze*, de *Il mar delle blatte*, de la métamorphose de Gurù dans la PL (ou encore de l'épiphanie de Giovancarlo dans ce même livre), mais surtout du rêve de Rosalba dans *La morte del re di Francia*, dont ce texte semble une réécriture sous un angle plus romantique et lyrique – l'histoire est racontée au passé par Anna, submergée par les émotions paroxystiques qu'elle essaie de retranscrire, tandis que les paroles de Sigismondo, qui multiplie les images et les oxymores, sont rapportées au discours direct : tous deux ont bien l'air d'un narrateur autodiégétique et d'un personnage qu'on trouverait dans un récit romanesque du XIX^{e} siècle. Dans ces pages, c'est le motif de l'épanchement, plusieurs fois repris et décliné, qui occupe la place principale. Cependant, la pulsion orale se mêle au désir d'abandon, ainsi qu'au mouvement du désir sexuel guidé vers le centre du corps féminin, dans une phrase que nous allons maintenant citer (p. 544) : « Mi circondò, questo, le membra, dapprima appena avvertito, poi a grado a grado *risuggendone* ogni forza vitale, provocandone quasi una disfusione [mot qu'on trouve aussi dans le rêve de Rosalba], una perdita, e caparbiamente puntando su un luogo, un minuscolo e per sua forza esaltato luogo di me, del me di carne ma in fondo dell'intero me » (de manière ambiguë, « questo » se réfère ici au « volto immane » du destin dont Anna disait juste auparavant imaginer la présence, mais aussi à la tempête furieuse à laquelle ce destin au visage immense est associé, ainsi qu'au corps transfiguré de son frère Sigismondo).

Par ailleurs, sous la forme de la réunion des contraires, le dualisme opposant des forces luttant l'une contre l'autre tend bien à être résolu : de même que Rosalba était une jeune fille au corps à la fois virginal et luxurieux, « al di là della verginità e del peccato », Lucrezia est une « vergine lattante », qui « orin[a] in mare » « due lunghi zampilli di latte » et que fait jouir un ver bleuté et transparent[1318]. Toutefois, les conflits sont loin de se dissoudre dans la mise en place de ce dispositif érotique : d'une part, ce sont bien eux qui permettent d'envisager une satisfaction de toutes les pulsions, y compris les plus violentes. Mais, d'autre part, nous allons voir maintenant qu'ils permettent aussi à la transgression et à la punition de s'exercer toutes deux. En effet, Roberto et le ver s'affrontent, puis Roberto écrase le ver sous sa chaussure, avant que tout l'équipage ne se révolte, puis que les blattes n'envahissent le navire en un final apocalyptique. Ainsi, bien que portée par un véritable enthousiasme créateur, et quoique le dénouement soit moins triste et même moins tragique que dans les DZ par exemple (puisque la fin laisse ici entrevoir la possibilité d'un salut), *Il mar delle blatte* n'échappe pas à la règle de la punition et du sacrifice.

A.2.e) Le ver : pénis, excrément, objet du sacrifice

Il convient d'observer à présent que l'on peut voir encore d'autres significations dans le ver, cette petite créature fictionnelle peut-être aussi polysémique que peuvent l'être le singe Tombo dans les DZ ou la machine Cancroregina dans le livre éponyme, surtout si l'on suit la piste d'une interprétation freudienne, à laquelle la nature onirique du récit nous incite à accorder tout notre crédit. En effet, il est possible de considérer le ver comme un substitut du pénis ou de l'excrément, c'est-à-dire de deux des parties de son corps auxquels les petits garçons accordent la primauté de leur intérêt (aux stades anal puis phallique), mais qu'ils imaginent comme pouvant être détachées d'eux-mêmes[1319].

[1318] Nous voyons donc ici le désir qu'a Landolfi de faire s'unir les contraires, comme l'humain et l'animal, le sublime et le grotesque. Dans ANT, Anna compare le cri qui lui échappe pendant l'amour à un braiement (« un raglio »), tout en ayant préparé l'emploi de ce mot par une digression sur le caractère angélique des ânes et autres mulets, et de leur appel qu'ils « esalano al cielo donde ci vengono in dono » (p. 545). L'antithèse entre l'angélique et l'animal se concentre ensuite dans l'exclamation de Sigismondo, qui accueille ainsi le cri de sa sœur : « l'urlo della vergine ! ». Nous pensons également à l'oxymore qui donne son titre à *Cagna celeste*.

[1319] Pour l'excrément, cette dernière croyance s'explique naturellement ; pour ce qui est du pénis, la possibilité qu'il soit détaché est entrevue avec la menace de la castration. Cf. S. Freud, *Sur les transpositions de pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal*, in *La vie sexuelle*, cit., p. 112 : « Le pénis est alors reconnu comme quelque chose que l'on peut séparer du corps et est identifié comme analogue de l'excrément qui était la première pièce de substance corporelle à laquelle on a dû renoncer. C'est ainsi que le vieux défi anal entre dans

Dans *Il mar delle blatte*, le ver peut faire penser à l'excrément parce qu'il sort du corps du Roberto et parce que son nom, très fortement connoté, l'associe à ce qui est bas, à ce qui est proche de la terre, d'où l'homme s'élève par la station debout. Ainsi, quand Roberto, au début du récit, jette loin de lui, d'un air dégoûté, le ver sorti de son bras, il est clair que le ver peut symboliser tout ce que le personnage trouve en lui d'aussi indigne que ses propres excréments. Mais si le ver peut également être associé à un pénis (d'adulte ou d'enfant), c'est pour sa forme et sa taille, ou bien parce qu'il fait l'amour à Rosalba, ou simplement parce qu'une équivalence, comme l'explique Freud, s'établit inconsciemment entre pénis et excrément[1320]. Or, il est justement remarquable que ce qui symbolise le pénis et l'excrément se purifie à un tel point qu'il devient une image idéalisée du verbe purifié de la chair et de la matière, tout en se trouvant au centre d'une scène hautement érotique. Sous cet angle, la réunion des contraires trouve une forme étonnante : ce qui est a été sans doute conçu inconsciemment comme un pénis détaché de soi[1321] devient l'instrument par lequel on peut procurer à la femme une

---

la constitution du complexe de castration ».

[1320] Nous remarquerons que dans *Mano rubata* (TR, p. 458-459), lorsque Marcello craint de se retrouver nu face aux autres si la partie de strip-poker lui est défavorable, l'expression « nudo come un verme » lui vient spontanément à l'esprit. Aussitôt après, le narrateur précise que le protagoniste aurait honte de son corps nu, à commencer par son sexe, et particulièrement son pénis, « soverchiamente piccino ». Puis Marcello pense qu'il n'aurait d'autre choix que celui de se dédire s'il venait à perdre : « senza rimedio, né uomo né verme, cioè da vero verme… ». Enfin, la partie de cartes se trouve résumée à un « duello mortale tra loro due », c'est-à-dire entre Marcello et Gisa, que le jeune homme veut voir nue. Nous retrouvons donc les mêmes éléments que dans *Il mar delle blatte* (l'homme, la femme, le duel, la nudité, l'image du ver et les diverses significations du mot « verme ») et nous voyons d'autant mieux comment l'image du ver vient se greffer sur celle d'un petit pénis jugé insuffisant – ce qui correspond au constat auquel arrive tout petit garçon s'il compare son pénis à un pénis d'adulte ou d'enfant plus grand, au moment même de son évolution sexuelle où il accorde tant d'intérêt à cette partie de son anatomie. Nous rappellerons à ce propos l'épisode – vécu toutefois non pendant l'enfance, mais à un moment qui semble précéder la puberté, c'est-à-dire à la fin de ce que Freud nomme la période de « mise en latence » de la sexualité –, que relate Landolfi dans *Prefigurazioni : Prato* (OMB, p. 745) : « Una sera, per esempio, che ci si spogliava in camerata, vidi rosseggiare (devo dire così per rendere esattamente la mia impressione) qualcosa tra le gambe del mio vicino, un biondo. Ebbene, quanto diverso era questo mio compagno da me, quanto diverse in particolare alcune aduste parti del suo corpo dalle mie ! E senza dubbio anche l'uso doveva esserne diverso ; o io stesso avrei potuto far servire le mie ai medesimi usi innomabili, sebbene imprecisati e al postutto inimmaginabili ? ».

[1321] C'est aussi l'image d'un pénis imaginé inconsciemment comme détaché de soi qu'on peut voir dans *Il dente di cera* (*Teatrino*), où toute l'angoisse du personnage masculin naît de la dent tombée de la bouche de la logeuse, dans une scène où il n'est pas anodin que les deux personnages se faisant front soient un homme et une femme, comme le montrent quelques allusions sexuelles. Mais ce symbole phallique certes peu évident qu'est la dent « di cera giassa » s'affirme bien comme un signifiant *unheimlich*, dont la véritable matière (désignée par le signifiant énigmatique : « cera giassa ») semble n'être rien d'autre que la parole elle-même, dotée d'un pouvoir magique qui échappe au contrôle des personnages, sans doute parce que l'usage de ce pouvoir est associé à la castration comme punition, comme nous l'avons déjà suggéré. En ce sens, la dent « di cera giassa » nous paraît tout à fait comparable au ver transparent. A ce propos, nous signalerons que Lacan, en 1956, dans son séminaire sur *Les psychoses*, introduit l'idée que le phallus est le signifiant primordial du désir, et distingue le phallus « imaginaire » du phallus « symbolique » (cf. *Séminaire III : Les psychoses (1955-1956)*, Paris, Seuil, 1981) et « La signification du phallus » [1958] in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1981, p. 685-696). Cela nous semble pouvoir être mis en relation avec le fait que chez Landolfi, des choses dans lesquelles on peut voir l'image du pénis menacé par la castration s'affirment au final comme de puissants symboles mystérieux qui échappent à tout contrôle,

jouissance qu'une sexualité génitale ne lui a pas donnée. Le ver est à la fois un phallus et un au-delà du phallus : c'est un phallus transfiguré. Ainsi, l'ambivalence qui caractérise l'inconscient, tel que Freud en dévoile le fonctionnement, donne vie chez Landolfi à une pluralité de significations qui sont d'autant plus fascinantes qu'elles restent en grande partie mystérieuses, surtout à une première lecture.

Mais voici ce qu'implique le fait que le ver, parfaite réunion des contraires, symbolise non seulement le verbe purifié de la chair, mais aussi l'excrément et le pénis : après avoir offert le spectacle d'une satisfaction idéale de toutes les pulsions érotiques à laquelle permettrait d'accéder le verbe pur, le ver écrasé par le pied de Roberto offre ensuite le spectacle de la castration vécue comme un sacrifice nécessaire. Voilà pourquoi il doit être détruit : parce qu'il continue à symboliser, malgré sa différence avec le corps viril de Roberto, le pénis ou le phallus permettant une jouissance sexuelle de l'objet désiré, alors même que la jouissance et l'objet doivent rester idéaux, et parce qu'il continue aussi à symboliser, malgré sa pureté immatérielle, ce qu'il y a de plus sale dans ce qui se trouve dans le corps et peut en sortir : les humeurs, les excréments, le sperme (ou encore, de manière plus impalpable, les pulsions sexuelles). Il est détruit d'une manière qui s'apparente à une purification, puisqu'il est comme brûlé entièrement (« il verme infatti divampò bruscamente con una fiamma zolfigna e azzurrognola, e di lui non rimase che una minuscola spoglia bruciacchiata[1322] »), et qui offre en outre la possibilité que l'énergie non dépensée se décharge sous la forme d'une pulsion destructrice.

La castration, comme punition de l'utilisation interdite du phallus pour jouir de l'objet désiré dans le fantasme, a bien lieu. Mais les pulsions refoulées par cette castration, qui équivaut à un renoncement aux désirs que s'interdit le moi en quête d'une pureté corporelle absolue, se rebellent alors, sous la forme de l'équipage qui se mutine, puis des blattes qui envahissent le navire. Nous remarquerons d'ailleurs que le geste de Roberto qui écrase le ver de son pied, puis du marin qui fait de même avec l'une des blattes, du corps de laquelle coule un liquide blanchâtre, nous semble fort proche de celui du père de Landolfi, dans le passage de DM où l'auteur raconte comment son père avait peut-être posé exprès sa chaussure sur le sperme de son fils qui s'était

comme si le mot pur se substituait au phallus imaginaire au sommet d'une hiérarchie des symboles de puissance (dont la possession, chez Landolfi, reste fondamentalement interdite), ou plus exactement comme si le mot pur se greffait sur le phallus, qui a été valorisé au plus haut point, mais aussi jugé comme imparfait.

[1322] *Il mar delle blatte*, p. 223. La blatte écrasée, en revanche, laisse échapper un sang blanchâtre : « sul ponte rimase una minuscola pozzanghera di sangue bianco e denso ».

masturbé[1323]. D'une certaine manière, la violence désordonnée des marins puis des blattes est une révolte contre ces opérations exigées par une loi inflexible que sont la castration et la renonciation aux instincts perçus comme sales.

Le ver ne prend donc pas seulement place dans la représentation monstrueuse et surréelle d'une satisfaction idéale des pulsions sous leurs diverses formes, mais aussi dans la représentation d'une punition sacrificielle de ces pulsions interdites, au service d'une renonciation à tout objet et toute jouissance réelle qui détournerait le sujet (c'est-à-dire l'écrivain qui se projette dans sa fiction) de sa quête idéale. A ces pulsions interdites vient d'ailleurs s'ajouter la pulsion destructrice, qui se décharge (comme nous l'avions vu en commentant les DZ) au moment même où elle est mise au service du triomphe de la loi exigeant le renoncement à l'objet à conquérir et le triomphe de la pureté sur la chair et sur ce qui peut en sortir. *Il mar delle blatte* donne ainsi une forme littéraire, qu'on pourra qualifier d'étrange, de fantastique ou peut-être de surréaliste, mais surtout de mystérieuse et de fascinante (si tant est que le lecteur éprouve cette fascination) à un fantasme où pulsions sexuelles, désir de pureté et pulsion destructrice parviennent à s'exprimer conjointement.

A.2.f) Le ver comme créature

En dernière analyse, il convient de prendre en compte une autre signification du ver : le ver est une créature. En un certain sens, parce qu'il est sorti de son corps, c'est bien l'enfant de Roberto ; c'est pourquoi on peut considérer que le ver est aussi le symbole de la fiction créée. Comme nous l'avons vu, le ver renvoie à l'excrément et au pénis, d'abord valorisés puis méprisés à tour de rôle au cours des stades anal puis phallique de la sexualité infantile. Mais le ver symbolise aussi l'enfant, qui, d'après Freud, supplante à son tour l'excrément et le pénis dans l'échelle des choses auxquelles l'enfant accorde la primauté de son intérêt[1324].

En effet, nous pouvons dire que le ver symbolise l'enfant, au sens où c'est une créature sortie du corps de Roberto, mais aussi au sens où c'est une créature verbale inventée, de même que l'histoire dans son ensemble, par le vrai Roberto en tant

[1323] Cf. *supra*, p. 454.

[1324] Freud montre que pour l'enfant, à un certain moment de son développement, ce qui peut satisfaire le désir, conquérir l'être aimé ou combler la femme désirée, ce n'est plus le pénis, qui occupe tant la vie infantile, mais c'est l'enfant (spontanément associé à l'excrément, qui était au centre des préoccupations infantiles avant que le pénis ne s'y trouve). Cf. S. Freud, *Sur les transpositions de pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal*, cit., p. 106-112.

qu'écrivain (et non plus en tant que personnage d'une histoire extraordinaire), comme le lecteur le découvre au final. Nous pensons donc qu'une nouvelle comme *Il mar delle blatte* peut illustrer le fait que dans l'organisation psychique du jeune Landolfi (qui avait écrit à son père, dans une lettre, à cinq ans : « voglio diventare scrittore di libri[1325] »), la créature verbale a pris la place du pénis, qui lui-même avait supplanté l'excrément.

Cependant, la créature verbale, malgré la suprématie dont elle jouit assurément dans l'imaginaire d'un écrivain comme Landolfi, est soumise comme le corps à la loi de l'idéal : l'objet du désir est un objet qui ne doit pas être atteint. S'il ne doit pas être atteint, c'est donc un objet interdit. Mais le désir essaie tout de même de l'atteindre et c'est alors que se met en place le mécanisme de la transgression et de la punition, pareillement nécessaires. Parce qu'il garde la trace de l'impureté ou de l'insuffisance de l'excrément ou du pénis auxquels il renvoie, mais aussi parce qu'il symbolise une créature verbale qui offre de posséder un objet idéal et interdit, le ver doit être sacrifié[1326].

Nous n'oublierons pas que dans cette nouvelle où se déploie avec force un imaginaire qu'on peut qualifier d'enfantin (les blattes, les pirates, la tribu des « Forforiti », etc.) et d'infantile (l'imaginaire familial et les différentes formes de la sexualité infantile), la question de l'engendrement occupe d'emblée une place fondamentale : maître Coracaglina, alors qu'il marchait tranquillement, voit arriver son fils, véritable énergumène qui lui donne des soucis, et celui-ci extrait de ses bras toutes sortes d'objets. Or, ces objets, qui tendent à être à la fois des signifiants purs détachés de leurs référents et des choses aussi consistantes, dans cette réalité onirique, que des

[1325] I. Landolfi, *Cronologia*, p. XXV.

[1326] Dans *La moglie di Gogol* (OMB), la créature apparaît ainsi de deux manières différentes : sous la forme de Caracas, la créature est d'abord, pour le créateur, l'objet de son propre désir, qu'il se façonne tout seul à la manière de Pygmalion (comme, par exemple, Tale avec Rosalba), avant que l'étrangeté de cette épouse en caoutchouc ne s'affirme. On découvre son caractère grotesque et même anal et finalement Caracas apparaît, de la même manière que Cancroregina dans le livre éponyme, comme une sorte de tyran qui persécute le personnage : « […] ella divenne presto, nonché sua mancipia, sua tiranna » (p. 681). Sous la forme de l'enfant, la créature est un avorton (comme le fils de Tale aux yeux couleur de chair arachnéenne) et le feu apparaît comme un moyen de purifier ces êtres qui ont été assimilés, comme c'est le cas du reste dans tous les exemples que nous avons donnés ici, à quelques chose d'anal. Le père, la mère, l'enfant, la créature : nous voyons d'ailleurs que ces figures tendent à se confondre en certains moments intenses des fictions de Landolfi. Nous remarquerons ainsi que le prétendu Gogol, qui est apparu en quelque sorte comme le père symbolique de sa propre épouse, se met à se comporter « come un vecchio ribambito » le soir où il décide de faire éclater Caracas. Cette expression antithétique, « vecchio rimbambito », devenue certes banale, prend ici une résonance particulière : comme dans l'aventure d'Œdipe, qui avait répondu à l'énigme de la sphinge sur les âges de la vie, avant d'accomplir ce qu'avait prédit l'oracle en couchant avec sa mère et en tuant son père, l'enfance, l'âge adulte et la vieillesse se confondent. Ainsi, plus tard, Gogol éclate en sanglots, comme une femme, ou un enfant, pourrait-on penser ; mais le narrateur parle d' « un pianto, quasi direi, più virile ». La confusion des diverses figures symboliques de l'imaginaire familial est donc totale.

choses réelles, doivent d'une manière ou d'une autre être finalement perçues comme insuffisants, dangereux et sales. Comme son père, le fils lui-même se retrouve à son tour face à l'étrangeté de créatures qu'il engendre.

Ainsi, dans l'imaginaire de Landolfi, les personnages masculins, rejetant le monde extérieur, et se protégeant des objets de leur propre désir, trouvent en eux-mêmes les instruments d'une toute-puissance qui se traduit notamment par la capacité à engendrer leur propre « autre » réalité, qui se substitue à la réalité extérieure. Cependant, puisqu'il est interdit d'atteindre l'objet du désir, il est aussi interdit de maîtriser ces instruments, comme le montre la présence systématique d'une punition, parfois directement liée à ces créatures qui menacent finalement leur propre créateur.

Conclusion

A la fin de la nouvelle, le désir peut à nouveau se tourner vers le fantasme d'une union fusionnelle avec son objet : l'histoire surréelle de la mer des blattes s'arrête pour laisser place à celle de Roberto, c'est-à-dire du véritable Roberto, jeune auteur qui s'est imaginé en pirate, et qui vient en réalité de lire à son père et à Lucrezia elle-même l'histoire qu'il a inventée. Comme nous l'avions vu, *Il mar delle blatte* se conclut sur l'image de l'île édénique à laquelle Lucrezia espère tendrement arriver un jour avec Roberto : il s'agit bien d'une relation idéale et d'une jouissance idéale. Ainsi, la fiction onirique que constitue *Il mar delle blatte* s'est étendue aussi loin que l'a permis la procrastination du moment où seules les pulsions destructrices et la mort semblent encore capables d'apporter une satisfaction ou une solution à l'écrivain, dans sa quête d'un objet idéal à travers l'écriture.

L'enthousiasme, voire l'optimisme de *Il mar delle blatte*, consiste d'abord en ceci que le moment apocalyptique s'est trouvé longuement différé. Mais, surtout, la créature littéraire et le lien qu'elle permet d'entretenir avec un objet idéal sont comme sauvés, par le déplacement final qui fait passer du monde intérieur de la fiction inventée par le personnage, au monde extérieur où cette invention s'est produite. Dans ce monde extérieur où Roberto émeut son père et Lucrezia[1327], l'écriture permet d'agir sur la

[1327] Si l'on revient au schéma œdipien de la nouvelle, on pourra remarquer que le fils, loin d'apprendre de son père qu'il doit tourner son désir vers un autre objet que celui qui est interdit, montre au père (« papà, papà, guarda che bel taglio ! », dit-il dans le monde intérieur de la fiction) comment on peut maîtriser la réalité et combler la femme par la création littéraire. C'est à ce titre que la phrase que Landolfi écrivit très jeune à son père, « voglio diventare uno scrittore di libri », nous semble trouver une certaine résonance, dans le cadre de

réalité tout en rejetant ce que l'écrivain méprise en elle, tandis que la satisfaction imaginée au terme de la quête d'absolu, désormais impossible dans la fiction qui s'est comme consumée (à la manière du ver écrasé), peuvent à nouveau se présenter comme des moteurs.

Ainsi, d'une part, le texte littéraire est une création qui permet aux pulsions, à la transgression et à la punition de se déployer, dans l'espace du fantasme où l'écrivain peut engendrer puis sacrifier une créature symbolique, à l'écart de toute réalité extérieure. D'autre part, le désir d'absolu (c'est-à-dire le désir d'un objet idéal) et la croyance en la toute-puissance des mots et de l'écriture survivent aux échecs qui se répètent dans l'espace fantasmatique de ces fictions conçues par Landolfi comme détachées de la réalité. Comme le montre l'affirmation du tragique dans son œuvre, l'espoir de l'écrivain est de plus en plus affecté par la répétition de l'échec, mais l'attachement plus ou moins conscient à l'idéal reste plus fort que le désespoir.

B) Les constantes esthétiques de l'écriture landolfienne

Nous allons maintenant réunir de façon synthétique les éléments qui constituent l'esthétique de Landolfi. Nous verrons que l'art de Landolfi ne consiste pas à représenter les corps, les paysages ou les intérieurs avec minutie. Au contraire, Landolfi promeut, sans la revendiquer explicitement, une poétique de l'indéfini, qui correspond à son rejet du « réel », auquel il préfère le « poetico alone del forse » : pour lui, la beauté ne saurait être qu'indéfinie et les descriptions trop précises sont à bannir de la littérature.

B.1) Formes et couleurs : une esthétique de l'indéfini

C'est par le biais de ses narrateurs que Landolfi expose sa poétique de l'indéfini, qui consiste notamment à ne pas s'étendre dans des descriptions trop précises ou trop longues. L'exemple que les lecteurs de Landolfi ont sans doute le plus en tête est celui du tout début des DZ :

> In uno scuorante quartiere d'una città essa medesima per tanti versi scuorante, al primo piano d'una casa borghese vivevano due zittelle colla vecchia madre. E buon per il lettore

cette interprétation. En outre, même s'il ne s'agit plus de création littéraire, mais d'une création naturelle – l'enfant et la créature verbale ou littéraire, cependant, sont fréquemment associés dans les fictions de Landolfi – nous rappellerons l'anecdote racontée par Landolfi dans *La seta nel baule* (GDT) : en 1958, à la naissance de sa fille, il avait conduit son père devant le tableau de sa mère morte, pour s'exclamer : « è rinata ! ».

> ch'io non sento il dovere, che a quanto sembra altri sente imperioso, di descrivere minutamente simili luoghi ![1328]

Mais l'écho de cet incipit se fait entendre dans des textes plus tardifs, comme les articles de SR, où Landolfi évite de décrire des lieux qu'il trouve cependant agréables (à la différence de la périphérie romaine dans les DZ), comme Montecarlo ou Sant'Agata sui due golfi[1329]. Nous pouvons aussi nous rappeler l'article de Landolfi consacré au Palio de Sienne : « Ma dir le cose così è dir nulla ; e ci si consenta di rinunciare a descrivere costumi, armature, gualdrappe ; daremmo un'idea troppo pallida della loro composta magnificenza[1330] ». Cet article sur le Palio n'illustre d'ailleurs pas seulement le côté pour ainsi dire négatif de la poétique de l'indéfini, c'est-à-dire la volonté affichée de ne pas entreprendre de minutieuses descriptions, mais aussi son côté pour ainsi dire positif, c'est-à-dire la prédilection pour des nuances indéfinies de formes et de couleurs. « I colori sono giustapposti o variegati o giocati secondo, come dicono, un perfetto impianto tonale », écrit le narrateur, précisant ensuite :

> Ma quei colori smaglianti e tuttavia ridotti, forzati a una composta armonia, quei colori spesso alti di tono in sé, e tuttavia attenuati rispetto agli altri colori, quei colori quasi opachi, e spianti e dolci, non erano altra cosa, ci parve, dai colli e dai velami di vigne e d'olivi e dagli orizzonti della città. E quel cielo era della medesima natura di quelle muraglie, quei raggi di quegli sguardi di bambine. E tutt'insieme quelle cose facevano un'unica armonia, una cosa sola[1331]

Ici, nous notons en outre que les nuances de couleurs se fondent en une même unité ; on observe d'ailleurs une même absorption des lignes par les couleurs, typiques de l'esthétique impressionniste, dans *Una notte a Rovigo* (SR) :

> Ma basta allontanarsi di cento passi da quel centro urbano, per ritovarsi in vie silenti e dignitose, armoniosamente curve, in fondo a cui è un pioppo o un frassino *o un verdeggiare e bruneggiare* di aperta campagna[1332]

Toutefois, cette caractéristique n'est pourtant pas si centrale qu'on pourrait le penser de prime abord : l'idée directrice de l'esthétique landolfienne n'est pas tant la recherche constante d'une fusion des éléments au sein du tout, que l'idée selon laquelle la beauté

[1328] LDZ, p. 391. C'est dans cet incipit qu'on a cru percevoir une pointe polémique tournée contre *Le sorelle Materassi* d'Aldo Palazzeschi.

[1329] *La belle époque* (SR), p. 78 : « Nondimeno io fui già accusato di una certa propensione per luoghi "risaputissimi" (quasi davvero soglia andare in cerca di novità), sicché mi guarderò bene dal descrivere questi ; che son d'altronde universalmente, appunto, conosciuti e a ragione celebrati » ; *Paradisi non artificiali* (SR), p. 82 : « Sant'Agata sui due Golfi: quando avrò detto che questo paese è posto nella penisola sorrentina e che i due golfi sono quelli di Napoli e Salerno, avrò detto tutto, mi sembra, né sarò obbligato a indugiare in ulteriori descrizioni d'un tal paradiso terrestre, le quali d'altronde risulterebbero inadeguate ».

[1330] *Palio,* SR, p. 94.

[1331] *Ibid*., p. 94-95. Nous citerons également la description de la campagne siennoise : « In fondo a una viuzza che si scoscenda fra muraglie d'argento smorto traluce un piano, dolci colli, una cerchia merlata che segue un tenue pendio, un'azzurria vaporosa e tremula d'orizzonte sul verde bruciato dei clivi ».

[1332] *Una notte a Rovigo* (SR), p. 47.

des choses correspond à une justesse et à un équilibre que les mots peuvent faire deviner, mais qu'ils ne peuvent restituer avec un souci d'exactitude typique de la littérature réaliste. Par exemple, la fusion de chaque élément dans l'ensemble apparaît plutôt négative que positive dans cette brève notation de *Ragazze di provincia* (MDB) où le narrateur laisse entendre qu'il admire la façon dont les choses ressortent à la lumière du crépuscule : « Verso il crepuscolo, quando finalmente le cose assumono il volume e il contorno che loro compete (non più ingrassate e bagnate dalla luce diurna e tuttavia non ancora diffuse da quella notturna) [1333] ». Ainsi, la distinction de chaque élément peut être aussi belle que la fusion des éléments entre eux : par rapport à l'idée d'une fusion ou d'une distinction entre les choses, c'est donc plutôt l'idée de justesse de sensations indéfinissables qui prévaut dans l'esthétique de Landolfi. Nous voyons en tout cas que le but de Landolfi n'est jamais de restituer exactement des caractéristiques qui seraient objectives, comme le montre aussi ce passage de *Favola*, où la chienne décrit la ville de son cœur en cherchant à louer la subtilité des nuances plutôt qu'à permettre au lecteur de visualiser parfaitement l'espace décrit :

> Alte torri merlate, palazzi d'un grigio dorato, cattedrali dai volti incrostati di marmi variopinti (e in mezzo a una piazza, rammento, una chiesa così) s'allineavano sul nostro passaggio, e ai miei occhi ingenui e meravigliati tutto pareva della grandezza e altezza giusta, e del giusto colore: il cielo non era troppo azzurro, ma anzi quasi grigio, e dorato al pari dei palazzi, e come in bell'armonia vi sfumavano contro le nuvole azzurrine![1334]

Ainsi les mots ont-ils pour fonction d'aider le lecteur, non pas à imaginer très précisément les choses décrites, mais plutôt à susciter son émotion ou ses sensations par leur potentiel poétique. Notre discours peut donc rejoindre ici celui que nous tenions à propos des « créatures mystérieuses » de Tommaso Landolfi et du rapport qu'on peut établir entre ces « créatures mystérieuses » et les « parole pellegrine » de Leopardi, dont l'adjectif *vago*, employé pour renvoyer à la fois à l'idée de beauté et à celle d'indéfini, serait l'exemple emblématique. Dans ses écrits, Landolfi recourt fréquemment à certains mots rares et poétiques qui renvoient pareillement aux idées d'indéfini et de beauté à la fois. Nous pensons par exemple à l'archaïsme « chiaria », que Landolfi utilise souvent pour se référer à la lumière incertaine de l'aube ou de l'aurore[1335], ou à l'adjectif « fulgido » que l'on trouve aussi de manière assez récurrente[1336].

[1333] *Ragazze di provincia* (RDP), p. 240.
[1334] *Favola* (MDB), p. 273.
[1335] Nous renverrons à *La morte del re di Francia*, p. 41 ; *« Night must fall »* (DIA), p. 106 ; *Colpo di sole* (SPA), p. 349 ; *Terza classe* (SR), p. 109.
[1336] Cf. *Un giorno a San Remo* (SR, p. 96), *La muta* (TR, p. 443) et surtout *Cari barboni* (SR), p. 87 : « Come faranno insomma i poeti a cogliere le cose sempre nel loro aspetto più fulgido ? ». Nous remarquerons en outre

Le mot « meta » mérite justement que nous nous arrêtions sur l'emploi qu'en fait Landolfi. Tout d'abord, Landolfi l'utilise très souvent et le préfère apparemment à ses synonymes : il semble évident que c'est parce que ce mot lui apparaît plus poétique qu'il l'emploie si souvent. Tel est le cas dans la phrase autour de laquelle s'articulent les recueils OMB et SR, puisqu'elle clôt le premier et inaugure le second (avec une légère variante) : « Non v'è più meta alle nostre pigre passeggiate, se non la realtà » dans OMB, « Non hanno più meta le nostre pigre passeggiate » dans SR[1337]. Néanmoins, il convient d'ajouter que le mot « meta » se réfère chez Landolfi à une destination imprécise, entourée par le « poetico alone del forse » à l'image de l'île où arriveraient Roberto et Lucrezia dans *Il mar delle blatte*[1338] : c'est aussi pour cette raison que s'explique la prédilection pour ce mot.

Dans *Maria Giuseppa*, par exemple, le protagoniste se dit irrité au plus haut point par le fait que sa domestique semble toujours suivre une direction précise, comme si sa vie suivait toujours une ligne droite :

> Io non lo so dire, eppoi è inutile che lo dica, Signori, ma mi sembrava di aver bisogno di farla muovere, di toglierla dal suo canale. Come si dice questo? Mi pareva di vederla incanalata, con tutte le sue energie. E non è tanto bello rompere certi mezzi tubi che portano l'acqua per gli orti e vedere la povera acqua correre di qua e di là ed essere assorbita dalla terra e non poter più correre dritta per il mezzo tubo? In fede, rido a pensarlo, Signori [...] Essa sembrava che avesse sempre un piano determinato, per ogni cosa che doveva fare. Guai a spostare l'ordine delle azioni o a sostituirne una con un'altra![1339]

Or, dans *Ragazze di provincia* (MDB), on retrouve cette irritation envers le caractère prédéterminé des allées et venues du personnage féminin présent dans le manoir. En effet, l'antithèse est très nette entre Carlino (« non faceva che aggirarsi *senza mèta* per le vecchie stanze che sentivano di muffa [...] s'aggirava, simile a un cieco [...] ») et sa cousine :

> Infatti venne sola, una sera, e si trattenne a lungo, girando per le stanze e fiutando l'aria col naso un po'aguzzo. Senza dubbio non si illudeva affatto di trovare in Carlino un possibile marito, c'era, pure, in quel suo aggirarsi, una volontà precisa, una presa di possesso[1340]

Les occurrences du mot « meta » ne manquent pas dans l'œuvre de Landolfi[1341],

---

qu'une nouvelle du recueil RI s'intitule *Fulgide mete*.

[1337] OMB, p. 806 et SR, p. 3.

[1338] Cf. *supra*, p. 109.

[1339] *Maria Giuseppa* (DIA), p. 9 et p. 12. Cristina Terrile souligne cet aspect « monodirectionnel » des actions de Maria Giuseppa (*L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 108).

[1340] *Ragazze di provincia* (MDB), p. 240 et p. 242.

[1341] Nous nous limiterons à quelques exemples : *Trenini* (SR, p. 17) ; *Viaggio in altri paesi* (SR, p. 113) ; *La muta* (TR, p. 435).

mais cet exemple nous paraît particulièrement emblématique de l'antithèse opposant une destination perdue dans les brumes hypothétiques d'un ailleurs attrayant à l'agacement suscité par l'idée de suivre une direction toute tracée pour arriver à une destination trop précise.

B.2) Esthétique de l'indéfini et esthétique gothique

Malgré la prédilection très apparente du romantique Landolfi pour les heures nocturnes, il arrive que certains paysages baignés d'une lumière solaire suscitent aussi son admiration. Nous pensons notamment, dans l'article justement intitulé *Il sole mediterraneo* (SR), à sa description de la côte de Formia,

> cigliata di palme, di aranci ; il suo sole generoso, il suo mare, benché acceso, delicato, discreto, non prepotente come quello di Rapallo o di Capri. E, alle sue spalle, i fantasiosi, azzurrini, violacei o, a seconda dell'ora, incarnati Aurunci, che in qualche maniera, con molto meno severità e più estro meridionale, imitano le forme delle loro maggiori sorelle le Apuane: questi monti impetuosi (ebbe a dirmi un poeta locale) dal natio Abbruzzo, traversata la valle del Liri, tumultuavano in corsa verso il mare, quando scorsero ai loro piedi, a specchio delle acque, la bella città e ammirati si impennarono per non calpestarla[1342]

On aura néanmoins remarqué que cette description confirme bien plus qu'elle n'infirme les tendances romantique, gothique ou baroque de Landolfi, ainsi que son attachement constant à l'aspect indéfini des choses. En effet, tout d'abord, Landolfi établit une antithèse entre la mer délicate de Formia et la mer de Rapallo ou Capri qualifiée de « prepotente », tout en ne s'attardant pas sur les caractéristiques qui rendent le soleil et la mer de Formia si délicats à ses yeux. Ensuite, cette mer et ce soleil retiennent finalement bien moins son attention que les montagnes de la côte. Or, l'éloge des montagnes, véritable topos romantique, qui peut rappeler Manzoni, ou Rousseau, entre autres, prend souvent place dans les articles de SR et se trouve déjà exploité dans la PL, dont le décor est inspiré par les collines ou montagnes qui entourent Pico Farnese (avant que l'attirance exercée sur Landolfi par les hauteurs de sa région ne transparaisse plus tard dans RA, CAN et surtout UANT). En outre, les montagnes qui s'élèvent en retrait de la côte de Formia sont dépeintes à l'aide d'adjectifs de couleurs qui témoignent du goût de Landolfi pour la délicatesse des nuances, ainsi que pour certaines couleurs (le violet) qui donnent une touche nocturne ou gothique au paysage décrit.

Aussi ne nous étonnerons-nous pas de la teinte obscure tant symbolique que

[1342] *Il sole mediterraneo* (SR), p. 62.

physique dont se colore finalement Formia, telle que Landolfi la décrit à nouveau après le récit de l'anecdote racontée dans son article (la rencontre, qu'il eût souhaité éviter, d'une « specie di zia ») :

> Rifiutai con una certa inquietudine l'ospitalità che mi veniva offerta e, valendomi di un mezzo di trasporto locale, tornai a Formia. Senonché la gran luce di quella marina aveva ormai per me qualcosa di funebre[1343]

On ne s'étonnera pas davantage de la dimension inquiétante et même monstrueuse du soleil dans le paragraphe initial de *La canicola* (PC), occupé par la description d'un paysage d'où se dégage une mélancolie post-romantique, qui n'est pas sans rappeler *Colpo di sole* (SPA). Nous citerons le début et la fin de ce paragraphe, pour mettre en évidence l'attachement de Landolfi à l'image d'un « poetico alone » entourant les choses ainsi que le jeu typiquement baroque sur les mouvements et les reflets :

> Come la potenza del sole schioma le comete, pareva che un potente soffio d'occaso schiomasse il sole ; il quale, involto di vapori e quasi caudato, poggiava (contro vento, si sarebbe detto) verso la montagna. [...] davanti a noi in cima a un palo un grande specchio rotondo (destinato a facilitare le manovre degli automobilisti) ripeteva pallidamente eppure non meno igneamente l'orbe solare[1344]

On s'étonnera encore moins que, de manière plus générale, Landolfi soit bien plus inspiré par des décors médiévaux, romantiques, ou gothiques que par ces paysages solaires[1345]. C'est par exemple ce que montre l'exemple de Campello et des « rovine di questo leggendario paese » dans *Viaggio in altri paesi* (SR)[1346]. Le gothique se mêle au crépusculaire dans l'évocation de ces ruines qui ne sont pas assez grandioses pour en faire un « luogo romantico » aux yeux de Landolfi, mais qui tout de même « sono egualmente e ancor più eccitanti per la loro grande desolazione e malinconia[1347] ». Cet

---

[1343] *Il sole mediterraneo* (SR), p. 64-65.

[1344] *La canicola* (SR, p. 830), p. 830.

[1345] L'aspect médiéval de l'imaginaire landolfien est illustré notamment par les rêveries de D. dans *La piccola apocalisse* (DIA), par l'évocation de la famille de Gurù dans la PL, par la nouvelle *La spada* ou encore par l'article sur le Palio (*Palio*, OMB ou SR). Mais nous noterons aussi que certains personnages dans lesquels on peut reconnaître l'auteur lui-même aspirent à écrire une épopée chevaleresque : ainsi Stefano dans *I due figli di Stefano* (IS), ou Sigismondo dans UANT. Voici comment Anna (et à travers elle Landolfi, non sans une amère autodérision) décrit le roman de chevalerie projeté par son frère (p. 517) : « Il romanzo era (come dicono) ambientato in un tempo perduto, mettiamo nel più ferrigno medioevo ; vi si aggiravano damigelle ardenti e desolate, bellicosi ma galantissimi castellani, frati, uomini d'arme, né mancavano cacce e cavalcate ; un insieme tutto da ridere, se ogni cosa non avesse sovrastato un nostalgico paesaggio di monti adusti e misteriose selve, sinceramente, disperatamente evocate ».

[1346] *Viaggio in altri paesi* (SR), p. 113.

[1347] L'auteur remarque par exemple la présence de « due cisterne sbreccate », un genre de motif qui nous incite à parler d'une influence crépusculaire, même si c'est surtout l'aspect proprement gothique (et sans doute romantique, quoiqu'en dise Landolfi) qui finit par l'emporter dans la description des ruines envahies par la végétation (*ibid.*, p. 52) : « Ma meraviglioso è vedere con quale rapidità, se particolari attenzioni non soccorrano, possano il tempo e le sue principali ausiliarie, le piante, travestire e scancellare le opere dell'uomo. Qualche secolo appena deve essere passato, e questi resti non sono solo invasi dal musco e dalle erbe selvagge,

aspect gothique inspire encore plus remarquablement Landolfi dans *Il pozzo di San Patrizio* (SR), où Landolfi raconte une visite d'Orvieto, où l'accompagnait un ami. Orvieto et la sorte de puits conduisant aux galeries souterraines creusées sous la ville par les habitants qui prévoyaient de s'y réfugier en cas de danger semblent avoir grandement stimulé Landolfi, d'une manière que l'on peut aisément comprendre tant les images plus ou moins animales ou anthropomorphes de la cheminée ou des « viscères » de la terre semblent présentes dans son imaginaire[1348].

Landolfi semble donc aussi attaché à l'aspect indéfini de ses descriptions qu'il est irrésistiblement attiré par les inversions baroques et par les décors gothiques qui éclipsent les paysages solaires, comme dans la nouvelle *Sorrento* (OMB), entièrement construite sur des analogies s'articulant autour d'une antithèse entre le solaire et le nocturne. D'emblée, il est dit que le protagoniste, nommé Antonio, visite Sorrente en compagnie de la jeune Carla, échappant ainsi aux griffes de sa maîtresse d'âge plus mûr dont il ne parvient à se défaire. Or, Sorrente serait d'après le narrateur construite au-dessus d' « un abisso, un'orribile ferita della Terra » : « Di sopra, case allegre e variopinte, un'aprica piazza [...] ; e di sotto la profonda e cupa voragine »[1349]. Aussi l'antithèse entre la ville lumineuse et la ville souterraine se superpose-t-elle à celle entre la jeune maîtresse et la vieille maîtresse, qui représentent notamment l'avenir qui s'ouvre à Antonio et le passé qui le retient. Le narrateur décrit ensuite la « sorta di maniero o di bicocca » qu'on aurait construite dans la grotte et les « muraglie squarciate e, si direbbe, *lacerate* » de cette construction : « Una delle quali rende figura di *devastato volto umano*, e una finestra, in particolare, sembra *occhio cavo roso da mal di lebbra* »[1350]. Le lecteur ne sait pas encore que Landolfi dispose là un nouvel élément qui entre dans le réseau des analogies fondamentales de cette nouvelle[1351].

---

ma il bosco, i carpini, gli orni, i cerri di qui, stanno per farne la loro preda sicura, e la terra sta per inghiottirli. Tra poche decine di anni, tra pochi anni forse, Campello non sarà più che un nome ».

[1348] Nous ne pouvons qu'inviter à la lecture de ces quelques pages dans leur intégralité, et nous limiter à citer ici certains syntagmes ou certaines parties de phrases emblématiques, qui résonnent des échos de précédentes fictions (*Il pozzo di San Patrizio*, SR, p. 53-55) : « strade di viva tenebra », « piazze in cui dilagato ristagnava il chiaro di luna », « la vertiginosa vacuità dell'aria notturna », « una bianca figura di marmo, sebbene inverdita e fatta spettrale dalla luna », « la sensazione di un vuoto interamente chiuso », « la concava parete di fronte : atra, sudante, sparsa di muschi brunicci o appena verdognoli » ; « principia ad alzarsi in visibili volute un'orrida fumea biancastra ». Nous retrouvons d'ailleurs, comme dans CAN notamment, le topos landolfien de la découverte initiatique, guidée par un ami, de lieux infernaux : il est certain que des échos de l'*Enfer* de Dante se font plus que jamais entendre dans le texte de Landolfi.

[1349] *Sorrento* (OMB), p. 733.

[1350] *Ibid*.

[1351] Par ailleurs, une fois Antonio et Carla descendus dans la grotte, la description antithétique du dessus et du dessous s'accompagne d'une inversion entre mouvements ascendant et descendant (*ibid*., p. 734) : « Di laggiù si vedeva un cielo di lacca sminuito d'una gran parte della sua luce ; e l'interno della casa (se di interno si può

La nouvelle évolue ensuite vers un final symboliquement tragique : l'amante d'Antonio le retrouve à son hôtel et lui fait comprendre qu'elle et lui sont inséparables. Or, si d'abord, « alcunché di sciatto e *devastato* » ne transparaît que de sa tenue vestimentaire, l'analogie entre ce personnage féminin et la vieille maison dévastée qui gît sous la place lumineuse de Sorrente finit par s'établir pleinement au moment même où le récit se conclut :

> Si torceva le mani, ora, e piangeva. E, come sempre quando piangeva, le lacrime prima di sgorgare le si appesantivano sull'orlo delle palpebre inferiori, facendolo cedere e scoprendolo in parte. Sicché esse palpebre apparvero infine come *lacerate*, e *gli occhi tutti come rosi da mal di lebbra*[1352]

Nous voyons que chez Landolfi, la prédilection pour le gothique peut se traduire par l'obstination à donner le dernier mot à la face sombre et cachée des choses : aussi son esthétique rejoint-elle la dimension obsessionnelle et tragique des histoires qu'il aime inventer ou des récits qu'il aime raconter.

B.3) Ombres et lumières

Une nouvelle comme *Sorrento* montre l'importance de l'antithèse entre ombre et lumière dans l'esthétique romantique ou gothique de Landolfi, ainsi que la tendance typiquement baroque de cette esthétique. On pense d'ailleurs immédiatement à d'autres nouvelles où l'antithèse entre ombre et lumière occupe aussi une place essentielle, notamment *Colpo di sole* (SPA) et *L'eclisse* (PC). *Colpo di sole* est d'ailleurs un texte d'autant plus intéressant que l'antithèse traditionnelle entre le jour et la nuit s'inverse dans le sens d'une valorisation romantique de la nuit : pour la chouette, c'est le jour et non la nuit qui se fait source de terreur. Nous constatons alors que par le jeu des analogies, les termes de l'opposition peuvent s'inverser mais aussi se confondre, à l'intérieur d'un oxymore proprement dit ou d'une expression antithétique qui traduit la *concordia oppositorum* typique du mysticisme et qui rappelle aussi les *concetti* baroques : ainsi la chouette garde-t-elle un « feu d'ombre » en elle-même[1353]. De même, l'épée de *La spada*, dans le même recueil, « rayonne de quelque obscurité » :

> Gli è che la lama sembrava splendere di propria luce. Forbita, intatta dai tempi antichi, si

parlare) era immerso in una penombra tetra e verdastra ». Ces jeux d'inversion renvoient à une tendance typiquement baroque que nous avons eu l'occasion de commenter (cf. *supra*, p. 392).

[1352] *Sorrento* (OMB), p. 736. On pourra rapprocher cette image finale de celle de la déchirure du vêtement, dans la conclusion de *Voltaluna* (SPA).

[1353] Cf. *supra*, p. 393.

> sarebbe detta di foglia d'oro, se poi *una qualche cupezza, raggiante, per così dire, dall'interno* (ché non ne ombrava neppure un poco la splendente trasparenza) non avesse imparentata la misteriosa materia di che era fatta al topazio stesso o forse a inusitate pietre d'oriente[1354]

Nous voyons donc que l'opposition entre ombre et lumière structure certains textes de Landolfi dans leur ensemble, mais qu'elle agit aussi au niveau d'une seule phrase ou d'un seul syntagme, en se conjuguant par ailleurs avec des jeux d'analogies ou d'inversions qui nous incitent à parler d'un travail baroque sur le clair-obscur. Nous observerons également comment cette antithèse peut servir de fil conducteur esthétique à un récit, sans que cela soit directement lié au contenu, comme c'est le cas en revanche dans *Colpo di sole, Sorrento* ou *L'eclisse*. En effet, après l'introduction où le narrateur enfermé en prison s'épanche sur sa condition, son récit proprement dit commence par l'évocation de la jeune fille muette, en une image où l'idée d'un éclairage en contre-jour se mêle à quelque chose de plus indéfinissable :

> Aveva come un'ombra sulla fronte, o forse proprio qualcosa di fosco nello sguardo. Ma non di fosco, era piuttosto come guardasse avendo il sole di fronte o dall'ombra dei suoi cigli; qualcosa di bruno, e non so dire altrimenti. O tutt'al più potrei dire di notturno, d'ombroso, per la terza volta[1355]

Ainsi le récit s'ouvre-t-il sur cette antithèse entre ombre et lumière, compliquée par le choix de décrire d'emblée les yeux de la jeune fille, ce qui fait d'elle à la fois l'objet et le sujet du regard, en un jeu baroque de reflets qui débouche sur le topos poétique de la beauté féminine ineffable. Or, ce travail sur le clair-obscur s'avère être un véritable leitmotiv, que l'on retrouve ensuite une première fois de manière très discrète, quand le narrateur se réfère au fait qu'il imaginait que la jeune fille avait quelque chose à cacher (comme dans *Mano rubata* notamment), puis quand il décrit à nouveau son regard sombre :

> Quanto poi a ciò che ella avrebbe avuto da nascondere, potevo pel momento far conto che fosse una specie di fioritura della mia interpretazione, un'aggiunta non essenziale su cui mi avrebbe *illuminato* l'avvenire. E beninteso, se veramente vi fosse stato *oscuro* fallo in lei, esso sarebbe divenuto il mio più potente alleato[1356]

Plus tard, étant convenu d'un rendez-vous avez sa proie, le protagoniste, tapi dans l'ombre d'un porche et hésitant à apparaître en pleine lumière, guette la persienne d'où il attend que le corps de la jeune fille sorte enfin de l'obscurité. Jusqu'au terme de cette partie de son récit, c'est-à-dire jusqu'au moment où la jeune fille arrive chez lui en

[1354] *La spada*, p. 284.
[1355] *La muta* (TR), p. 434.
[1356] *Ibid*., p. 435. Cf. aussi p. 437 : « « Taceva ; ma nei suoi occhi foschi mi parve si accendesse una luce di bontà, di confidenza. Mi guardava meno opacamente; e mansuetamente, questo è certo ».

marchant à distance pour qu'ils ne soient pas vus ensemble, le narrateur continue à se montrer avant tout attentif aux ombres et aux lumières, sur lesquelles se concentre pour l'essentiel la description de cette scène nocturne : « Arrivai nell'andito del mio portone, privo di illuminazione stabile ma schiarato un tanto dai fanali della strada ; mi raggiunse dopo un momento[1357] ».

Mais une autre donnée détermine cette prédilection de Landolfi pour le clair-obscur et les jeux d'inversion dont il l'accompagne dans ses récits : l'idée qu'une lumière agressive fait subir une sorte de violence voire de viol aux choses qu'elle éclaire crûment, comme le montre *Colpo di sole* et comme nous l'avons aussi vu en analysant RA[1358]. La scène finale de *La muta* est ainsi rythmée par l'impression d'être acculé par une chose monstrueuse qui grandit peu à peu à l'intérieur même du protagoniste (comme du narrateur qu'il est devenu au moment où il raconte son histoire), d'une façon qui rappelle avec évidence l'affirmation de l'aube fatale à la chouette dans *Colpo di sole* : « forse dalle mie parole sprizzerà una *mostruosa*, una *fulgida* verità » ; « Ed ecco dentro di me prese a grandeggiare, a gonfiarsi qualcosa di sconosciuto, di *mostruoso* e *radioso* […][1359] ». Cette lumière trop vive menace d'offrir sans retenue aux regards quelque chose qui doit rester secrètement dans l'ombre de la nuit, comme les parties du corps de la jeune muette que couvrent habituellement ses vêtements :

> Le sue mammelle erano bocciuoli semiaperti : quando il fiore rosso prigioniero spinge appena fuori il capo, timido, attonito e già trionfante. E tutta lei, miracolo sempre nuovo, era spaccata come una melagrana. Nel pallido ventre s'incavava e implicava con dolcezza supremamente indifesa l'orecchio segreto; e laggiù sul soffice avorio, avara un tanto ancora ma già gelosamente intricata nel mezzo, sui labbri dell'antica ferita, arricciolata, buffamente partita e ravviata sull'alto, brillava quella piccola chioma. Notturni archetipi di ciò che esplode e si spampana nella luce del giorno, e si concede ad ogni passante del trivio: l'orecchio, i capelli, la bocca...[1360]

Nous retiendrons plusieurs choses de cette citation. Tout d'abord, la tendance baroque de Landolfi s'y trouve une nouvelle fois confirmée, non seulement par le jeu des correspondances et des inversions, mais aussi par le goût des courbes ou des arabesques (celles du nombril comparé à une oreille, ou des boucles formées par la pilosité). Ensuite, nous voyons aussi l'idée que certaines choses secrètes, physiques avant tout mais symboliques également, doivent rester à l'abri de la lumière du jour qui les prive de toute leur valeur en les exhibant sans distinction et sans pudeur.

[1357] *Ibid*., p. 441.
[1358] Cf. *supra*, p. 306.
[1359] *La muta*., p. 444 et *supra*, p. 452.
[1360] *Ibid*., p. 443.

Dans un passage de son journal DM, Landolfi décrit la course d'une jeune fille qui passe sous les barres d'un passage à niveau : l'écho de certaines scènes de *La muta* est alors assez fort. « Donde viene loro quella meravigliosa coerenza di movimenti, quell'accogliersi e convenire di forme, come mai non capita loro di *scosciarsi* sgraziatamente, di *spampanarsi* ? », se demande l'auteur. Nous remarquons ainsi, comme dans *La muta*, l'emploi de ce verbe *spampanarsi* pour indiquer une obscénité disgracieuse. On note que cette idée est aussi exprimée par le verbe *scosciarsi*, qui permet d'établir une relation entre ce dernier texte et un passage de *Quattro casce* (OMB) où l'on peut lire, à propos du manoir de Pico qu'ont habité et pillé pendant la guerre les troupes allemandes comme les troupes alliées, et en écho à ce que Landolfi exprimait das RA par le biais de la fiction : « […] le mura, un tempo così gelose del loro vetusto segreto, si scosciavano al sole […][1361] ». L'obscénité et la lumière violente du soleil qui révèle ce qui devrait rester caché sont donc bien reliées au cœur d'un noyau imaginaire où se tissent des correspondances entre l'intérieur et l'extérieur de la maison ou du corps : *Colpo di sole*, *Sorrento*, *La muta* ou RA sont autant de variations de ce topos qu'on voit se former aussi dans certains récits autobiographiques.

L'esthétique romantique et baroque du clair-obscur tel que Landolfi le représente correspond donc à un noyau dramatique intense : la beauté de certains corps ou de certains espaces peut certes être exaltée par les analogies, les antithèses ou les inversions qu'opère l'écriture, mais elle est aussi violemment menacée par la simple possibilité d'être offerte à des regards qui seraient pour elles destructeurs. Il y a là une sorte de thème orphique qu'on voit par exemple à l'œuvre dans RA, où le protagoniste n'arrive pas à tenir Lucia éloignée d'un monde extérieur violent dont la rencontre lui sera fatale. Mais au-delà de sa dimension orphique, cet enjeu dramatique récurrent prend aussi sa source dans la tendance à valoriser ce qui est secrètement caché à l'intérieur de soi. Ainsi, dans *L'eterna provincia* comme dans *Mano rubata*, le désir de dépasser son orgueil et de s'abandonner livre un combat contre la crainte de faire perdre toute valeur à une partie secrète et précieuse de soi, si on vient à l'exposer aux autres. Ainsi la future amante du protagoniste, dans *L'eterna provincia*, demande-t-elle :

> Ma è *viltà* tremare per ciò stesso che la fa vivere, l'anima, tentar di salvare *la sua vita segreta*, le sue illusioni, non so ? [...] dubitare di cedere *la parte più gelosa di sé* contro un ignoto compenso o contro nessuno, cederla forse alla *lacerazione*, al *ludibrio* ?[1362]

[1361] *Quattro casce* (OMB), p. 761.

[1362] *L'eterna provincia* (IS), p. 165. Les différentes occurrences de l'adjectif « geloso » ou de l'adverbe « gelosamente» (cf. *supra*, p. 325-326 et p. 490) renvoient à la fois aux idées d'intimité et de préciosité. Ces

B.4) Les couleurs et la lumière

Pour Landolfi, l'obscurité est source d'angoisse et la lumière peut souvent être crue, agressive ou violente[1363]. Il n'est donc pas surprenant que l'esthétique de Landolfi ne soit pas déterminée par la volonté de restituer toutes les nuances de paysages très lumineux et très colorés : de façon significative, la description de Papeete où ont fui Anna et Sigismondo dans UANT est ainsi réduite à l'extrême. A l'inverse, Landolfi semble surtout attiré par une obscurité que vient éclairer une lumière douce ou scintillante, teintée de couleurs subtiles.

C'est ce qu'illustre notamment la description de la scène gothique imaginée par D dans *Nippies*, la première partie de *La piccola apocalisse* (DIA) : une procession fantastique de chevaliers, de rois ou encore de Vierges, avec pour décor un étang éclairé par la lune. Outre un imaginaire romantique et chevaleresque qui semble avoir fasciné le jeune Landolfi[1364], ou encore le jeu baroque sur les reflets et les inversions, on note des effets de clair-obscur auxquels participent des oxymores tels que « la fiamma cupa del balascio », mais aussi l'attention portée aux nuances de la lumière et des couleurs ainsi qu'au potentiel exotique et poétique des mots se référant à ces nuances :

> Uno stagno in cui s'allunghi il riflesso di meli autunnali, tra una ghirlanda di foglie e d'oro bruciato, dal rovescio di pallido argento. È notte, e l'acqua opaca "dove dormono le stelle" è visitata da onde di luna: il limo è lamellato d'argento, ma la cuora ne è più cupa e soli dall'acqua di un pigro grigio si levano a ricevere il freddo raggio immensi calici di giglio, trasparenti e ialini [...][1365]

Ce goût pour les nuances des lumières et des couleurs qui entraîne un recours important aux adjectifs et aux compléments de nom se traduit ensuite dans la « nebbia opaca e argentata », dans les robes et les visages qui « inverdiscono lievemente » en se rapprochant de la lune, ou encore dans des « festoni di porpora e d'oro » qui font partie du décor de l'apparition des « mute sorelle »[1366]. On se souvient par ailleurs du corps de Rosalba, éclairé par des reflets et coloré par des teintes insolites dans *La morte del re di Francia* : ses cheveux sont « gonfi e lucenti », les rayons du soleil jettent des « riflessi

---

phrases ont une résonance particulière, si l'on a présents à l'esprit les développements de Landolfi sur la « viltà », dans ses articles, à propos des autres écrivains, ou dans ses journaux, à propos de lui-même.

[1363] Cf. OSV, p. 882 : « Nella vasta sala brillava una luce viva e cruda, soverchiante, che stordiva un poco e mangiava i contorni degli oggetti ovvero li ispessiva inazzurrandoli ; i cristalli dei lampadari abbagliavano ».

[1364] Cf. *supra*, p. 33.

[1365] *Nippies* (*La piccola apocalisse*, DIA), p. 65.

[1366] *Ibid*., p. 66-68.

glauchi » sur son corps qui n'est pas « latteo e verginale » mais « bruniccio », enfin son ventre est « ombreggiato di bruno e viola con sfumi di biondo verso l'alto, come della vegetazione nascente[1367] ». On se souvient également de certains reflets verts, bruns ou blanchâtres sur les éléments plutôt inquiétants du décor gothique de *Il pozzo di San Patrizio*. Nous observons donc ainsi un certain goût pour des couleurs variées et contrastées (comme le vert combiné au violet par exemple), ainsi que pour des couleurs associées à des pierres ou des matières précieuses : l'ivoire, l'albâtre, le topaze, l'ambre, l'émeraude, l'or, le rubis, etc. Tout cela participe assurément de l'aspect pleinement romantique de l'esthétique de Landolfi[1368], qui ne dédaigne pas d'afficher parfois un certain goût du kitch, fût-ce en se parant d'un ton ironique comme dans *Il sogno dell'impiegato* (MDB), où la description de l'entrée du lupanar permet d'exprimer l'impression de douceur et de beauté suscitée par la concentration d'arabesques et de teintes multicolores :

> I tre nitidi portoncini versano nella strada oscura un tenue chiarore azzurrato, aranciato ; esso trapela dai piccoli vetri multicolori, di che son fatte le porte interne. […] A queste porte si arriva per un piccolo andito dalle pareti lucenti, passate a vernice marmorata delle più festevoli tinte […]. Uno dei battenti esterni, rovesciato contro la parete dell'andito, reca su un'ampia targa una denominazione invitante: "Il piccolo Eden", oppure semplicemente un leggiadro nome di donna: "Margherita". Le luci azzurrate e aranciate splendono calme incontro al passante e paiono tendergli le braccia […][1369]

On note également le goût du marbre ou des marbrures, qui transparaît dans divers textes[1370]. Sans se départir d'une ironie qu'il tourne cette fois-ci contre lui-même, en tant qu'homme mûr saisi par des lubies d'adolescent ou d'étudiant qui le conduisent vers les portes finalement fermées d'un bordel de Padoue, Landolfi reprend ce thème dans *La*

[1367] Cf. *supra*, p. 153. Nous nous référerons également à *Osteria del numero venti* (AC). Avant une surprise finale, que nous commenterons, cette nouvelle entièrement constituée d'un dialogue entre un jeune homme et une jeune femme permet à Landolfi de faire une nouvelle fois du corps féminin l'objet de ses louanges poétiques, à mesure que le personnage masculin découvre le corps du personnage féminin (recouvert par un drap qu'il ôte peu à peu) et qu'il s'extasie devant la grâce de ce corps. Or, une phrase nous rappelle la description de Rosalba (p. 88) : « - E quaggiù cos'hai ? cos'è questo ciuffetto lucente, quasi violaceo per soverchia negrezza ».

[1368] Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 250-251 : « Alors que les couleurs, dans le régime diurne de l'image, se réduisent à quelques rares blancheurs azurées et dorées, préférant au chatoiement de la palette la nette dialectique du clair-obscur ; sous le régime nocturne toute la richesse du prisme et des gemmes va se déployer. […] Chez Jean-Paul, chantre de la nuit et du rêve, Béguin signale l'extraordinaire diversité des colorations : joyaux, perles, couchants splendides, arcs-en-ciel noirs ou colorés, air pailleté d'aigrettes multicolores abondent chez l'auteur de *Rêve d'un rêve*. Le poète se voit entouré "d'une prairie d'un vert sombre, de forêts d'un rouge ardent et de diaphanes montagnes toutes parcourues de veines d'or, derrière les monts de cristal flamboyait une aurore où se suspendaient les perles des arcs-en-ciel". Pour Tieck, "toutes les choses se fondent dans l'or et la pourpre la plus suave" et il se complaît en un palais de féerie "fait d'or, de pierres précieuses, de mouvants arcs-en-ciel…" ».

[1369] *Il sogno dell'impiegato* (MDB), p. 244.

[1370] Dans *Favola* (MDB), la chienne évoque les « cattedrali di marmi variopinti » (p. 273). Dans *Una notte a Rovigo* (SR), Landolfi se montre ravi par l'ameublement désuet de sa chambre d'hôtel et notamment par la plaque de marbre posée sur un meuble de la salle de bains : « accanto al moderno lavandino era ancora un di quei mobili di marmo che sostenevano le catinelle e le brocche dei nostri nonni [...] ».

città senza peccato (SR), un récit autobiographique dont les correspondances avec le précédent texte cité sont évidentes :

> Le tre porte di cui dico stavano l'una accanto all'altra e parevano ammiccare beffardamente dal loro lustrore; silenziose del resto e perentorie come pietre tombali. La prima era verniciata di rosso pompeiano, la seconda d'un bel gridellino, la terza d'un verde tenero; tutte e tre recavano lucenti targhe d'ottone, e in due di esse era iscritto un vago appellativo femminile, nell'ultima un nome celeste, poniamo "Eden" o "Paradiso"[1371]

Nous pouvons donc synthétiser ainsi nos remarques sur les couleurs dans l'esthétique de l'écrivain : Landolfi se sent attiré par des ambiances romantiques ou baroques voire kitch parfois, qui lui permettent de donner libre cours à une description des couleurs fondée sur l'évocation de teintes uniques, que désignent des mots souvent rares et poétiques grâce au recours à de nombreux adjectifs et compléments de nom. Ce goût pour la finesse des couleurs nuancées se mêle à celui pour le mélange de l'ombre et de la lumière, à l'intérieur d'une même esthétique qui reste avant tout déterminée par la nécessité de créer une impression indéfinie. Nous ajouterons que les couleurs plus nettes, qui ne sont pas nuancées par des adjectifs ou des compléments de nom, sont comme la lumière trop crue associées à la violence : c'est souvent le cas du blanc, du rouge et du noir, notamment quand le rouge du rouge du sang vient couvrir le blanc d'une robe ou d'un drap, à la fin de *La spada* ou de *La muta*.

Un dernier exemple illustrera cette synthèse : celui de *Colpo di sole*. Comme nous l'avons déjà suggéré, la nouvelle se caractérise par une esthétique baroque qui s'appuie sur le topos romantique d'une valorisation de la nuit. Aussi, la lumière blanche du jour qui se lève n'est pas source de joie, d'espoir ou de sérénité, mais d'une inquiétude qui grandit de façon insupportable. Landolfi se sert de ce renversement pour exploiter au début de son texte une large palette de mots se référant aux nuances de la blancheur, de la pâleur et de la clarté, afin de traduire à la fois la beauté du paysage et la montée progressive d'une impression de plus en plus désagréable, jusqu'au paroxysme d'une couleur blanche associée à la mort :

> Non è già che l'alba *imbiancasse* il cielo, ma pure d'oltre l'orizzonte cominciava a incalzare, e le stelle *impallidivano* un poco dalla parte d'oriente; avvicinandosi lo scatenato giorno, già *un sospetto di chiaria* velava agli occhi della civetta le più lontane cime. [...] La nausea e la malinconia della civette aumentavano secondo si rivolgeva la cappa celeste, inducente seco *quell'ombra di chiaro*. Adesso digià *sbiancava* il levante e per impercettibili sussulti il *ferale pallore* si diffondeva. *Bianchi* divengono i morti e la

[1371] *La città senza peccato* (SR), p. 70. Nous pourrions aussi établir une correspondance entre ce kitch et celui des décors gothiques, en citant, notamment, à nouveau *Nippies* (*La piccola apocalisse*, DIA), p. 68 : « Le grandi finestre dai vetri colorati / danno sul greto desolato / e su qualche pino lontano e torto ».

notte che muore[1372]

A ce travail sur les nuances du blanc dans le clair-obscur de l'aube naissante succède ensuite la description des nombreuses teintes multicolores dont se colore le paysage. Les nuances de couleurs sont alors aussi fines que les lignes mouvantes du paysage restent floues, comme dans un tableau impressionniste :

> S'argentavano gli olivi, il cielo la brezza le nubi, si doravano, si velavano di sangue. Polvere di smeraldi e di giade ondeggiava nell'alto, e il polveroso corallo dei cirri. Ma arcano fuoco a ogni istante ventava per le smorte velature, e le accendeva facendone vivide falde. In una col frastuono, si conclamava il giorno[1373]

Nous nous limiterons à ces citations, sans considérer la suite de la nouvelle, dont nous avons déjà parlé : il nous suffit, pour conclure, de souligner comme le goût des nuances peut s'allier chez Landolfi à celui de l'indistinct, en une poétique propice au raffinement lexical d'une prose qui se charge de lyrisme et se tient à distance du réalisme. Une prose qui trouve d'ailleurs son prolongement dans un thème non plus romantique ou gothique, mais typiquement symboliste ou post-symboliste : la correspondance entre les couleurs et des réalités non visuelles, telles que les sentiments dans *La donna nella pozzanghera* (*La piccola apocalisse*, DIA)[1374] ou les notes de musique dans *La melotecnica esposta al popolo* (SPA)[1375].

Conclusion sur l'esthétique de Landolfi : les notions de romantisme, de gothique, de baroque, de rococo, de kitch, d'impressionnisme

L'esthétique de Landolfi est bien une esthétique romantique, marquée notamment par la valorisation du nocturne et le goût des couleurs variées. Comme les écrivains romantiques du XIX^e^ siècle, Landolfi semble d'ailleurs fasciné par les ambiances gothiques. Mais il convient aussi de remarquer que la notion de baroque nous apparaît particulièrement pertinente pour se référer à une donnée précise de cette esthétique : la combinaison d'antithèses, d'inversions et d'analogies qui donnent lieu à des jeux de

[1372] *Colpo di sole* (SPA), p. 349.
[1373] *Ibid*., p. 349.
[1374] Parmi les approfondissements les plus importants et les plus récents sur cette partie de *La piccola apocalisse*, nous renverrons à Cristina Terrile (*L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 139-145) et à Rodolfo Sacchettini (*L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, p. 166-173 ; *La lingua « impossibile » della* Piccola apocalisse, in « Chroniques italiennes », cit. , p. 119-138).
[1375] Dans le premier cas (*La piccola apocalisse*), le symbolisme se mêle à une esthétique romantique fortement marquée par l'antithèse entre sublime et grotesque, non sans accents liberty et kitch, sur un fond mélancolique. Dans le deuxième cas (*La melotecnica*…), l'opposition entre un sublime correspondant à l'immatériel et un grotesque correspondant au matériel connaît un traitement humoristique.

reflets où l'on ne sait plus quel est le reflet et quel est l'original.

Or, cette tendance de l'esthétique baroque en général est aussi liée à une vision du monde, que l'on retrouve chez Landolfi : l'idée que la réalité n'a pas plus de consistance que les reflets et autres images illusoires. A ce sujet, il nous paraît nécessaire de faire à nouveau brièvement allusion à *Ottavio di Sain-Vincent*, que l'on peut qualifier de récit baroque, tant en fonction de la vision du monde qui s'en dégage qu'en fonction de sa structure dramatique. En effet, le principal hypotexte de cette fiction est sans nul doute *La vida es sueño* de Calderon de la Barca, œuvre emblématique de l'esthétique baroque et dont le titre même se réfère à cette idée qu'on peut douter de ce qui, de la vie éveillée ou du rêve, est la réalité la plus consistante[1376]. Ainsi, dans *Ottavio di Saint-Vincent*, le protagoniste du livre éponyme trompe, en un croisement vertigineux de duperies et d'illusions, ceux-là mêmes qui croient le tromper, c'est-à-dire une princesse et son entourage, qui l'ont pris pour un indigent endormi et ivre, et qui l'ont capturé dans son prétendu sommeil pour lui faire croire pendant quelques jours qu'il était un riche et puissant duc, sans savoir qu'Ottavio était bien au courant de leur projet :

> In tal modo, Ottavio che avrebbe dovuto essere l'ignaro non essendolo per nulla, i restanti personaggi apparendo per metà delusi o elusi dalla sua stessa consapevolezza e per metà privati del loro divertimento, non ci mancava altro che la duchessa sapesse che Ottavio sapeva e che magari poi questi (ci si perdoni) sapesse che ella sapeva che lui sapeva, perché la farsa risultasse, diremo così, svotata dall'interno[1377]

Mais ces jeux aboutissent finalement à l'idée que la réalité elle-même est aussi vaine et fausse qu'une illusion, comme Ottavio l'illustre par divers exemples en un dialogue final avec la princesse, qu'il conclut par ces mots : « "Addio, signora. Ah, come non vedete che noi tutti veniamo dalla stessa noia e andiamo verso lo stesso nulla ?" [1378] ».

[1376] Il importe toutefois de noter que l'intrigue reprend celle de *La mégère apprivoisée* de Shakespeare, où un ivrogne est mis dans le lit d'un Lord. Dans son article « L'impostura di Ottavio », cit., dont le titre correspond à celui auquel avait d'abord songé Landolfi pour son récit, Andrea Cortellessa signale comme nous l'avions noté que *La vida es sueño* était une œuvre fétiche des romantiques allemands. Mais il indique aussi (p. 122-127), entre autres correspondances notables, que Landolfi relie lui-même le titre *Ottavio l'impostore* à celui d'une fiction de Cocteau publiée en 1923 : *Thomas l'imposteur*. Dans le cadre de l'identification d'une composante à la fois romantique et baroque qui anime l'œuvre de Landolfi et donne lieu au topos d'une confusion entre illusion et réalité, cette référence à Cocteau dont on connaît les tendances baroques nous paraît particulièrement intéressante. Enfin, nous ajouterons par ailleurs que le nom de Sigismondo dans UANT est fort probablement un hommage à *La vida es sueño*, dont le protagoniste s'appelle Segismondo. Nous signalerons aussi que l'éducation du prince dans *Il principe infelice*, parce qu'il a grandi dans une tour à l'écart de la réalité extérieure, fait également penser à la situation de Segismondo dans l'œuvre de Calderon.

[1377] *Ottavio di Saint-Vincent*, p. 853. Dans *Ombre*, à l'intérieur du recueil éponyme, on trouve ce même motif (p.708) : « Così i beffatori stavano per divenire beffati, e seguendo quali oscure vie ! Pure, tra questi beffatori ero io stesso, che in certo qual modo beffavo i beffatori. Complicazione divertente (almeno spero per il lettore ; non per me in quel momento) ».

[1378] *Ottavio di Saint-Vincent*, p. 887. Ces mots reprennent ceux de l'épigraphe en grec ancien que place Landolfi au début du livre. Or, comme l'explique Andrea Cortellessa («L'impostura di Ottavio », cit., p. 120-121) on peut

Or, l'exemple de ce récit en particulier illustre plus largement une tendance baroque, qui participe du romantisme exacerbé de Landolfi.

En revanche, il nous paraîtrait erroné d'évoquer une tendance rococo de l'esthétique de Landolfi, en raison même de la faible longueur de ses descriptions, et de sa prédilection pour le vague et l'indéfini : l'accumulation insistante de détails, typique du rococo, est à l'exact opposé de l'esthétique de Landolfi, dont le goût relatif pour les courbes, les arabesques ou les veinures peut certes être qualifié de baroque (et être ramené à ce qu'on appelait le grotesque ou l'arabesque aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles), mais non de rococo[1379]. Le recours à la notion de maniérisme nous semble plus opportun, non certes pour établir un étroit parallèle entre l'écriture de Landolfi et le maniérisme pictural dans l'histoire de l'art aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, mais pour se référer à la façon dont Landolfi ne cesse d'exploiter sa virtuosité stylistique en multipliant les variations textuelles sur des thèmes récurrents, manifestement obsessionnels.

Par ailleurs, nous avons noté que Landolfi manifestait parfois de l'attrait pour un certain kitch, qui s'inscrit dans la continuité de son attirance pour le gothique. Enfin, il nous paraît également possible d'employer la notion d'impressionnisme, si tant est qu'on puisse le faire en dehors du domaine pictural, pour rendre compte de la tendance landolfienne à donner aux paysages des contours flous noyés par les couleurs et la lumière. Nous avons cependant vu que les références à la lumière se chargent chez Landolfi d'une intensité dramatique et symbolique tout à fait personnelles, qui font toute la spécificité de l'esthétique landolfienne, et qui interdisent par exemple d'utiliser à son propos la notion d'impressionnisme autrement que par référence à ce travail précis sur les lignes, la lumière et les couleurs des paysages.

Conclusion du chapitre quatrième

Appliquée à la question du rapport de l'auteur à la réalité sensible, l'interprétation générale qui guide notre thèse peut se formuler ainsi : Landolfi rejette le contact avec les choses réelles et aspire à une pureté parfaite qui ne peut que rester hors de sa portée. Nous pensons donc avoir montré dans ce chapitre que Landolfi est puissamment déterminé par le dualisme tragique que nous avons défini, jusque dans les aspects les

---

voir dans cette phrase une allusion à des mots célèbres de Prospero dans *La tempête* de Shakespeare, mais on devrait surtout reconnaître, en dernière analyse, une citation de Sophocle (dans *Ajax*).

[1379] Nous renvoyons au récent article de Dorothea Scholl qui fait le point sur la question des affinités entre le baroque, le grotesque, l'arabesque ou encore le gothique, *op. cit.*, p. 45-73.

moins immédiatement apparents de son écriture.

Le fait de nous être penché sur la question de la perception sensible nous permet aussi de déterminer encore plus précisément dans quel cadre Landolfi déploie ses talents de styliste. En effet, nous avions déjà mis au jour les grands thèmes et les grandes obsessions de Landolfi, ainsi que la configuration tragique à laquelle se plient les histoires qu'il invente et raconte. Désormais, nous voyons aussi comment Landolfi est porté à exploiter souvent des sentiments tels que le dégoût, la peur et le malaise, comment les yeux, la vue et le regard occupent une telle importance dans ses récits, ou encore comment les passages où il est question d'un contact tactile ou oral avec les choses se chargent d'une telle intensité. Nous avons essayé de montrer comment cette matière obsessionnelle se traduit de manière stylistique, dans des variations autour de mêmes thèmes, ou dans des associations de mots ou de sonorités.

Par ailleurs, nous pensons que le recours à la théorie freudienne nous a permis d'expliquer pourquoi l'imaginaire de Landolfi est si fortement déterminé par le rejet de la matière et de la chair, et pourquoi la question du pouvoir parfois magique de la parole tient une place si importante dans la poétique de Landolfi. En complétant notre analyse des principaux thèmes que Landolfi tend à développer, et des principales directions prises par ses récits, par une analyse du rapport sensible que les êtres entretiennent avec leur environnement dans l'imaginaire de l'écrivain, nous pensons donc apporter de nouveaux éléments qui peuvent enrichir notre compréhension de l'activité littéraire telle que Landolfi la pratiquait, et qui peuvent surtout enrichir la symbolique que l'on peut dégager, à partir d'une observation attentive à la forme, de ses textes où se déploie la création d'une réalité mystérieuse et polysémique.

Chapitre cinquième. La poétique de Landolfi et son évolution à partir des années 1950

Introduction

Le chapitre que nous inaugurons est le dernier de notre thèse. Il sera consacré à la question de la poétique landolfienne, abordée à nouveau d'un point de vue diachronique, afin de voir comment Landolfi, à partir des années où il se met à pratiquer l'autobiographie et où il semble tourner le dos au surréel pour se diriger vers cette « réalité » qu'il méprisait tant, développe dans son œuvre en prose des points essentiels de sa poétique. Nous essayerons de montrer, d'une part, comment cette l'évolution de l'écriture landolfienne repose sur le développement d'aspects contenus en germe dès les premières fictions, et comment, d'autre part, ce développement est guidé par l'affirmation d'une dimension tragique que nous avons précédemment commentée. Cette dernière étape de notre thèse nous permettra notamment de mettre au premier plan le discours, d'une très grande portée, que Landolfi n'a cessé de tenir (fût-ce de manière souvent indirecte), sur la parole, sur l'écriture ou encore sur le récit.

I) Un tournant dans l'œuvre de Landolfi ?

Nous rappellerons qu'en 1953, Landolfi publie la BDP, le premier de ses journaux, auquel succèderont RV (1963) et DM (1967). Mais avant même la publication de la BDP, Landolfi pratique aussi l'écriture autobiographique sous une autre forme, celle de petits récits de souvenirs personnels qu'il publie dans le journal « Il Mondo » (en 1952 pour la plupart) et qu'il réunit ensuite dans une partie du recueil OMB (1954) intitulée « articoli ». Aussi peut-on parler d'un véritable tournant autobiographique correspondant aux années 1952-1953, même s'il convient pour nous de relativiser l'idée d'une rupture entre cette nouvelle phase de l'œuvre landolfienne et celle qui précède. A ce tournant générique s'ajoute un tournant thématique, puisque Landolfi trouve de plus en plus souvent la matière de ses récits dans la réalité contemporaine et dans sa vie quotidienne. Ainsi, dans le sillage des « articoli » de OMB consacrés à des épisodes de

sa jeunesse, Landolfi publie, entre 1954 et 1959 et dans « Il Mondo », divers articles où il raconte certaines de ses excursions en Italie. Nous allons maintenant montrer comment ce tournant générique et thématique est mis en scène par Landolfi, et comment ses écrits des années cinquante et soixante s'inscrivent cependant dans la continuité de ceux qui les précèdent.

A) Une évolution mise en scène

Le passage à l'écriture autobiographique et à de nouveaux thèmes fait l'objet d'une véritable mise en scène de la part de Landolfi, qui conclut son recueil OMB par une courte section intitulée *Commiato,* laquelle constitue une sorte d'adieu aux rêveries[1380]. Il convient cependant de relativiser la netteté de la rupture qu'opère alors l'écrivain. Tout d'abord, nous l'avons dit, Landolfi n'avait jamais cessé de pratiquer une écriture en un certain sens autobiographique, à travers ses fictions, avant de rédiger la BDP, ou les articles d'OMB. De même, après les années où ces nouveaux textes paraissent, Landolfi continue à brouiller les frontières entre fiction et autobiographie : d'une part, il continue à écrire des fictions à la portée autobiographique ; d'autre part, l'autobiographie peut se révéler ambiguë. Dans la BDP, Landolfi passe ainsi du récit de fiction au journal, sans toujours avertir son lecteur. En outre, la BDP n'est pas un livre de transition après lequel la ligne de partage entre fiction et autobiographie serait parfaitement marquée : le conflit entre dévoilement et confession, qui fait entendre une sorte de crissement dans la BDP en particulier, n'est pas résolu dans les livres suivants[1381]. Aussi certains textes sont-ils ambigus par leur statut : on ne sait si ce sont des récits personnels, des fictions ou encore des petites autofictions. En effet, dans certains des récits de trois ou quatre pages qu'il publie dans les journaux, Landolfi est

[1380] Comme nous avons eu l'occasion de le dire, le dernier texte s'achève par ces mots : « non v'è più meta alle nostre pigre passeggiate, se non la realtà ». Plus tard, cette phrase poétique est reprise presque mot à mot pour ouvrir le recueil intitulé justement *Se non la realtà* : « Non hanno più meta le nostre pigre passeggiate, se non la realtà ».

[1381] Cf. Andrea Cortellessa, « Caetera Desiderantur : l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani », cit., p. 80-81 : « Naturalmente, se *crisi* o *crasi* si è verificata, non si può pensare che il sublime artefice di artefici del *Dialogo dei massimi sistemi* sia incappato in una qualche via di Damasco della "sincerità" (o, meno che mai, del "realismo") : la "sincerità" della "confessione" dei diari e delle poesie andrebbe tutta verificata e si può anticipare probabilmente che non sarà mai verificabile del tutto ; ancora più ambigua e artificiosa, semmai, sarà la personalità di uno scrittore in grado di mettere a nudo il suo cuore (o quello di un eteronimo trasparente ma non perfettamente sovrapponibile come l' "Alesandro" della *BIERE DU PECHEUR*) e nel contempo di piangere "sulle sue finzioni" come il suo Puškin, di offrire al pubblico frammenti e squarci di privato persino imbarazzanti e nel contempo di corrompere, mescolare quel dettato con frantumi di storie trasparentemente di altri, con ennesime giravolte del suo eterno manierismo ».

lui-même le protagoniste des histoires qu'il raconte, tandis que certains autres récits sont en revanche des fictions qu'il invente. Toutefois, dans le premier cas, l'écrivain s'amuse au moins autant à créer pour ainsi dire un personnage Landolfi qu'à donner une image fidèle de lui-même ; et dans le deuxième cas, en raison de la ressemblance entre protagoniste et auteur, le lecteur a souvent l'impression que l'auteur se met lui-même à nu d'une manière déguisée, dans des récits qui sont pourtant fictionnels.

Il est donc toujours possible, d'une part, que Landolfi parle de lui-même à travers un récit de fiction à la troisième personne, tandis que, d'autre part, dans certains récits à la première personne, on ne peut pas déterminer exactement qui est le « je » qui raconte : l'homme Landolfi, le personnage Landolfi, ou un personnage de fiction ressemblant à Landolfi[1382]. Loin de clarifier les limites entre fiction et autobiographie dans son œuvre à partir de la publication de la BDP et de OMB, Landolfi continue à entretenir une certaine confusion entre ces deux domaines.

B) Une inévitable continuité

Nous pensons qu'il ne faut pas se méprendre sur le sens du poème *Commiato,* dont Landolfi reprend la phrase conclusive pour la placer en ouverture du recueil SR. En effet, l'écrivain ne dit pas seulement qu'il se détournera de ses chimères et qu'il fera de la réalité la matière unique de son écriture, même si la réalité est moins belle que les rêves. Il dit aussi que la réalité reste pour lui, de la même manière que l'idéal, une « destination » : non pas une nouvelle demeure, mais bien une nouvelle destination[1383]. Aussi est-ce également dans la continuité de CAN que s'inscrit cette image : Landolfi se représente comme un écrivain désespérant d'atteindre l'idéal, mais aussi comme un

[1382] L'exemple de *Il villaggio di X e i suoi abitanti* (SR) est significatif : le récit est écrit à la première personne, par un narrateur relatant une promenade au terme de laquelle il rend visite à un ami. Après avoir été publié dans « Il Mondo » en 1956, ce texte prend place dans le recueil *Mezzacoda* en 1958 puis dans SR en 1960, avec d'autres récits d'excursions faites par Landolfi lui-même : on est donc porté à croire que ce narrateur, c'est Landolfi en personne. Mais en lisant *Il villaggio di X e i suoi abitanti*, on se rend compte que Landolfi n'adopte pas la première personne du récit autobiographique, mais la troisième personne par le biais d'un stratagème fictionnel. En effet, l'ami auquel le narrateur rend visite s'amuse à jouer avec son épouse dans le jardin de son manoir et il fait l'éloge de cette vie simple et de ces lieux auxquels il se sent irrésistiblement attaché : or, cette vie n'est pas celle d'un ami de Landolfi, mais de Landolfi lui-même, à Pico Farnese. Ce personnage parle en outre de ses ambitions littéraires qui le laissent maintenant indifférent, des articles qu'il n'a plus envie d'écrire pour les journaux ou encore de l'argent qu'il est inutile de gagner puisqu'il serait aussitôt dépensé au jeu : il est évident que dans ce texte, Landolfi dresse son propre portrait à la troisième personne, à travers le personnage de l'ami du narrateur, et non à la première personne, à travers le narrateur lui-même.

[1383] Landolfi dit aussi autre chose, en employant la première personne du pluriel (« le nostre passeggiate »), dans ce *Commiato* adressé à un « tu » indistinct : dans ses promenades entre réel et idéal, l'écrivain est à la fois seul et accompagné par une présence secrète. Ainsi, malgré sa solitude, un lien l'unit à une présence, fût-elle immatérielle.

écrivain perdu entre le réel et l'idéal, à l'instar du protagoniste de CAN, perdu entre la Terre et la Lune. Par exemple, la « réalité » correspond à une vie bourgeoise, que l'auteur embrasse alors même qu'il la méprise, mais même cette vie bourgeoise se refuse à lui, comme il l'écrit dans DM, avec des mots qui rappellent le *Commiato* de OMB : « la mediocrità borghese cui per disperazione tendo è in realtà *un traguardo irraggiungibile,* un'aspirazione che non annulla il mio sconforto senza prode[1384] ». Dans DM, l'écho du poème *Commiato* de OMB se fait aussi entendre dans le constat mélancolique particulièrement amer de cette longue parenthèse :

> Confessati, vecchio, tu hai relegato tra le cose di gioventù la contemplazione della natura, e ormai le splendenti e tormentose parvenze di un tempo hanno per te perduto splendore e tormento : "Madre dei sogni, è passato il tuo tempo". Ormai tu non hai più valore di opporre qualcosa a qualche altra cosa, di ricercare in qualcosa verità e salvezza; ma ogni cosa ti viene a fronte oppressiva, letterale, amministrativa[1385]

Loin d'être satisfait par la « réalité », Landolfi se dit plutôt fatigué de courir après de belles illusions ; d'autant plus que des livres comme RA ou CAN ont montré combien peut être douloureux le moment où ces illusions s'évanouissent. Mais l'écrivain n'en reste pas moins attiré par les mêmes rêveries ou obsédé par les mêmes peurs, qui peuplent son imaginaire et façonnent sa poétique. Quoiqu'il dise, Landolfi continue à percevoir un autre monde et une face cachée des choses derrière leurs apparences ; c'est par exemple une même continuité qui unit les lignes de la BDP, écrites en 1951 ou 1952, où il est question des « leggere deviazioni » de la réalité accessibles aux artistes maudits, et la description du comportement phobique de Tale, qui croit voir une araignée en apercevant une paire de ciseaux ouvertes dans *La morte del re di Francia*, texte écrit en 1934. Ce topos de la dimension *unheimlich* des objets est encore bien présent dans les textes des années cinquante ou soixante où Landolfi raconte des anecdotes personnelles, comme le montre la description du malaise éprouvé dans une chambre d'hôtel avant de s'endormir, dans *La belle époque* (SR) :

> Pure, le luci hanno un che di abbagliante, per non dire di spettrale, e tutto quanto mi circonda appare in qualche modo altro da ciò che è (o, se si preferisce, tale qual'è davvero) ; ma un altro non già ovvio o trascurabile, sibbene torvo e protervo, che con petulanza, con minaccia chiede di essere angosciosamente indagato, o meglio riconosciuto. [...] Quando infine, dove e in quale diversa dimensione sono io stato qui ? e se ci sono stato perché niente mi torna, nessun oggetto mi risponde, tutti anzi mi sono ignoti ? e perché, se mi sono ignoti, hanno per converso ai miei occhi un che di familiare,

[1384] RV, p. 734.
[1385] *Ibid*., p. 770. « "Madre dei sogni, è passato il tuo tempo" » : Landolfi cite là un poème qu'il avait placé en exergue de la BDP. Aussi la phrase du *Commiato* de OMB n'introduit-elle pas une idée parfaitement inédite, puisque l'idée selon laquelle le temps des chimères serait révolu était déjà exprimée d'une manière assez proche dans ce poème de la BDP.

> di orrendamente e schifosamente familiare? e che fare ora, e non si potrebbe semplicemente far nulla ? No ! gridano tutti gli oggetti circostanti[1386]

Ainsi, même si le surnaturel occupe moins de place dans les fictions de PC (qui fut publié en 1968 et dont les récits avaient paru entre 1963 et 1965 dans « Il corriere della sera »), par rapport à des recueils comme MDB, SPA ou même OMB, Landolfi continue à donner toute la consistance possible aux choses de l'« autre réalité », comme dans la nouvelle *Il balcone*, que l'écrivain consacre entièrement au récit d'un rêve très tourmenté sans toutefois préciser au début qu'il s'agit d'un rêve. Nous avons également vu comment Landolfi restait sensible aux ambiances gothiques (dans *Il sole mediterraneo* ou *Il pozzo di San Patrizio* notamment) lors de ses divers récits d'excursions et il nous semble opportun de revenir justement sur la persistance de certains motifs spectaculaires qui continuent à prendre place dans ces contextes gothiques chers à l'auteur. Par exemple, quand l'auteur découvre un paysage solaire et marin comme celui d'Ortebello, son imagination se laisse irrésistiblement attirer par un lieu souterrain, qu'il appelle la « faccia oscura » d'Ortebello et dont il exalte la symbolique infernale, comme il l'a souvent fait dans des textes que nous avons commentés :

> Un luogo orribile e meraviglioso, detto Bagno o Spacco della Regina : un'immensa e stretta fenditura che divide fino alla radice il colle roccioso di Ansedonia o Cosa – città di cui restano avanzi, mentre altri se ne vanno portando alla luce[1387]

Voilà l'imaginaire de l'écrivain stimulé par le topos des « entrailles de la Terre », lui-même sous-tendu par l'image obsédante du sexe féminin comme blessure. Aussi la description du « Spacco delle Regina » résonne-t-elle d'échos de textes précédents (PL, RA, CAN, *Sorrento*, entre autres)[1388]. Aussi Landolfi, dans ses promenades en Italie, ne semble-t-il prêter attention, pour le soumettre au travail de l'écriture, qu'à ce qui rentre dans le catalogue des obsessions qu'on lui connaît, comme quand ses protagonistes ou

[1386] *La belle époque* (SR), p. 80.
[1387] *Una bolla di sapone* (SR), p. 23.
[1388] *Ibid*., p. 23-24 : « La fenditura, quando mutandosi in cunicolo, quando stringendosi finché quasi le pareti si tocchino, quando allargandosi un tanto, rabbuiandosi a tratti come il più cieco speco e a tratti rischiarandosi orridamente, procede per poco più di cento metri e si perde poi in una specie di buco attualmente interrito, non però che non continui fino al mare. In cima alle alte pareti a picco, donde qua e là sgronda acqua, si vede una striscia di cielo orlata da rudi cespi. Quell'interno è, si capisce, remoto e angoscioso, sebbene non maligno : non lo sono mai, o non lo appaiono mai, le cose della natura. Giacché si tratta infine di una spaccatura naturale. Ma (eccoci al più inquietante) gli Etruschi l'hanno con immane lavoro addrizzata, perfino allisciata scalpellando e picconando la viva roccia, e le tracce di questo lavoro, reso ormai in gran parte vano dal tempo, sono tuttora ben visibili ». Landolfi songe ensuite spontanément aux sacrifices païens que les Etrusques devaient pratiquer dans un tel lieu : on retrouve donc la même fascination pour une forme archaïque de religion fondée en grande partie sur des rites sacrificiels que dans la PL, où déjà l'auteur tentait de donner vie au folklore païen d'une Italie ancestrale, non sans mépris à l'égard du catholicisme, dans lequel il voit, à l'évidence, la religion institutionnelle de la « réalité ».

lui-même rencontrent des femmes hystériques mais séduisantes[1389], ou lorsqu'il visite le village de Bajardo en Ligurie[1390].

Conclusion

Il est indéniable que l'œuvre de Landolfi connaît un tournant générique et thématique qui s'accomplit au cours des années cinquante. Mais il importe aussi de voir comment l'auteur a en quelque sorte mis en scène ce tournant, et il importe surtout de considérer la très forte cohésion de l'œuvre landolfienne au-delà de toute distinction diachronique. La rupture due au tournant générique et thématique des années cinquante doit être relativisée, au regard de la continuité liant cette nouvelle période à celle qui précède. C'est d'ailleurs ce que nous allons proposer de voir également en ce qui concerne les formes du tragique dans l'œuvre de Landolfi, au cours des années cinquante et soixante.

II) Les nouveaux visages du tragique

Dans notre chapitre troisième, nous avions vu que l'affirmation du tragique dans l'œuvre landolfienne s'effectuait de façon spectaculaire, notamment à travers de longs récits tels que les DZ, RA ou CAN. Nous allons maintenant montrer que le tragique se manifeste au cours des années 1950 et 1960 d'une manière différente, au sein d'une

[1389] Les personnages féminins de provinciales hystériques, dont les demandes d'amour alternent avec des paroles agressives, et qui semblent attendre d'être sauvées d'une vie trop étroite pour elles à laquelle elles se sentent condamnées (on se souvient de *Ragazze di provincia* dans SPA), continuent à peupler certains récits d'excursions de SR et certaines histoires racontées dans les recueils publiés après OMB et d'où le surnaturel est absent : nous renvoyons à *Un giorno a San Remo* (SR) et à *La scelta* (PC).

[1390] Landolfi retient avant tout le mythe local d'une des trois filles du comte qui se serait enfuie avec un marin pisan dont elle s'était éprise : le roi la rattrapa et lui trancha la tête. Puis un décor romantique attire son attention : celui d'« una chiesa scoperchiata ed invasa dall'erba agresta, romita nel gran gurgite del cielo e delle valli » (*Bajardo*, PC, p. 1001). Ensuite, l'évocation d'un tremblement de terre lui offre l'occasion d'entreprendre une variation de son poème *Un tempo* (dans le *Commiato* de OMB), et d'associer une nouvelle fois, comme dans *La morte del re di Francia*, le motif du sang à celui de la lymphe, pour développer l'image fascinante d'un liquide pur et dense où tout se dissoudrait (*ibid*., p. 1002) : « Mi ha detto qualcuno, avendo raccolto la testimonianza di un vegliardo superstite, che in quell'occasione il sangue scorse a rivoli fin giù, per i bruni gradini delle viuzze medioevali : quasi il colle medesimo nuovamente screpasse sangue, quasi il sangue fosse l'unica linfa della terra ». Enfin, l'auteur remarque deux tourterelles ; enfermées dans une cage, derrière des persiennes entrouvertes, ces oiseaux suscitent sa pitié, d'autant plus à partir du moment où il aperçoit sur elles ce qui lui apparaît comme une marque impure (*ibid*., p. 1002) : « Cosa dunque ci facevano quelle infaticabili volatrici, tra tanto spazio azzurro confinate in tetra penombra ? Di fuori, l'alba coi suoi primi ronzii e il cielo da fendere; mentre loro non potevano neppure spiegare le ali... Una morte forse più crudele. E non basta ancora, ché esse, le tortore, sembravano aver soggiaciuto a ignominiosi e menomanti incroci: l'una infatti mostrava una coda rossiccia, l'altra non so che turpe riflesso su per il petto. Ultimo oltraggio a quelle schiette creature dell'aria ».

vision pessimiste de l'existence où se développe le thème de la non-vie et l'idée selon laquelle il serait même impossible d'accéder au néant

A) Un destin hostile

Assurément, l'expression de « mise en scène » que nous employions à propos du tournant de l'œuvre landolfienne peut aussi se référer à la façon dont Landolfi met en avant l'idée d'un destin hostile dont il serait victime. Dans les souvenirs familiaux, dans l'évocation de l'enfance, ce destin trouve ses « préfigurations » : les années de Prato, la photo de Landolfi bébé dans les bras de sa mère, ou encore les quatre acacias du jardin (dont chacun symboliserait d'après le père de Landolfi un des quarts de siècle qui constituent la vie de son fils, lequel interprète pour sa part, comme nous le verrons, ce symbole d'une manière funeste[1391]). Par ces diverses préfigurations, le passage à une écriture directement autobiographique contribue à l'affirmation du tragique.

D'ailleurs, de même que le recueil OMB se clôt sur un poème programmatique qui constitue une sorte de mélancolique adieu aux chimères, la BDP s'ouvrait sur trois courts poèmes de Landolfi lui-même, et qui placent d'emblée l'auteur sous le signe de la malédiction[1392]. Dix-neuf ans plus tard, ce procédé est repris une troisième fois, dans le recueil VM, qu'inaugure un sonnet déclaré écrit par Landolfi à seulement douze ans : le très jeune auteur s'y décrit plein de tristesse, au moment même où la nature s'éveille au printemps. A travers la mise en avant de ces multiples « préfigurations », Landolfi tend bien à se mettre en scène en tant que victime d'un destin implacable, qui l'aurait condamné depuis toujours et dont il aurait très tôt pris conscience.

Dans les anecdotes racontées par l'auteur dans SR, le tragique se présente cependant sous un jour nouveau, bien moins spectaculaire que dans des fictions comme les DZ, RA ou CAN. Landolfi, ou son personnage, apparaît menacé par des forces obscures, comme nous l'avons vu dans le passage de *La belle époque* où il raconte son demi-sommeil agité à Monte-Carlo ; ce genre de scène se répète comme un *leitmotiv* dans SR, que Landolfi dorme à Saint-Vincent ou bien à Rovigo. Lorsque la lumière du jour dissipe les inquiétudes de la nuit, il reste toujours quelque chose d'inquiétant autour de soi, comme dans le paysage de Rovigo : « e quei confortevoli aspetti, si può capirlo, quella

[1391] *Quattro casce* (OMB).
[1392] Ces trois courts poèmes sont suivis par deux épigraphes : les auteurs cités sont Elisée Reclus et Giuseppe Giacosa.

tranquillità mattinale e quasi campestre avevano ormai per me alcunché di beffardo[1393] ». Certes, le ton est souvent comique, Landolfi s'amusant du caractère dérisoire des petites misères qui lui arrivent[1394] ; mais il n'en persiste pas moins à se sentir victime d'un destin hostile, qui lui interdit de profiter de la vie.

Il est notamment toujours à la recherche d'une « vera patria », qu'il ne parvient jamais à atteindre[1395]. Il semble même que certaines villes se refusent à lui faire profiter d'elles tant qu'il s'y trouve, comme Saint-Vincent dans *Cari barboni*[1396], ou Venise dans *Il senso della lustra*, dont nous citerons le passage suivant, vers la fin du récit :

> Ma comunque fosse, dov'era ormai andata a finire la mia gelosa beatitudine ? Ormai mi sembrava percepire alcunché perfino di minaccioso in quel grande scroscio esterno, in quel largo vento umido che talvolta si concentrava contro le mie imposte ; alcunché di minaccioso e di personale, ossia di inteso o rivolto a me appunto, per memoria, per monito, per annuncio. E con ciò, o ad onta di ciò, mi addormentai. [...] / Al mattino, mentre mi affrettavo verso la stazione, i piedi mi dolevano daccapo intollerabilmente, ed io sbattevo gli occhi contro il sereno e la luce sfolgorante con cui le città usano salutare chi è costretto a partire. Ero diventato il solito gufo[1397]

Devant la répétition de ces conclusions mélancoliques que vient atténuer un ton amusé, nous sommes d'avis que Landolfi est poussé, plus ou moins inconsciemment, à ne pas jouir de ces villes, parce qu'elles ne doivent pas se substituer à la patrie idéale vers laquelle il continue à tendre ; la « patria celeste » doit rester une « meta » qu'on n'atteint pas. On peut donc comparer *Cari barboni* ou *Il senso della lustra* au passage de DM dans lequel Landolfi ne ressent la joie d'être à Venise qu'après avoir perdu au jeu et au moment de quitter la ville[1398]. Ainsi, alors que l'auteur déclare en ouverture et en conclusion de *Il senso della lustra* que sa vie est désormais faite de menues anecdotes dont on ne saurait tirer un sens général, il ne cesse de montrer que cette absence apparente de sens a pour autre face un destin auquel rien n'échappe[1399].

[1393] *Una notte a Rovigo* (SR), p. 50.

[1394] Dans *Il 'fantastico quotidiano': le "pigre passeggiate" di Tommaso Landolfi* (in « Diario perpetuo », anno VIII, n° 8, 2003, p. 5-15), Giovanni Maccari souligne cette dimension comique et compare même Landolfi à un personnage de dessins animés qui serait victime de divers gags.

[1395] *Svenimento ad Alassio* (SR), p. 41 : « Comunque pochi luoghi quanto questo danno al viaggiatore casuale un senso di intima soddisfazione e di benessere, quasi un sussulto di gioia. Il qual viaggiatore, appena sceso dalla stazione, si trova in una piazza e tra viali fioriti dove un certo lustrore degli oggetti, alcunché di gradevole o benigno nel loro aspetto e nella loro disposizione stessa (un po' bizzarra), lo avvertono di essere arrivato in *una delle sue possibili patrie* » ; *La belle époque* (SR), p. 77 : « Montecarlo [...] la quale è, nel suo paesaggio medesimo, assai più discreta e familiare di quanto non si possa credere e ad ogni modo ha in sé qualcosa che la fa subito riconoscere come *una patria del cuore* ».

[1396] *Cari barboni* (SR), p. 91 : « La mattina dopo la travagliata notte, Saint Vincent e la valle sono sfolgoranti. Ho infatti già altra volta notato come, quasi per ischerno, le città e i paesaggi sogliano svelare tutte le lore bellezze soltanto a chi parte ed è costretto ad abbandonarle ».

[1397] *Il senso della lustra* (SR), p. 76.

[1398] Cf. *supra*, p. 430 n.

[1399] Quoique son discours soit moins pathétique et qu'il soit illustré de manière moins spectaculaire, Landolfi ne

B) Entre la non-vie et la non-mort

B.1) L'idée de la non-vie

« Tutto si potrà trovare nelle mie passate opere e in me, fuorché… la vita », écrit comme on le sait Landolfi dans la BDP[1400]. Il est certain qu'avec le passage à une écriture autobiographique, la représentation d'une vie misérable (au sens d'une vie déplorablement triste et éloignée de toute grandeur), marquée par l'impuissance et placée sous le signe de la malédiction, occupe une place de plus en plus grande dans l'œuvre de Landolfi. Dévoilement de soi et affirmation du tragique sont bien liés, comme nous avons essayé de le montrer à travers notre analyse de CAN, où l'on peut interpréter le journal du protagoniste comme la déformation exacerbée de celui que pourrait tenir Landolfi lui-même[1401]. Certes, Landolfi a toujours eu tendance, depuis ses premières nouvelles publiées, à mettre au premier plan de ses fictions des énergumènes aussi oisifs qu'excités, dans lesquels on peut voir une caricature de lui-même. Mais après des fictions comme RA ou CAN – où la découverte enthousiasmante d'un ailleurs édénique (le manoir habité par Lucia, la lune des aventuriers et des poètes) se mue finalement en un retour symbolique, douloureux ou monstrueux, à l'intérieur du ventre maternel – il semble que le moment de la défaite, quand l'idéal se refuse à l'écrivain ou à ses simulacres fictionnels, arrive de plus en plus tôt. A quoi bon, alors, accomplir la moindre action, si l'on sait par avance qu'elle est vouée à l'échec ? Mais une vie où l'on n'ose rien faire est une vie misérable : ce n'est ni la vie, ni la mort, mais un état d'entre-deux. « Dirà dunque di me taluno : Quegli / Come non seppe vivere, non seppe / Morire, non conobbe vita o morte », fait dire Landolfi à Landolfo[1402], avant d'écrire dans RV :

> Difatto non ho mai saputo veramente né vivere, né morire, e neppure non morire, e a rigore, che sarebbe magari il peggio, neppure non vivere. [...] "Costui non seppe né vivere né morire" immagina L. che diranno di lui : ma no, qui ci sarebbe voluto un "Costui non seppe né non vivere né non morire" [...] – Epitafio : "qui giace (senza, a quanto è dato

---

cesse donc de creuser l'idée de *Voltaluna* (comme nous l'avions suggéré en citant la conclusion de *Il tranello*, PC, cf. *supra*, p. 264). Voici les premières lignes de *Il senso della lustra* (SR, p. 71) : « Son davvero disperato (benché al postutto nell'accezione leggera e femminile del termine) : la mia vita si va sempre più concentrando ed esaurendo in minimi episodi dai quali bravo sarebbe chi riuscisse a cavare alcunché, una moralità che so, o una comune morale : non dico neppure un insegnamento o qualcosa d'interesse generale, ma un'immagine almeno, una figura, un'allusione ».

[1400] Cf. *supra*, p. 403. Dans la BDP, Landolfi parle aussi de sa « vita crepuscolare » (p. 607).

[1401] Nous rappellerons que la rédaction de la BDP en 1951-1952 suit celle de CAN, qui date de 1949.

[1402] LdB, p. 966.

supporre, riposare in pace) T. L., morto di crepuscolo"[1403]

Tragique et autobiographie sont liés aussi en ce sens que le désespoir dont l'écriture témoigne correspond à la nouvelle situation de l'auteur et à la façon dont il la vit : Landolfi se marie en 1955, sa fille et son fils naissent respectivement en 1958 et 1961, et l'auteur commence lors de ces années à délaisser Rome où il s'était installé, puis à s'éloigner du manoir de Pico Farnese pour des périodes de quelques mois, séjournant à San Remo notamment, où il s'installe en 1959. Landolfi perçoit cette nouvelle vie comme bourgeoise et cet aspect bourgeois participe de la non-vie (c'est-à-dire une vie qui n'en est pas vraiment une), décrite à travers les journaux[1404] mais aussi à travers les fictions qu'il écrit après la BDP. A partir de la BDP et même à partir de CAN comme nous l'avons vu, la bourgeoisie est à la fois une lâcheté dont l'auteur s'accuse et un « traguardo irraggiungibile » qui lui reste interdit[1405]. L'oscillation entre la noblesse du héros maudit et l'embourgeoisement de l'écrivain résigné correspond bien à cette situation à mi-chemin entre réel et idéal, qui nous autorise à parler d'une non-vie comme Landolfi a parlé de non-nés.

B.2) La non-vie et l'engendrement

Dans la BDP, à l'intérieur d'un texte qu'il présente comme un « vieux manuscrit » datant de vingt ans, et qu'il dit recopier textuellement (ce manuscrit aurait donc été écrit vers 1931 ou 1932, la BDP ayant été composée en 1951 et 1952), les « non-nés » est le nom que Landolfi donne à des créatures fantomatiques qui n'existent que sous la forme de larves inconsistantes aspirant à une vie véritable :

> *La cieca esistenza di questi nonnnati, di queste compiute eppur troppo deboli creature, d'altro non è fatta, appunto, che d'un inesausto agognamento alla vita. Larvale esistenza davvero. Essi insomma non riescono la vita a conseguire; Dio, creatili, li ha abbandonati*

[1403] RV, p. 324. Landolfi écrit ce passage en décembre 1958 : la rédaction de LdB, entreprise il y a plusieurs années, est terminée depuis quelques mois seulement.

[1404] Voici un exemple dans RV (p. 348) : « Ma difatto come vivere in famiglia ? e come fuori della famiglia ? Ah, io sono affondato fino al collo nella realtà trita e quotidiana, e da essa completamente soverchiato. "E tutte le... (non so come dicesse testualmente: insomma le difficoltà materiali) mi pesavano come cose reali": dalla qual frasetta si rileva che allora ci dovevano pur essere momenti in cui non era come lì detto. Ora quelle sono le mie realtà ». Les guillemets sont justifiés par le fait que Landolfi se cite lui-même : précisément, il cite un passage de la BDP.

[1405] Le passage, ressenti comme dégradant, d'une vie de dandy à une vie bourgeoise, a particulièrement retenu l'attention d'Oreste Macrì, très sensible au trajet symbolique qui mène du « manoir » à l'« habitation bourgeoise » (*op. cit.*, p. 78) : « Il nostro motivo economico coincide con la compattezza stilistico-redazionale del libro citato, espressione dell'estremo Landolfi casalingo-coniugato, contrattista d'un grande quotidiano, piccolo borghese coatto, agonico-senile e in disarmo da qualunque eroismo negativo del tipo romantico-metafisico-ludico-cavalleresco, faustiano-cagliostresco [...] ».

sulla soglia del mondo e più non se ne cura. In termini più scientifici, essi rappresentano un primo stadio tra tutti i possibili di vitalità[1406]

Ces créatures harcèlent l'auteur pour qu'il leur donne vie, mais lui-même n'a pas assez d'ardeur pour cela et l'on peut bien dire qu'il fait partie de leur monde. Nous voyons que deux *topoi* se rencontrent : l'idée d'une vie crépusculaire ou larvaire vécue dans des sortes de limbes, et l'idée pirandellienne des créatures abandonnées par leur auteur ou démiurge. Or, les textes que Landolfi écrit dans les années cinquante sont souvent nourris par cette idée d'une existence déplorable où l'action est proscrite, ce qui entraîne le développement d'une esthétique particulière visant à montrer tout le côté mélancolique et pathétique de cette forme de vie, et qui s'accompagne régulièrement d'une symbolique de la création où le créateur impuissant n'est pas capable de donner vie à ses créatures avortées ou mutilées. Nous pensons notamment à LdB et à *I due figli di Stefano* (IS), qui illustrent tout le pessimisme lié au thème de la non-vie et au regard que porte Landolfi sur sa propre vie, comme le montre la toute première phrase de *I due figli di Stefano*, qui résonne d'une manière assez particulière en raison du récent mariage de l'auteur : « A suggellare il suo fallimento nella letteratura e nella vita, Stefano si sposò[1407] ». En outre, ces textes permettent de voir que la non-vie est une esthétique autant qu'une idée : Patrizio, le personnage auquel Stefano n'a pas réussi à donner vie, est par exemple qualifié de « labile larva » ; à la manière de certaines créatures décrites au moment du sabbat final dans la PL, il représente la non-vie dans ce qu'elle a d'évanescent. Mais l'avorton sorti du corps de l'épouse de Stefano représente en revanche la non-vie dans ce qu'elle a de plus monstrueux : le dégoût de Landolfi imaginant la vue de cet être donne lieu à une description tératologique où l'horreur atteint un rare paroxysme dans l'œuvre de l'écrivain[1408]. La créature à mi-chemin entre le néant et l'existence oscille donc entre évanescence et monstruosité (ainsi se rappelera-

[1406] BDP, p. 608-609. Landolfi a mis ce texte en italique, pour indiquer qu'il l'insère dans son journal. I. Landolfi nous apprend que ce manuscrit intitulé *Il pozzo di San Patrizio* (titre donné plus tard à l'un des articles de SR) comptait vingt-trois pages et qu'il a servi de matériel non seulement pour la BDP mais aussi pour CAN. L'apparition au premier plan de ce thème jusqu'alors secondaire ne saurait donc masquer la très grande continuité de l'œuvre landolfienne, dont les idées principales sont contenues en germe dès les premiers textes de l'auteur.

[1407] *I due figli di Stefano*, (IS, p. 134).

[1408] *Ibid*., p. 138 : « « Ruzzolato sul tappeto a pié del letto, anch'egli coperto di sangue, tuttora legato pel cordone a sua madre, stava un esserino mostruoso, gracile, gonfio, rugoso. Dal suo corpo pendevano brindelli di una membrana bianchiccia; le gambucce magre e nodose tremavano, una bava sanguinosa colava dagli angoli del bocchino torto. Ma mentre Stefano guardava, anche quel debole movimento cessò del tutto. / Questo esserino aveva le dita delle mani e dei piedi unite e fornite di unghia continua, la pelle divisa in zone o strisce, le une giallognole e segose, le altre brune come cuoio. Sulla fronte erano due protuberanze ossee, appuntite, corna insoma; gli enormi occhi tondi, sporgenti, lustri (non ancora rappigliati) apparivano tanto distanti da risultare ciascuno diversamente orientato, come negli insetti; al posto del sesso era una specie di immenso bellico o piuttosto di orecchio, cigliato, un piccolo gurgite ovvero vulcano donde era fluita una sanie verdastra ».

t-on l'apparition du spectre dans RA). Fasciné et horrifié par le fantasme de ce moment critique où les choses immatérielles prennent corps, Landolfi ne cesse de l'explorer pour développer sa poétique et son esthétique de la non-vie qui s'affirme à partir des années 1950.

B.3) La non-vie dans LdB et les fictions des années 1960

Comme nous l'avons suggéré, l'idée de la non-vie trouve une forme grandiose dans les hendécasyllabes de LdB, où le désespoir et même la lâcheté du noble Landolfo ont quelque chose d'héroïque. Au contraire de son fils Pandolfo qui refuse de se soumettre au barbare Roberto, Landolfo juge qu'il est vain de s'engager dans une bataille perdue d'avance. Landolfo fait même l'apologie d'une vie où l'on se refuse à l'action (« tra il fare e il non fare è sempre meglio / il secondo[1409] ») et où l'on jouit comme d'une grâce extraordinaire du simple fait d'être en vie[1410]. C'est d'abord sous cet aspect, celui d'un attachement au simple fait de vivre, que se présente la non-vie, dans le dialogue entre Landolfo et Pandolfo. Puis Landolfo essaie de raconter à sa belle-fille Ata (l'épouse de Pandolfo) comment une si profonde mélancolie s'est installée en lui[1411]. Enfin, ce thème de la non-vie apparaît sous une nouvelle forme à la fin du livre, quand Landolfo, s'adressant à Ata et à un confesseur, qui lui reproche son désespoir, se dit persuadé que la mort le précipitera dans des limbes à mi-chemin entre l'existence et le néant. Ses paroles résonnent alors de divers passages de l'œuvre landolfienne dans lesquels l'auteur a exprimé sa mélancolie, notamment dans la BDP et particulièrement dans ce texte sur les « nonnati » que Landolfi y a inséré[1412].

[1409] LdB, p. 930.

[1410] *Ibid*., p. 925 : « Più forte della gloria e dell'onore, / E dei celesti doni il più prezioso, / È la vita medesima ; per essa / Nulla è perduto e può sognar ciascuno / Gli inquieti sogni umani, meditare / O vittoria o rivincita o potenza / O gloria o tutto ciò che vi innamora, / Anzi essa stessa è amore, onore e tutto » ; p. 926 : « Senti il cuore che batte ? E non ti basta ? / Perché piegarlo a una crudele impresa, / Forzarlo nel suo moto ? Di te stesso / Si nutre, è tuo, ti balza caldo in petto / Come in grembo alla madre il suo non nato ».

[1411] *Ibid*., p. 942-943. Landolfo se décrit en proie à « un'ansia » qui prend tour à tour la forme d'une « nebbia », d'un « pigro vapore », d'un « lungo gelo » : « Come viandante per dubbiosa luce / E per cupo cammino io procedevo / senza meta all'andare, quasi cieco, / In un presente eterno e tormentoso ».

[1412] *Ibid*., p. 963-964 : « E come infatti / Potrebbe mai la morte essermi lieta ? / La morte è perfezione della vita. / In un gurgite buio traversato / Da rossi, foschi lampi, senza fine / La stessa angoscia e il cieco agognamento / E la vana inquietudine (più cieco, / Più vana) e il consultare senza oggetto, / Non tanto io fiacco ancora o tanto chiuso / Che l'impotenza non mi sia molesta / E che non la patisca come colpa; / E dattorno un oscuro brulicare, / Uno schifoso e viscido subbuglio / Di lente larve, d'esseri non nati, / Di creature ingenerate e quasi / Non create, di tenebrosi oggetti / Incerti, senza nome e senza sorte, / Di molli sordidezze, di mucose / Forme che un lene palpito solleva; / E un sordo mormorare, un basso ronzo, / Fiochi lamenti, gemiti indistinti, / E tutte e tutti, ciechi (e invero gli occhi / Che varrebbero qui?), con nero grifo / Tentano l'aria come talpe o vermi ; / E dovunque non so che d'impreciso, / di sospeso, di debole e deforme, / Di tristo, ignominioso, ed una lunga /

L'aspect misérable de la non-vie est par exemple rendu par la comparaison des hommes à des insectes, à des taupes ou à des vers. En effet, au-delà du seul exemple de LdB, c'est tout un monde fait de pauvres choses et de pauvres êtres qui passe au premier plan des œuvres de Landolfi à partir des années 1950 et surtout 1960, notamment dans des nouvelles peu spectaculaires où l'imaginaire de l'auteur semble se resserrer sur des petits symboles simples et tristes. Ainsi l'article *Porcellino di terra* est-il tout à fait comparable à *Il moscerino* dans *Del meno*[1413]. Dans le premier, le narrateur se compare à un petit insecte prisonnier entre quatre murs et incapable de trouver la sortie ; dans le second, à un moucheron parcourant en vain la surface d'une vitre. Nous voyons que dans ses fictions, sous des formes aussi différentes que celle d'une tragédie en hendécasyllabes ou d'une courte nouvelle, Landolfi ne cesse de poursuivre le discours entrepris dans la BDP et de parler de lui-même en développant ce thème d'une vie « crépusculaire », qu'on retrouve aussi dans ses journaux[1414].

Parce qu'ils portent une plainte lyrique qui s'exprime difficilement sans le truchement de la fiction, certains vers de LdB nous en apprennent d'ailleurs parfois autant que RV, journal que Landolfi rédige au même moment que sa tragédie, sur le fait que sa soif d'absolu est à l'origine de sa mélancolie : « Quello che chiede lotta non è degno / Del nostro desiderio, se ci abbassa / primamente, ci imbratta, ci fa servi / Di

---

Attesa, lacerante quanto inane / (Oh, della luce forse, eternamente / Lor vietata?)... Non è tale l'inferno? / Tale almeno sarà questa mia morte, / Od è, ché già me tiene ». Nous citerons le commentaire d'Oreste Macrì (*op. cit.*, p. 88) : « In tal guisa l'epos omerico foscoliano-manzoniano dei vinti si novecentizza in aporia d'un male metafisico e irrazionale radicale, di che è testimone il maniero picano, che abbiamo esaminato nella prima parte, pullulante di spettri, larve, esserini repellenti, cucine olenti, soffitte ed ipogei, orti in abbandono. Questo inferno interiorizzato è espresso alla fine del dramma da Landolfo, che esce dalla sua storia e si tipicizza coincidendo col suo autore omonimo nel disegnare la matrice esemplare del landolfiano immaginario surreale-informale ».

[1413] *Porcellino di terra* a été publié dans le « Corriere della sera » du 6 novembre 1976. Les deux textes sont d'ailleurs réunis par Calvino, avec celui sur les « nonnati », en une même section (intitulée : « Tra autobiografia e invenzione ») de son anthologie. Nous citerons un poème mélancolique de VM (p. 239), où le poète se compare à des mouches, et où plane sur lui la menace de la mort : « Quanti impronti mosconi / Sorpresi dalla neve d'aprile / Giacciono a piè della finestra. // Così ronzavo anch'io / Nel mio giovane anno ».

[1414] Cf. RV, p. 327-328 : « Né era per questa via che avrei potuto fabbricarmi le mie illusioni, le mie vanità, quelle necessarie letteralmente come il pane il vivere, ma sempre e forse anche dopo la morte avrei dovuto trascinarmi così, invescato, irretito in una realtà equivoca, accettando ciò che non credevo, movendo da una torbida vanità per ritornarvi, in "circuito chiuso", senza cioè neppure che questa ineluttabile vanità recasse un segno, una speranza di nobiltà o l'arra di un'altra origine, di una dignità. E così difatto meschinamente in questa oscura condanna mi trascino, striscio, sbavando, versando sangue talvolta, (che non è mio), come colui che sia troppo ignominioso per esser felice, la cui sofferenza, il cui morbo siano tanto ripugnanti che egli stesso non possa sperare di trovar grazia neppure davanti al suo creatore, davanti a quello che glieli inflisse ». Nous citerons également certains courts passages, qui n'illustrent pas nécessairement cette idée de la non-vie, mais où Landolfi exprime une véritable angoisse ou une véritable terreur (p. 304) : « Giorni, questi passati, di terribili agitazioni, di delirio (patologico), di buie e terribili scene familiari (e nessuno di noi è malvagio). E bene o mal venuto, rimorso ! » ; (p. 307) : « Notti cupe, di disagio e anche un po' di terrore, interrotte da scariche intestinali ; e neppure ci vedo più bene, colla luce artificiale. Poi l'alba e il sonno mi salvano in qualche modo, recandomi però sogni angosciosi »; (p. 346) : « A letto, prima che si risvegli il terrore ».

sordidi rovelli e abbiette brame[1415] ». Il nous semble que rarement dans son œuvre, Landolfi dit aussi clairement que les objets qui se conquièrent par l'action sont indignes de son désir, lequel doit se porter au-delà des objets du monde réel, vers l'absolu, afin de ne pas compromettre sa pureté.

Conclusion

Au cours des années 1950 et 1960, l'aspect tragique de l'œuvre landolfienne tend à se manifester moins spectaculairement que dans des récits comme les DZ, RA ou CAN… Cependant, cette dimension est tout aussi présente, si bien que le Landolfi de ces années apparaît comme un auteur dont le pessimisme très fort n'est mitigé que par un registre bien particulier d'humour et d'ironie. Nous avons essayé d'étudier la place de ce pessimisme dans la poétique et dans la *weltanshaung* de Landolfi ainsi que son traitement esthétique, tout en montrant que le pessimisme de l'auteur ressortit bien à une vision tragique de l'existence qu'on pouvait déjà percevoir dans les œuvres précédentes.

III) Le déni de la mort et ses origines

Landolfi peut être qualifié d'auteur pessimiste et son pessimisme s'accroît dans ses œuvres des années 1950 puis dans celles des années 1960, où la mort s'affirme comme un des thèmes principaux sinon le thème principal de son écriture, et où se développe l'idée d'une existence comme « non-vie » et même comme « non-mort ». Toutefois, l'idée que le néant après la mort n'existe pas ressortit à un déni de la mort et à un fantasme d'immortalité[1416] qui sont assurément liés à la façon dont Landolfi a vécu son enfance, marquée par la mort de sa mère. C'est ce que nous allons essayer d'expliquer, en reliant le déni de la mort à la toute-puissance des mots et des idées.

A) L'impossibilité du néant après la mort : vision d'horreur ou réponse à l'angoisse ?

Comme l'écrit Landolfi, l'état crépusculaire qu'il déplore n'est ni la vie, ni la mort ;

[1415] LdB, p. 928.
[1416] Cf. Paolo Zublena, *Parossismo e scalfitture della lingua-pelle. La scrittura diaristica in* Rien va, cit., p. 223 : « quanto è presente il desiderio – magari proiettato – di immortalità in tutto Landolfi ! ».

c'est une non-vie et c'est une non-mort. Landolfi ou ses personnages oscillent entre un attachement à la vie bien que cette vie ne soit pas une véritable vie digne de ce nom, et une attirance pour la mort qui ne saurait elle non plus être une véritable mort digne de ce nom[1417]. Dans certaines fictions, la tentation de la mort comme échappatoire hors d'une vie crépusculaire passe au premier plan : nous pensons à *La mattinata dello scrittore* (IS), où un écrivain achève une série de petits gestes ordinaires par un suicide qui met un terme à sa vie et au récit[1418]. Nous pensons aussi à *Giustizia punitiva* (RI), dont l'histoire se déroule dans un monde kafkaïen où les hommes sont amenés devant un tribunal qui décide de les condamner à mort lorsqu'on juge qu'ils ont trop vécu. Or, le protagoniste de cette nouvelle est heureux de se retrouver face à ce tribunal, car son souhait est de mourir. Mais, malheureusement pour lui, le tribunal choisit, non pas de le condamner à mourir, mais de le condamner à vivre.

L'idée qui sous-tend la fin de CAN ou d'une nouvelle comme *Giustizia punitiva* est que le néant n'existe pas, ou tout du moins que la mort ne fait pas accéder au véritable néant[1419]. Telle qu'elle est présentée par Landolfi, qui postule, en s'inscrivant dans la lignée de Leopardi, que le néant serait une consolation après une vie faite de souffrance, l'idée que le néant n'existe pas semble donc extrêmement pessimiste. Le pessimisme de Landolfi rejoint notamment celui de l'*Ecclésiaste* (même si dans les fictions de l'écrivain une sorte de gaieté nietzschéenne vient mitiger le désespoir[1420]) : dans CAN, dans LdB, dans OSV, ou dans *Faust 67*, Landolfi développe l'image d'un monde vain, où toutes les choses sont égales derrière leurs apparences inconsistantes, et où le temps se réduit à un présent interminable. D'après Ottavio, notamment, rien n'est vrai et tout

[1417] Nous en avons vu l'illustration avec Landolfo : au début de la pièce, il tente de convaincre son fils de ne pas mettre en péril sa vie parce qu'il n'existe aucun bien qui soit plus précieux que la vie elle-même ; à la fin, il se dit convaincu que la mort ne l'amènera ni au paradis ni au néant, mais dans un monde crépusculaire peuplé de créatures évanescentes.

[1418] A cette nouvelle fait écho un quatrain que Landolfi écrit dans RV (p. 249) : « Tommaso, che portò fin dalla culla / La dura soma d'une vita oziosa, / Stanco di non far nulla, / Un giorno s'ammazzò per far qualcosa ». Ce quatrain a été écrit le 8 juin 1958, tandis que *La mattinata dello scrittore* avait été composée le 9 mai 1955.

[1419] Cf. RV, p. 330 : « Ho detto qui sopra che la morte simula la non esistenza. Sì, simula soltanto, e quanto imperfettamente! Devo già aver detto chissà quante volte che la condizione ideale è per l'appunto la non condizione, è ciò che nel modo più compiuto si oppone al concetto di condizione, in altre parole il non essere, non il non essere più. Ora, in proposito: bisognerebbe proprio escogitare un termine convenzionale da designare codesto non essere e non essere mai stati e non dover mai essere. "Nulla" è evidentemente un termine equivoco [...] ». L'idée que le néant n'existe pas – qui s'appuie sur le fait que le néant est une réalité inhumaine ou surhumaine en ce sens que les hommes ne peuvent en avoir une perception directe – est par ailleurs abordée de manière ludique dans des dialogues fictionnels que Landolfi imagine se tenir entre des créatures extra-terrestres qui ne connaissent pas la mort et saisissent difficilement les concepts de séparation ou de distinction : *Quattro chiacchiere in famiglia* et *Un concetto astruso* (RI).

[1420] Cf. *supra*, p. 297.

est vain[1421]. Aussi Ottavio renonce-t-il au pouvoir, à l'amour et à l'argent : puisque tout est vain, il lui semble plus sage de ne rien conquérir et de ne choisir de jouer aucun rôle dans la vie[1422]. Cette idée est reprise dans *Faust 67* : Nessuno, personnage non pas en quête d'auteur, mais de la plus petite trace de personnalité, dont il est absolument dépourvu, comme son nom l'indique, refuse chacun des rôles que pourraient lui faire jouer les acteurs-personnages pirandelliens qu'il rencontre : séducteur, joueur toujours victorieux, ou tyran omnipotent[1423].

Mais le pessimisme apparent de Landolfi ne cache-t-il pas son désir d'immortalité ? Pour négatif qu'elle soit, l'horreur de la non-vie et de la non-mort masque l'horreur encore pire du vide et du néant. Le fantasme d'une immortalité monstrueuse répond à une angoisse au sujet de la mort, dont on comprend à la lecture de RV qu'elle est parfois directement à l'origine du besoin d'écrire. En effet, RV s'ouvre le 4 juin 1958 sur la référence au décès d'une tante de l'auteur, et se clôt le 29 mai 1960 sur un dernier passage inauguré par la notation suivante : « Il 24, mezzo secolo dalla morte di mia madre[1424] ». En outre, entre ces deux dates, la mort est souvent présente explicitement dans le journal, à travers les réflexions de Landolfi et les peurs qu'il confesse[1425]. Certes,

[1421] « E così, o signora, tutto essendo vano e nulla essendo vero, io me ne vado », dit Ottavio avant d'ajouter bientôt, comme nous l'avions vu : « Addio, signora. Ah, come non vedete che noi tutti veniamo dalla stessa noia e andiamo verso lo stesso nulla? » (OSV, p. 886-887). L'idée de la vanité de toute chose, associée à celle d'une condamnation tragique, est par ailleurs illustrée dans un paragraphe du récit *Una sera* (PC, p. 865-866) où l'on retrouve le thème des ombres, déjà présent dans OSV (et dans la nouvelle qui donnait son titre au recueil OMB) : « E questo, era più vero ? No : anzi, quanto più saldamente si agganciavano, travolgendolo o coinvolgendolo, i minuti eventi della serata, tanto più acuto si faceva in lui un senso d'irrealtà, di casualità. Di nuovo : come stesse rappresentando una commedia. E a quale scopo ? Per compiacere a qualcuno ? A Chi ? Una commedia senza spettatori, al contrario, simile piuttosto a una condanna: nel teatro vuoto non c'erano che ombre, pioggia grondava dal tetto sfondato, eppure lui doveva recitare, dire le sue battute ordinatamente, l'una dopo l'altra. Ma ancora : se non qui dove, se non questo quale, il vero ? ».

[1422] Comme le palefrenier Teraponte dans *Il principe infelice*, Ottavio ne peut vivre avec la princesse. Pourtant, celle-ci lui offre son amour ; mais à la manière de Renato dans *La spada*, Ottavio refuse cet amour. La loi de l'amour malheureux qui pousse les personnages masculins à ne pas jouir d'une relation amoureuse s'offrant à eux ne cesse de structurer profondément les histoires inventées par Landolfi.

[1423] Le jeu baroque sur la confusion entre les choses et leur reflet s'unit aux paradoxes pirandelliens pour influencer deux poèmes que Landolfi place en ouverture et en clôture de la pièce, et dont les thèmes ainsi que l'esthétique s'inscrivent dans la continuité de la BDP ou de LdB, tout en rappelant, plus chez jamais chez Landolfi, les accents à la fois ludiques et mélancoliques d'un Palazzeschi. Nous citerons un extrait du premier poème : « Sono un buco… / Veh badiamo, non pensare a male, amico : / Sono un buco nella sabbia, questo è quello che ti dico. // Altri è fatto d'ossa e polpe, / Io son fatto d'aria nera, / Sono buco tra la golpe / Perso in mezzo alla brughiera. / È ciascuno duro e saldo, io non son neppure molle; / Sono un vuoto, una lacuna, / Sono una dimenticanza / Di colui che il tutto volle » (le mot *golpe* n'est visiblement pas ici une forme archaïque de volpe, mais désigne un parasite, appelé aussi *carbone* en italien, « charbon », « nielle » ou « carie du blé » en français).

[1424] RV, p. 245 et p. 364.

[1425] Nous citerons certains des passages qui nous semblent le plus significatifs (*ibid*., p. 308) : « Ma pure (se qui ha luogo un Ma pure) un giorno morirò. Signore, che almeno non sia in questo cerchio di terrore equivoco, senza luce, che si apprende alla carne ! » ; (p. 360) : « Mi sono quasi abituato a vivere, e questo è un grosso guaio : perché quando verrà... » ; (p. 363) : « Difatto sarebbe magnifico poter dire : Muoio e non mi fa nulla, anzi ci ho

les deux années au cours desquelles Landolfi écrit RV sont également les toutes premières de l'existence de sa fille Idolina, dont l'apparition dans sa vie stimule également l'écriture du journal. Mais il semble que la paternité renforce l'inquiétude de l'auteur au sujet de la mort plus qu'elle ne la fait s'évanouir, d'autant plus que Landolfi établit spontanément une forte correspondance entre Idolina et sa propre mère[1426] ; parfois envahi de tendresse, l'écrivain se laisse gagner par des fantasmes morbides, et la coexistence paradoxale d'une pulsion destructrice et d'un sentiment d'impuissance amène l'auteur à se sentir coupable et à se dire « malade » comme dans la BDP[1427].

A propos des angoisses liées à la mort que Landolfi exprime dans le journal, il semble en outre que l'angoisse de la page blanche soit bien une des formes de l'*horrror vacui* ressentie par l'écrivain, comme le montre le fait qu'il se reproche parfois ses « stitichezze » littéraires[1428] et préfère remplir son journal par des « fogliolini » constitués par des textes déjà écrits mais inédits, plutôt que de le laisser vide ; ainsi

---

gusto perché così vado a scoprire il grande mistero. – Ma in verità io chiedo: basterebbe questa curiosità a superare la morte, la vera morte, la morte *fisica*, le sofferenze *fisiche* ? Il resto è bubbola; il resto è bubbola e non mi stancherò di ripeterlo ». Landolfi présente aussi la mort comme le véritable sujet de son journal, laissant entendre qu'il évitera cependant de l'aborder (p. 253) : « E ancora eviterò, oggi e forse sempre, questo mio supremo argomento della morte, colla scusa della stanchezza e dell'impotenza. (Non ho Pascal, e avrei bisogno di rileggere quelle sue prime pagine sulla morte) »; (p. 277) : « E ho potuto pensare di ingannare la morte e dimenticarla, di eludere il vero scopo di queste pagine ! ». Landolfi se souvient aussi d'un ami ou d'un proche qu'il appelle XY, et à la mort duquel il regrette de n'avoir pas encore quelques phrases du journal tenu ce jour-là (p. 333) : « E poi tutto questo, come al solito, non c'entra per nulla. Oggi avrei invece voluto parlare della morte di XY, che l'alba mi ha riportata ».

[1426] Cf. *supra*, p. 315. Landolfi note par exemple que les reflets qu'on voit poindre dans les cheveux d'Idolina sont, lui dit-on, « della nonna morta » (RV, p. 262).

[1427] Cf. RV, p. 262 : « Riprovo il vago impulso di sbatacchiarla nel muro, e mi viene in mente Jammes che comunica a Gide di avere in tasca, stretto nel pugno, un tenero uccellino. Ma certo si comprende bene come la nostra dolcezza, un nostro senso soffocante e mal tollerabile di dolcezza, e l'altrui morbidezza possano essere causa sufficiente di delitto » ; (p. 329) : « Ma è vero che la Minor è una spina nel mio cuore : la vedo nelle fotografie interessarsi al mondo, perfino con una certa divertita ed ironica bonarietà, quale di chi sappia bene che tutto finisce male ma abbia deciso di prenderla allegramente, o abbia tanta felicità in sé e nel suo proprio carattere da sentirsi in qualche modo protetto – espressione che non è rara tra le donne. Pure, ella non sarà felice, non è possibile che lo sia; basterà, se io vivo, la mia presenza a gettare un'ombra nera sulla sua vita » ; (p. 336) : « L'altra sera la mia piccola Minor ha rischiato di soffocare per un boccone o un sorso torto ; lei è rimasta tutta rossa e interita ; la Major, che l'ha soccorsa prontamente, ha avuto poi una crisi ; ma tutto si è risolto felicemente. Ebbene, a parte la solita cieca e violenta pietà nel vederla così piccina e rigida, in quel preciso istante io... io mi son detto in un lampo che da ultimo la sua morte sarebbe stata per alcuni e forse molti riguardi benefica (santo cielo, a me), e insomma mi son sorpreso in un moto che come chiamarlo se non di gioia, di gioia schifosa, abbietta, innaturale d'altronde e tanto poco somigliante a me stesso ? Dio mio, è *possibile* essere tanto vili, tanto egoisti? » (l'italique est de Landolfi). On peut expliquer en partie les fantasmes sadiques comme celui où Landolfi imagine de battre sa fille contre le mur, ou l'espèce de joie perverse ressentie quand Idolina s'étrangle, par le désir de ne pas se sentir impuissant devant la possible mort d'un être cher et d'employer sa force à contrôler soi-même cette mort, ou du moins à s'en sentir responsable, sans doute en raison de la croyance inconsciente qu'on a tué l'autre par la seule force de la pensée. A ce sujet, nous renvoyons à la tirade de Nena sur le chien vieux et malade qu'on est devoir de tuer soi-même dans les DZ (p. 428-429), et à tous les récits où, comme dans *La muta* notamment, un personnage sent qu'il doit protéger un être, paradoxalement, en le tuant. Nous renvoyons aussi à notre commentaire sur le mélange d'impuissance et de culpabilité caractérisant certains épisodes comme celui du chien Mao (cf. *supra*, p. 211-212).

[1428] RV, p. 348.

Landolfi, en une même opération, vient-il à bout de la page blanche et sauve-t-il de l'oubli des courts textes qu'il n'avait jamais publiés. Enfin, dans RV, Landolfi fait notamment allusion au second deuil qui a marqué son enfance : celui de sa cousine Rosina Tumulini, morte à seulement vingt-six ans[1429]. Aussi partageons-nous pleinement l'avis de Paolo Zublena, qui souligne le double aspect de cette « tunique de Nessus » à laquelle Landolfi compare son écriture dès la première page de ce journal (« questo dannato diario[1430] ») placé sous le signe de la mort : avant d'être une torture à laquelle il ne peut échapper, la langue est pour Landolfi une deuxième peau protégeant son identité fragile[1431].

Cette deuxième peau ou ce cocon peut se révéler être une prison, voire une « cellule de fiel », voire même une « tunique de Nessus », mais Landolfi y reste attaché (dans tous les sens du mot), pour des raisons complexes et notamment pour celle-ci que l'écriture donne l'illusion de vaincre la mort. Nous pensons aux lignes d'un article tardif où Landolfi se réfère au fait que sa cousine Rosina survit en quelque sorte à travers la carte que l'écrivain adresse rituellement à sa sœur Ida[1432], mais aussi au titre même du recueil *Viola di morte*[1433]. Enlever la tunique de Nessus – c'est-à-dire cesser d'écrire, ou du moins abandonner une forme d'écriture se caractérisant par une grande maîtrise stylistique – c'est ne plus être protégé contre la réalité extérieure et ne plus être protégé contre la mort, comme dans cette pensée morbide exprimée dans la BDP :

> Una piccola emorragia che ho avuto mi ha ricondotto a un'idea meschina e schifosa della morte. È tremendo pensare che noi viviamo tra oggetti assai più duri del nostro corpo, e quanto poco basti alla morte per svotarci del nostro sangue. Ché questo è tenuto insieme per miracolo da sottili pellicole ed è sempre sul punto di espandersi come il bianco da

[1429] *Ibid.*, p. 362.
[1430] *Ibid.,* p. 307 : « Basta ! Non sarebbe meglio abbandonare questo dannato diario e cercare un mezzo più onorevole di digestione, un digestivo o aperitivo meno amaro, e meno avverso alla mia fondamentale indifferenza ? ».
[1431] Dans son article consacré à la langue de Landolfi dans RV (*Parossismo e scalfitture della lingua-pelle. La scrittura diaristica in* Rien va, cit., p. 219-239), Paolo Zublena approfondit son interprétation de l'écriture landolfiene comme participant d'une névrose. P. Zublena fait notamment référence à un article d'Ernestina Pellegrini où cette dernière avait employé l'image d'une « seconde peau » à propos de ce que représentait l'écriture pour Landolfi (« L'arte di aprire una finestra sul buio », cit., p. 29), et au livre du psychanalyste Didier Anzieu : *Le moi-peau* (Paris, Bordas, 1985). Pour illustrer cette thèse, la lecture de P. Zublena s'appuie sur une analyse méticuleuse des choix lexicaux et syntaxiques de l'auteur.
[1432] *Ultime donne in casa nostra* (publié le 3 juin 1978 dans le « Corriere della sera » et cité par I. Landolfi dans sa *Cronologia*, p. XXVI-XXVII) : « E oggi Rosina cos'è ? È, temo, soltanto la cartolina che puntualmente ogni 7 di febbraio scrivo a sua sorella, in memoria di quella morte ingiusta. / E cosa sarà, nei secoli, Rosina ? Morti noi due, nulla ».
[1433] On peut comprendre aussi bien *viola* comme la couleur violette, comme la fleur nommée violette ou comme l'instrument de musique appelé viole. Dans ce dernier cas, le livre, comparé à un instrument, est symboliquement capable de faire entendre une musique où survivent le souvenir des choses chères à l'auteur.

quelle uova senza guscio che dicono col panno[1434]

Or, Landolfi préfère continuer à écrire, gardant sur lui la « tunique », fût-ce pour déplorer dans ses journaux l'insuffisance des mots, ou écrire dans un de ses poèmes que la composition de vers est « un vizio osceno[1435] ».

B) Rejet de l'altérité, rejet de l'objet et rejet de la mort

Nous allons maintenant examiner le lien entre l'altérité et la mort, perceptible dans le fantasme morbide où les objets menacent de nous vider de tout notre sang. En effet, si, comme nous venons de le dire, les mots constituent pour Landolfi une sorte d'enveloppe protectrice, il faut voir dans l'existence des autres et dans la mort de soi-même les dangers qui entraînent la nécessité de cette protection. Tout d'abord, la situation par laquelle s'ouvre et se clôt le récit de *La muta* (TR) est emblématique de l'image d'une existence où la mort, c'est les autres. En effet, nous avons plusieurs fois montré que sous diverses formes, l'environnement extérieur et les autres personnages représentaient un danger terrible pour le protagoniste, dans RA par exemple. Mais, dans *La muta*, le narrateur autodiégétique apparaît d'emblée terrorisé par l'arrivée des hommes qui l'emmèneront afin qu'il soit exécuté pour son crime, si bien qu'il n'y a pour lui aucune différence entre l'irruption des autres dans son monde et sa propre mort : l'altérité et la mort se fondent en une même source d'angoisse.

D'autre part, ce personnage estime qu'il est en un certain sens innocent et que le meurtre de la jeune fille muette était nécessaire[1436]. Or, il est possible d'interpréter cette « nécessité » de tuer la jeune fille comme dérivant de la nécessité de la préserver en tant qu'être idéal, que ne doivent pas contaminer, ni « la realtà trita e volgare » qui l'entoure de son impureté, ni « la carne infetta[1437] », tout aussi impure, de l'homme qui la désire. Aussi bien l'enfermement dans un espace clos (comme la cellule de *La muta*, ou la navette spatiale de CAN, d'ailleurs qualifiée de « cellule[1438] »), que le meurtre de certains personnages féminins ont donc une fonction paradoxalement positive, malgré le sentiment d'impuissance ou l'idée de malheur auxquels ils sont liés : en effet, l'enfermement protège le sujet masculin de sa propre mort confondue avec l'irruption de

[1434] BDP, p. 650.
[1435] VM, p. 46.
[1436] Dans le moment final, le narrateur emploie plusieurs fois le terme de « necessità » (TR, p. 443, 444 et 448), pour indiquer qu'il ne pouvait agir autrement que comme il l'a fait en tuant finalement la jeune muette.
[1437] Cf. *supra*, p. 155.
[1438] Cf. *supra*, p. 358.

l'altérité, tandis que le meurtre protège l'objet idéal de sa destruction. Ainsi ces deux motifs obsessionnels, pour douloureux qu'ils apparaissent *a priori*, sont en quelque sorte indispensables pour que Landolfi dénie la mort, dans l'espace fantasmatique des fictions qu'il invente, et d'une façon sans doute plus inconsciente que consciente. Or, nous sommes d'avis que ce déni de la mort est à la fois un déni de sa propre mort à venir et de la mort effective de sa mère.

En effet, on pourrait dire, d'une façon paradoxale, que dans ses fictions, Landolfi tue sa mère pour qu'elle survive. Un tel propos ne serait bien entendu que la formulation exagérément ramassée d'un processus complexe, qu'on peut cependant retracer en s'appuyant sur une certaine manière d'interpréter des nouvelles comme *La muta* ou *La spada*. Dans *La spada*, Renato vit à l'écart du monde dans son grand manoir. Lorsque l'Autre vient se présenter à lui, ce n'est pas sous les traits d'un être menaçant, mais sous la forme d'une femme éthérée qui lui offre un amour inconditionnel[1439]. Or, si Renato coupe en deux cette maternelle « fanciulla bianca », c'est pour la même raison qui pousse le narrateur de *La muta* à tuer la jeune muette : afin de ne pas être détruit, l'objet d'amour idéal que l'écrivain porte en lui ne doit pas s'incarner dans l'espace fantasmatique de la fiction. Dans ce monde imaginaire, la destruction de la femme vivante et réelle protège donc de la destruction une femme idéale et morte. C'est d'ailleurs une explication qu'on peut donner à l'image du pur ciel étoilé apparaissant au travers du corps de la « fanciulla bianca » atrocement déformé par sa blessure[1440] : en même temps que l'objet d'amour se détruit en s'incarnant, sous la forme du corps mutilé, il survit en s'idéalisant, sous la forme du ciel étoilé. Voilà pourquoi, d'après nous, Landolfi fait presque systématiquement mourir ses personnages féminins idéaux, qu'ils soient tués par un protagoniste dans lequel on peut voir une projection de l'écrivain lui-même, comme c'est le cas dans *La muta* et *La spada*, ou qu'ils disparaissent d'une autre manière, comme la « donna bionda » de *La piccola apocalisse*, ou Lucia dans RA, notamment.

Dans l'espace imaginaire des fictions où s'expriment les fantasmes de l'auteur, ces destructions obéissent dans tous les cas à une loi selon laquelle doivent rester à l'abri de la mort l'auteur lui-même, sa mère idéalisée et le lien qui les unit. Aussi, si l'on peut dire que l'idéal se détruit en s'incarnant, on peut aussi dire qu'il reste en fait protégé de

[1439] Dans la mesure où il nous paraît difficile de ne pas voir une image maternelle dans ce personnage féminin, il nous semble également possible d'identifier ce personnage à la mère de l'écrivain lui-même.
[1440] Cf. *supra*, p. 256.

cette destruction par l'objet réel qui se substitue à lui : c'est l'objet réel, non l'objet idéal, que détruit le sacrifice.

C) L'objet réel, l'idéal et la Mère terrible

C'est ainsi que l'image récurrente de la Mère terrible qui ordonne le sacrifice et la castration symbolique dans les fictions de Landolfi, ressortit d'après nous au désir de garder en vie sa propre mère idéalisée. Cette image est en réalité le résultat d'une déformation produite par les sentiments ambivalents à l'égard d'une mère idéalisée, puisque l'écrivain, en même temps qu'il désire plus que tout garder le lien avec l'idéal, assimilé à la « patrie perdue » ou encore à la « poésie », se sent tragiquement prisonnier de ce lien auquel il faut tout « sacrifier[1441] ». Voilà pourquoi l'on peut bien parler d'une profonde ambivalence des sentiments et de désirs contradictoires[1442].

A la lumière de la nécessité de garder en vie l'objet d'amour idéal, nous pouvons revenir sur l'image du complexe d'Œdipe qu'on peut dégager de RA. Cette fiction donne en effet à voir, d'une façon que la structure du récit rend particulièrement nette, une forme du complexe d'Œdipe où le fils (symbolisé par le protagoniste) voit le père (symbolisé par le vieil aristocrate) ressusciter la mère (symbolisée par la châtelaine décédée) à l'aide de mots magiques. Cependant, l'épouse ou mère ressuscitée est un spectre horrible, tout à fait différent du personnage de la châtelaine telle qu'elle apparaissait sur le tableau, et cette créature ne doit en aucun cas se matérialiser : les mots ont donc le pouvoir magique de faire revivre un être mort, mais ce pouvoir ne doit pas être utilisé car l'être mort doit garder sa forme idéale, où d'ailleurs il n'est pas perçu comme véritablement mort, mais bien comme idéal. Ainsi, les mots ont pour Landolfi le pouvoir magique de créer une autre réalité aussi consistante que la réalité existante, mais ce pouvoir ne doit pas être exercé car le possible poétique deviendrait impur s'il se matérialisait et devenait réel.

[1441] Cf. *supra*, p. 51.

[1442] Nous avions par exemple constaté cette ambivalence lorsque nous avons commenté la seule description de sa mère qu'on trouve dans les pages de Landolfi, c'est-à-dire la description de la photographie où l'auteur perçoit une signification terrible dans l'image de l'ombre du bras de sa mère qui le tient sur ses genoux. Nous avions alors souligné le sens tragique que l'écrivain donne à cette image, puisqu'il y voit un signe annonçant non seulement la mort prochaine de sa mère, mais aussi sa propre mort : « Ma l'avida terra non sembra paga, il nero gesto continua ». Or, écrire, au présent, que le geste de sa mère continue, et laisser entendre que l'auteur est lui-même appelé à la retrouver dans un au-delà, c'est bien préserver l'existence de sa mère et le mouvement qui les réunit, mais d'une façon certes paradoxale et inquiétante, puisqu'il s'agit d'une sorte de survie grâce à la mort ou de vie après la mort. Certes envahie par le tragique voire la terreur, l'image tendre de la mère et l'enfant réunis continue ainsi à exister, grâce au fantasme de l'immortalité.

Nous complèterons d'ailleurs notre interprétation de RA en nous appuyant sur le lien qu'on peut établir entre la vie de l'auteur et sa fiction, c'est-à-dire entre la mort de Lucia dans la fiction et celle de Rosina, la cousine de l'auteur, dans le monde réel. Tout d'abord, on pourra remarquer une correspondance entre le rite épistolaire, auquel nous avons fait allusion en note, qui consiste à écrire chaque année une lettre à Ida (la sœur de Rosina), et la visite rituelle du protagoniste de RA se rendant chaque année près de la tombe de Lucia. Parmi les fleurs qui poussent sur cette tombe, celle qui paraît la plus vive est une « rosellina », dont le nom peut faire penser à celui de Rosina ; comme si cette petite rose, dans l'espace fantasmatique de la fiction, était le symbole d'une forme de survie permise par les mots. On peut aussi établir une autre correspondance entre la fin de l'histoire, avec l'exclamation de Lucia (« È la mamma »), et ces lignes de RV où Landolfi évoque pour la première fois explicitement la mort de sa cousine (p. 362) :

> Infine delle volte sembrerebbe che qualcuno si prendesse cura di noi. Per molto tempo ho pensato e in certo modo penso ancora che potrebbe essere per intercessione dei nostri morti, o per qualche minimo loro potere indipendente. (Dissi : Ma perché la mamma ha permesso che X morisse ? – la amatissima cugina X. Rispose chinandosi ad accarezzarmi : Ma lei non può questo)[1443]

A la lecture de ces lignes, il est possible de considérer que la mort de Lucia dans RA est la représentation symbolique du traumatisme qu'a constitué la mort de Rosina Tumulini (âgée de vingt-six ans) quand Landolfi avait onze ans. Ainsi, dans le monde imaginaire de la fiction, Lucia serait condamnée par sa mère défunte à mourir comme elle, parce que Landolfi aurait interprété la mort de sa cousine dans le monde réel comme une répétition fatale de la mort de sa propre mère, que cette dernière aurait voulu et dont elle aurait eu le pouvoir. On peut envisager qu'au cours de son enfance et au début de son adolescence, Landolfi ait donc dû concilier deux impressions ou croyances contradictoires : d'un côté, l'attribution à sa mère du pouvoir de survivre à sa mère et de veiller sur lui ; de l'autre, les souffrances que lui infligent la mort de sa mère puis de Rosina, ainsi que le sentiment d'impuissance et d'incompréhension qu'entraînent ces pertes douloureuses. La loi tragique que Landolfi ressent intimement, selon laquelle tout objet d'amour réel lui est interdit car il ne faut pas qu'un objet réel se substitue à l'objet idéal auquel il est lié, trouverait donc sa source non seulement dans la façon dont Landolfi a vécu la mort de sa mère, mai aussi dans la façon dont il a vécu la mort de sa cousine Rosina. Dans ses pensées plus ou moins conscientes, Rosina serait morte

[1443] RV, p. 362. Landolfi ne dit pas qui était la personne qui lui a adressé cette réponse sensée et bienveillante : on imagine qu'il s'agit de son père, de sa cousine surnommée Fosforina – c'est-à-dire Ida Tumulini, la sœur de Rosina – ou d'un autre proche.

justement parce qu'elle aurait eu le tort de remplacer sa mère, en qui lui-même voit d'ailleurs quelque chose de purement diabolique[1444], ce qui permet de renforcer le lien qu'on peut établir entre la mère de Landolfi et la châtelaine de RA.

En outre, il nous paraît certain que c'est de Rosina que parle Landolfi dans *Prefigurazioni : Prato* (OMB), lorsqu'il évoque le mouvement physiologique qui se produisait en lui (on comprend qu'il s'agit de l'érection) quand il se laissait envahir par des pensées tristes :

> confesserò qui candidamente ciò che potrà apparire una mostruosa anomalia, e che forse lo è davvero : notavo ora come a pensieri di un dato ordine rispondesse in me un dato movimento fisiologico. Il fatto è peraltro che quei pensieri non erano quali si potrebbero immaginare, non lubrichi, ma tristi e dolci e, in breve, profondamente malinconici. Con maggior chiarezza : il movimento aveva in ispecie luogo se pensavo a una persona cara morta[1445]

En effet, Rosina est morte en février 1919 ; Tommaso entra à la rentrée suivante au pensionnat Cicognini, où il resta le temps d'une année, et c'est à cette année-là (l'année scolaire 1919-1920) que tout le récit est consacré. Or, dans le même texte, Landolfi fait référence, non seulement à sa mère, mais aussi à sa chère cousine encore vivante (Ida, surnommée Fosforina), puis à sa grand-mère dont il apprend la mort au moment des vacances de Noël. Il serait étonnant que Rosina ne soit pas du tout présente dans ces souvenirs où la mort et la deuil occupent une place si importante : il semble donc qu'à l'intérieur de *Prefigurazioni : Prato*, qui s'ouvre sur la mort de sa mère, et se clôt sur celle de sa grand-mère, Landolfi évoque sa cousine Rosina Tumulini, morte elle aussi, précisément dans ce passage sur ce qui pourrait avoir l'air d'une « mostruosa anomalia », comme l'écrit l'auteur. Ainsi Landolfi nous semble-t-il laisser entendre aux « psicologi, psicanalisti e consimili indaffarati personaggi » que son désir se porte spontanément vers un objet d'amour que la mort rend idéal, au moment où la puberté succède à ce que Freud appelle la « mise en latence » de la sexualité.

Il nous apparaît en tout cas que la loi tragique guidant les fictions de Landolfi s'appuie sur une croyance selon laquelle sa mère existe toujours et sur une croyance en la toute-puissance de la pensée ou du langage. Il nous apparaît également que le souvenir de Rosina plane sur l'œuvre de Landolfi et que ce peut être aussi bien elle, la deuxième personne à qui s'adresse l'auteur dans le *Commiato* de OMB (« […] o tu che mi avevi insegnato un poco a godere, e che io vedo ora perduta tra le più ignobili apparenze »).

[1444] Cf. *supra*, p. 5.
[1445] *Prefigurazioni: Prato* (OMB), p. 746.

D) La mort et la toute-puissance des mots et des idées : « La morte è un'immaginazione[1446] »

La posture consistant à ne pas utiliser le pouvoir magique que l'on attribue aux mots permet de sauvegarder, en les protégeant d'une épreuve de la réalité qu'ils n'ont pas à connaître, aussi bien le fantasme d'une toute-puissance de la parole que la nature idéale des objets vers lequel se porte le désir. Non sans un humour qui lui est propre, Landolfi ne cesse en effet d'exprimer et de défendre ce rapport à la réalité où l'infantilisme atteint son paroxysme dans l'expression d'une croyance à la toute-puissance des idées et des mots. Ainsi l'auteur fictionnel de *« Night must fall »* se sent-il capable de révéler le mystère de l'univers et de devenir un « grand poète » ; mais il préfère ne pas « se laisser aller » et pense éviter ainsi une catastrophe apocalyptique :

> Avevo paura che a lasciarmi andare, ne sarebbe venuto fuori qualcosa di troppo bello, di insostenibilmente bello, una poesia, che so, o anche soltanto un'idea che avrebbe spiegato tutto – e allora tutto sarebbe finito e riprecipitato in una voragine senza fondo. Per restare all'energia, la sentivo gonfiarsi in me in modo intollerabile e, obbedendo a uno strano istinto di gerarchia e di proporzione, la ricacciavo giù e finivo coll'andarmene per evitar le occasioni. "Quello che è troppo è troppo" forse borbottavo: succhiarsi l'universo come un uovo mi pareva un'azione da screanzati. E anche suppongo che mi vergognavo, essendo così piccino, di passare già (come alle brutte sarebbe avvenuto) da grande poeta[1447]

Nous voyons que le sentiment de culpabilité et la peur de causer une catastrophe se mêlent ici au fantasme infantile d'avoir à l'intérieur de soi une force toute-puissance dont les idées et les mots seraient les instruments[1448]. Ne pas utiliser ce pouvoir, pour le personnage, c'est se mettre à l'abri de la réalité extérieure, tout en ne renonçant pas tout à fait à l'idée que la réalité extérieure est soumise à sa volonté[1449].

« Nessuno potrà convincermi che la realtà, che la vita sia davvero incontrollabile dalla nostra volontà », écrit notamment Landolfi dans DM[1450]. Dans les petits articles autobiographiques de OMB, l'idée ou le fantasme de la toute-puissance des mots et des

---

[1446] DM, p. 700.
[1447] *« Night must fall »* (DIA), p. 106.
[1448] On aura noté qu'on retrouve ici l'image d'un immense tourbillon (« una voragine senza fondo ») menaçant les repères fragiles du personnage. Ces repères fragiles reflètent l'identité de l'écrivain lui-même, qui se sent menacé, comme nous l'avons vu, par tout ce qui excède la mesure et s'écarte de proportions qui lui semblent raisonnables. Nous voyons aussi que la réaction à cette menace venue de l'extérieur se traduit par la rétention de ces « énergies » dont l'auteur fictionnel avait dit vouloir « se décharger » (cf. *supra*, p. 184).
[1449] Cette dernière idée donne ici naissance au fantasme extrême d'un mot qui permettrait d'enclore en lui l'univers tout entier. Nous trouvons d'ailleurs une autre forme de ce fantasme dans le petit traité fantaisiste *Da : l'astronomia*…, quand est exposée la théorie selon laquelle l'univers dans son ensemble formerait un mot « inouï ».
[1450] DM, p. 692.

idées est aussi très présent. Landolfi s'amuse par exemple du comportement peu raisonnable d'un « bestemmiatore » à la fin de *Le palline*, mais on voit bien que le mode de pensée magique et animiste adopté par ce personnage, parce qu'il laisse entrevoir une « autre réalité » où tout est possible, séduit Landolfi plus qu'il ne s'en moque :

> Ne conobbi persino uno [un bestemmiatore] il quale sosteneva che quando, nell'atto di vestirsi da sera e già strombettando gli amici dalla strada, il bottone del colletto gli ruzzolava, come usa, sotto il canterano, bastasse la men feroce bestemmia a farlo uscir di lì sotto, per così dire, colle proprie gambe; egli anzi spergiurava che un tale caso era capitato a lui medesimo cento volte, mentre non è chi non veda che esso era semmai dovuto a una particolare pendenza del pavimento[1451]

Cependant, l'auteur, en tant qu'homme, apparaît le plus souvent comme la victime de cette toute-puissance des mots et des idées. C'est ainsi que les mécanismes de l'animisme et de la surdétermination se retournent en quelque sorte contre Landolfi, quand celui-ci lie sa vie à celle des quatre acacias de son jardin, pour la seule raison que cette analogie a été établie un jour par son père :

> "Queste casce rappresentano la tua vita : il suo primo quarto se n'è andato". Era un augurio, era anche una triste constatazione paterna, era soprattutto una frase imprudente, che legava con nodi *indissolubili* il mio *destino* a quello dei quattro alberi[1452]

Nous voyons ici comment la croyance en une toute-puissance des mots vient nourrir chez Landolfi sa conception tragique de l'existence, ou plutôt la conception tragique de sa propre existence. Instruments tout-puissants, les mots sont, comme l'arme de *La spada*, au service d'une mort ou d'une destruction dont l'écrivain lui-même est la victime ; une victime toutefois remplacée par des substituts, comme ici les acacias. D'une manière ou d'une autre, il est ainsi clair que la réalité extérieure, dans ce qu'elle a d'immaîtrisable, et la mort, dans ce qu'elle a d'inéluctable, restent au centre des préoccupations de Landolfi. *Ananké* et *Thanatos* constituent les visages différents d'une même menace, dont l'écrivain se protège en ne renonçant jamais complètement à la croyance en une toute-puissance des mots et des idées, même si cette toute-puissance semble parfois se retourner contre lui[1453].

[1451] *Le palline* (OM), p. 760. La virtuosité dont Landolfi fait souvent preuve en matière de choix syntaxiques nous semble aboutir dans cette longue phrase à un résultat particulièrement remarquable. Nous remarquerons notamment l'emploi d'une tournure que l'auteur affectionne : le gérondif absolu, à valeur causale (« strombettando gli amici »).

[1452] *Quattro casce* (OM), p. 761.

[1453] Le plus éloquent des petits récits autobiographiques de OMB est à ce titre *Una morte*, où Landolfi raconte les impressions qu'il a ressenties en assistant aux dernières heures d'un médecin, qui était aussi un ami de sa famille. Le sentiment d'irréalité éprouvé à cette vue, loin d'être combattu, donne lieu à un étonnant fantasme d'omnipotence (*Una morte*), OMB, p. 764 : « Non so, c'era qualcosa in quella morte che non tornava, quasi essa fosse nient'altro che un'apparenza, e la scena cui assistevo nient'altro che un sogno, e fosse bastato un soffio, cioè il menomo atto della volontà, a farlo dileguare. [...] Insomma mi pareva ormai evidente che mi sarebbe stato

E) Le néant, l'immortalité et la créature

Nous citerons un long et très dense passage de RV, où il nous semble possible de considérer que c'est bien l' « horror vacui » et la peur de la mort qui conduisent Landolfi à imaginer que le néant n'existe pas et que rien ne peut mettre fin à l'existence :

> [...] ma quel senso (quella insensibilità, piuttosto, appena appena e per miracolo conscia di se stessa) che chiamarlo volgarmente senso di vuoto è troppo poco, quell'urto (con flebilissimo gemito) del silenzio, del nulla, paragonabile a quello che ci fa vacillare al cessare improvviso d'un grande frastuono, etc. ; quella, questa, necessità di passare il tempo, di rimettersi a un tale atrocissimo compito! – Non smarrimento: perdita. Ah, vedo bene ora perché io sempre 'affretti coll'animo il tempo': perché tutto sia finito al più presto, perché desidero pace. Ma dunque il nulla di qui sopra non è nulla, o come può il nulla essere tormentoso? La spiegazione è semplice: il nostro nulla è esso stesso illusorio, è esso stesso una beffa! [...] L'esistenza è una condanna senza appello e senza riscatto […] Non c'è niente da fare contro la vita, fuorché vivere, press'a poco come in un posto chiuso dove si sia soffocati dal fumo del tabacco non c'è di meglio che fumare[1454]

Il n'est certes pas question de mettre en doute la sincérité de l'auteur, mais il nous faut remarquer que le gain d'une telle conception métaphysique, où le néant n'est qu'une illusion, n'est autre que l'immortalité, fût-ce une immortalité devenue horrible ou monstrueuse[1455]. Jusqu'au bout, dans l'évolution de sa poétique et de sa *weltanshaung*, Landolfi reste dépendant d'une loi qui exige l'abolition de la mort pour préserver une immortalité qui est à la fois celle du sujet, de son objet d'amour idéal et du lien les unissant. C'est une autre manière de dire que jusqu'à la fin de sa carrière et de sa vie, Landolfi est resté marqué par la mort de sa mère quand il avait un an et demi et

---

perfettamente possibile, poco fa, strappare quell'uomo alla morte: ove soltanto lo avessi voluto. Certo, mi sarebbe bisognato uno sforzo estenuante della volontà. Perché non lo avevo ad ogni modo compiuto? Per accidia, senza dubbio ». La conclusion de la nouvelle est ensuite beaucoup moins raisonnable que celle de *Le palline*, que nous citions auparavant, en ce sens que Landolfi y réaffirme que la mort ne doit pas être acceptée comme une fatalité et doit être combattue avec d'autres armes que les siennes (p. 765) : « alla morte bisogna, se mai, guardar di dare lo sgambetto ». A la fin de *Una morte*, le déni de la mort devient donc une véritable règle de conduite, et l'on peut se demander si dans l'œuvre de Landolfi à partir des années soixante, l'affirmation de l'idée récurrente d'une mort qui serait une fausse mort monstrueuse, où l'homme serait condamné à une existence sans fin, au lieu d'être délivré de ses souffrances en sombrant dans le néant, n'est pas la manière que l'écrivain a trouvée pour faire ce « croche-patte à la mort » dont il parle dans *Una morte*. On peut aussi penser au vœu que l'écrivain formule pour sa fille Idolina dans RV (p. 356) : « Ecco, di questo forse sarei felice : che realizzasse la grande idea del suo sciagurato padre, che vincesse la morte ».

[1454] RV, p. 320-321. Nous avions cité la dernière phrase (cf. *supra*, p. 457-458).

[1455] La mort est bien conjurée par une telle conception : c'est la lecture qu'on peut aussi faire de *Due veglie* (IS), où un mari qui pleurait sa jeune épouse décédée assiste à son réveil miraculeux. En effet, la jeune femme se montre vite acariâtre, si bien qu'il aurait peut-être mieux valu qu'elle ne se réveille jamais. Ainsi, à l'intérieur d'une même nouvelle, sur le mode du désenchantement, de l'humour et du tragique, Landolfi exprime à la fois, d'une part, le désir d'une résurrection miraculeuse de l'être qu'on aimait le plus au monde, et, d'autre part, l'idée que l'être idéal auquel on voue son amour doit rester inaccessible.

surtout par le deuil inexistant ou incomplet qui a suivi cette perte. Il semble bien que l'écrivain ait toujours conservé quelque part en lui la croyance que sa mère pouvait continuer à vivre en lui ou avec lui, à condition de protéger la croyance à l'idéal sous ses diverses formes, comme celles de la poésie, de la « patria celeste », mais aussi du mot-univers ou de la parole créatrice « del mondo fenomenico », ou encore de la possibilité que deux et deux fassent cinq, ou qu'il soit possible de ne pas mourir, voire impossible de mourir.

Il convient cependant de revenir maintenant sur la façon dont s'articulent le fantasme d'omnipotence de l'auteur, son sentiment de culpabilité et la création littéraire. Nous commenterons pour cela brièvement *La vera storia di Maria Giuseppa*, ce texte de OMB où Landolfi revient sur le personnage fictionnel de sa nouvelle éponyme et sur la personne réelle qui l'a inspiré : une domestique de sa famille, qui portait ce nom et qui présentait certains traits communs avec la Maria Giuseppa de la nouvelle. Violée pendant la guerre par des soldats marocains, la vraie Maria Giuseppa, qui avait commenté ce viol d'une phrase que l'auteur trouve « sublime » (« fossero almeno stati belli[1456] »), meurt quelque temps après. Or, il importe de remarquer plusieurs choses. Tout d'abord, l'idée de la culpabilité est centrale d'un bout à l'autre du texte[1457]. Or, d'emblée, quand Landolfi évoque le « carattere sinistramente profetico » de sa fiction, il est clair que le sentiment de culpabilité peut être interprété comme une sorte de punition sanctionnant le désir d'avoir le pouvoir magique d'agir par son écriture sur le déroulement des événements. Landolfi, à la fin de son texte, le reconnaît lui-même, tout en ne renonçant pas tout à fait à ce fantasme d'omnipotence[1458], indissociable de l'idée

[1456] *La vera storia di Maria Giuseppa* (OMB), p. 753.

[1457] Ce thème de la culpabilité est par ailleurs associé à la nécessité d'une « confession ». Premièrement, en effet, Landolfi écrit dans *La vera storia di Maria Giuseppa* que le protagoniste de la fiction *Maria Giuseppa* « si confessa press'a poco colpevole » (p. 750). L'auteur emploie des mots durs et forts pour se référer à la culpabilité et à la médiocrité de son personnage : les petits épisodes de sa vie, marquée par l' « ozio », sont ainsi qualifiés d' « ignominiosi ». Or, ce sont là des termes (« ozioso », « igominioso »), qu'on trouve par exemple dans la BDP, à propos de Landolfi lui-même. Ensuite, Landolfi apprend au lecteur que lui-même se sent coupable d'avoir incité son père à renvoyer Maria Giuseppa : « Eppure c'è di più in questa storia, di più losco o peccaminoso : cercherò di confessarmene », annonce-t-il (p. 751). Enfin, Landolfi ne se résigne pas à l'idée qu'il ne serait en rien coupable du triste « destin » de Maria Giuseppa et tout en exprimant cette idée, il introduit une nouvelle raison à sa culpabilité, celle de conclure l'histoire en esthète, au détriment de la vérité (p. 754) : « Eppure non riesco a liberarmi di un sottile, di un vago rimorso; e, se proprio non finisco il presente scritto seguitando la citazione per cui l'ho cominciato ("Chissà, forse Maria Giuseppa è morta per causa mia..."), poco ci manca. (Ma è vero? non sarà questa un'uscita letteraria? Devo disperatamente confessarlo: forse lo è. Tanto più forte è il senso comune del nostro cuore stesso, tanto bene ci protegge dai fastidi) ». Nous rappellerons que le mot « rimorso », employé ici dans « un vago rimorso », apparaît également dans *Una morte* (« una sorta di oscuro rimorso », OMB, p. 764).

[1458] De même, dans *Una morte*, Landolfi fait remarquer qu'il n'est pas assez « buontempone » pour aller jusqu'à affirmer qu'un effort de sa propre volonté aurait pu sauver le médecin de sa mort, mais il ne présente pas non plus cette idée comme tout à fait absurde.

de sa culpabilité :

> Ma è proprio vero che io non ho responsabilità alcuna in questa storia ? Credete, insomma, voglia come dire vantarmi della mia difficile divinazione di questo destino? Al contrario! Se è vero che la natura, la cieca natura, 'si è messa a imitare l'arte' (o comunque suoni questa frase), e anche se non è vero, io non so fino a qual punto possa un racconto, bello o brutto, influire sulla sorte d'una creatura[1459]

Nous soulignerons le mot « creatura », qui établit une analogie très nette entre l'écrivain et un dieu créateur. En effet, nous avons vu que le père, dans la symbolique des fictions, était doté du pouvoir magique d'agir sur la réalité par les mots. Mais l'usage de ce pouvoir est fatal : de nombreux exemples (RA, CAN…) montrent que l'*hybris* landolfien consiste peut-être justement à se servir de ce pouvoir, car cela entraîne toujours une catastrophe, dont la « créature » peut être la victime[1460]. *La vera storia di Maria Giuseppa* illustre donc cette idée qui sous-tend toute la poétique de Landolfi : bien que le langage soit le seul moyen d'atteindre l'idéal, maîtriser le langage, inventer une fiction, écrire, c'est s'emparer d'un pouvoir interdit, dont l'usage doit être puni, car le fils, ou le père, ou encore la créature, sont prisonniers d'un schéma tragique qui leur impose un sacrifice, pour que soit sans cesse réaffirmée la survie d'un objet idéal, que nul ne doit ressusciter sous la forme d'un être de chair[1461].

[1459] *Ibid*., p. 754. Dans RV (p. 293), Landolfi qualifie une nouvelle fois ses récits de « prophétiques » : « Tentato ieri riprendere il Landolfo colla parlata di Sighelg., e volevo seguitare questa notte, or ora ; ma sono stato prevenuto dai violenti mali di stomaco della Major. Davvero i miei racconti sono profetici, nel senso che prevedono o divinano talvolta le stesse circostanze materiali o di fatto : qui per es. siamo evidentemente nei Due figli di Stefano, e poi c'è M. Giuseppa e forse altro. Questa loro qualità è magari la più curiosa e la meno vana ».

[1460] Ainsi Landolfi est-il victime de la « phrase imprudente » de son père à propos des acacias du jardin, tandis qu'il est lui-même coupable par ses mots du viol et de la mort de Maria Giuseppa. Dans son article, Landolfi lie par ailleurs l'un à l'autre le viol et la mort de Maria Giuseppa dans la fiction, comme s'il ne faisait aucun doute que la mort du personnage ait pour seule cause le traumatisme provoqué par le viol.

[1461] Nous observerons aussi que dans *La vera storia di Maria Giuseppa*, comme dans la BDP, la figure paternelle, très présente, apparaît certes sous la forme du père de Landolfi, et de Landolfi lui-même et tant qu'auteur, mais aussi sous la forme de Dieu. Dieu est en effet le nom donné au Tout absolu, entité parfaite capable de donner un sens mystérieux au viol de Maria Giuseppa interprété comme sacrifice : par la façon dont elle en parle, Maria Giuseppa semble en effet, pour Landolfi, penser qu'elle accepte ce qu'elle a vécu, au point de le considérer non pas comme « supremo oltraggio », mais comme « legittimo, dolce, benedetto da Dio » (*ibid.*, p. 753). Comme nous l'avions vu à propos de textes comme *« Night must fall »*, Dieu apparaît bien ici comme une sorte de transfiguration de la figure du bourreau présent au moins implicitement dans toutes les scènes de sacrifice ; on peut croire Dieu capable d'effacer le mal et la culpabilité, semble penser Landolfi à travers divers textes dont *« Night must fall »*, si l'on suppose qu'une motivation mystérieuse donne un sens aux souffrances qu'il laisse se produire. Or, à la fin de *La vera storia di Maria Giuseppa*, Dieu semble trouver dans le discours de Landolfi un substitut en la personne du pape, qui serait capable, en un certain sens, de sauver Maria Giuseppa, puisque Landolfi vient à imaginer qu'elle serait béatifiée (p. 754) : « E ora, lasciatemi concludere che se il papa facesse santa questa umile creatura, non dico mi lascerei ingannare, ma certo sul momento gli direi bravo di cuore. Così come sta la cosa, Maria Giuseppa non può farmi speciali grazie, ma ella, il suo ricordo, resta almeno a nutrire la mia perenne e vana nostalgia d'una vita migliore ». Certes, Landolfi, comme ailleurs, se présente ici comme un être coupable et maudit, par ailleurs trop intelligent pour croire en des choses comme l'Eglise et la sainteté : les « speciali grazie » de Maria Giuseppe ne pourraient lui être destinées. Mais il nous semble que l'écrivain, en concluant son texte par ces pensées, indique aussi une nouvelle fois le gain que représente le refus de renoncer tout à fait à ses fantasmes d'omnipotence et à son sentiment de

Conclusion

Pour bien comprendre les enjeux de l'idée, apparaissant au premier plan de l'œuvre landolfienne dans les années 1960, selon laquelle l'existence se poursuivrait misérablement après la mort parce que celle-ci n'ouvrirait pas sur le néant, il nous a semblé nécessaire d'analyser le rapport de Landolfi à la toute-puissance des mots et des idées. En effet, il semble que la croyance infantile en la toute-puissance des mots et des idées ait acquis chez lui une force dont l'épreuve de la réalité ne viendra jamais complètement à bout, du fait que le but assigné à la pensée et à la parole était de le protéger d'une réalité extérieure assimilée à la mort, et de maintenir en vie sa mère idéalisée ainsi que le lien l'unissant à toutes les formes d'idéal venues se greffer sur l'image de cette mère idéalisée. Ainsi, en condamnant l'écrivain à une non-vie coupée du monde extérieur qui se prolonge en une non-mort tout aussi misérablement solitaire, la pensée et la parole continuent paradoxalement à remplir leur fonction.

IV) Le discours sur l'écriture, le langage et la langue

L'affirmation de l'écriture autobiographique dans l'œuvre landolfienne, au cours des années 1950 et 1960, s'accompagne de la mise au premier plan des réflexions sur l'écriture ou sur la langue, que l'auteur livre dans ses journaux et qui transparaît également dans ses œuvres de fiction. Cette évolution touchant à la poétique même de Landolfi est aussi caractérisée par l'accroissement du doute pessimiste de l'écrivain sur les possibilités qu'offre l'écriture. Nous allons maintenant montrer que la poétique landolfienne évolue dans le sens d'un développement d'éléments pessimistes sur l'insuffisance des mots, mais que ces éléments étaient toutefois présents dans la poétique de Landolfi dès le début de sa carrière, comme l'atteste par exemple la nouvelle *Dialogo dei massimi sistemi*, qui donne son titre au recueil éponyme de 1937.

culpabilité : celui de ne pas renoncer non plus à un idéal (« la mia perenne e vana nostalgia d'une vita migliore ») qui prend assurément sa source dans le désir que sa mère, d'une certaine manière remplacée ou symbolisée ici par une Maria Giuseppa qui survivrait dans l'au-delà (malgré toute la différence entre les deux femme pour l'auteur), ne soit pas pour lui irrémédiablement perdue.

A) L'impossibilité d'écrire et de ne pas écrire

A.1) Le style et l'abandon

En se consacrant à la littérature, Landolfi s'est engagé dans une quête de la perfection qui le conduit, sur le plan formel, à rechercher de manière presque systématique une formulation inédite. En effet, la recherche du mot rare apparaît comme une caractéristique de l'auteur visible dans tous ses textes : c'est d'ailleurs ce qui ressort de chacune des quelques études récentes consacrées spécifiquement à un examen de la langue et du style de Landolfi[1462]. « Il lessico rimane il livello della lingua in cui più si esercita lo sperimentalismo dello scrittore, impegnato nella ricerca di vocaboli straordinari : arcaismi, letterarismi, neoformazioni, regionalismi[1463] », écrit notamment Maurizio Dardano. « Innanzitutto va notato come di una parola che offra più forme dal punto di vista fonetico (allomorfia) Landolfi preferisca sempre la variante culta[1464] », remarque aussi Paolo Zublena. Toujours au niveau du lexique, Francesca Serafini ne dit pas autre chose : « La scelta si volge sempre – quasi con ostinazione e ostentazione – a privilegiare la forma meno comune fra le varie possibili[1465] ».

Pourtant, Landolfi entreprend dans certaines pages de ses journaux de tresser l'éloge des lieux communs[1466], et prétend même, dans un passage de mars 1967, avoir toujours consacré assez peu de temps à la réécriture de ses pages, si bien qu'il s'étonne d'avoir été qualifié de « styliste », et plus encore d'avoir continué à être perçu ainsi, alors même, écrit-il, que son contrôle sur la page s'était relâché encore[1467]. Dans plusieurs

[1462] Francesca Serafini, « Appunti linguistici sulla narrativa landolfiana », in *La "liquida" vertigine*, cit., p. 225-247 ; Paolo Zublena, « Approssimazioni alla lingua 'altra' di TommasoLandolfi », cit., p. 155-161 ; ID., *Parossismo e scalfitture della lingua-pelle. La scrittura diaristica in* Rien va, cit., p. 219-239 ; Maurizio Dardano, « Una ricchezza senza pari. Per un'analisi della lingua di Tommaso Landolfi », in *Un linguaggio dell'anima*, cit., p. 11-48.

[1463] Maurizio Dardano, *op. cit.*, p. 44.

[1464] Paolo Zublena, *Parossismo e scalfitture della lingua-pelle. La scrittura diaristica in* Rien va, cit., p. 156.

[1465] Francesca Serafini, *op. cit*., p. 243. En ce qui concerne les tournures syntaxiques, le goût pour la forme rare se manifeste surtout au niveau des liens, dans la continuité de la recherche lexicale. Cf. Maurizio Dardano, *op. cit*., p. 37 : « al profilo sintattico prevalentemente lineare si contrappongono le sofisticate scelte del lessico, le quali si estendono al settore particolare del lessico » ; Paolo Zublena, *Parossismo e scalfitture della lingua-pelle. La scrittura diaristica in* Rien va, cit., p. 226-227 : « La connessione, non distinguendo ora tra livello frasale e testuale, è garantita da una straordinaria varietà lessicale di connettivi, la maggior parte dei quali decisamente fuori dall'uso comune : *nondimeno*, *del pari*, *né* (per coordinare due frasi), *sibbene*, *epperò* (conclusivo), *ché*, *giacché*, *sempreché*, *nondimeno*, *a buon conto*, *del pari*, *checché*, *benché*, *invero*, *poiché*, *al postutto*, *ove*, *per ciò che*, *difatto*, *onde*, *laonde*, *ebbene*, *sebbene* ».

[1466] RV, p. 352-354.

[1467] DM, p. 750-751 : « Premetto che non ho mai avuto la pazienza (ed è forse un mio merito) di tirare davvero a pulimento certe pagine ; che nondimeno apparvero a qualcuno particolarmente ben tornite, senza dubbio per confronto con una imperante negligenza. Ma un bel giorno, sentendomi prigioniero entro i miei fisici

pages de ses journaux, Landolfi couche par écrit ses réflexions sur l'opposition entre recherche stylistique et spontanéité de l'expression, question qu'il traite en arrivant à des conclusions qui ne sont jamais définitives, et en développant des idées qui peuvent parfois sembler contradictoires. Par exemple, Landolfi réfléchit le 23 juillet 1958 à l'exactitude de certains mots ou de certaines expressions qui paraissent irremplaçables, et conclut à l'existence en chaque homme d'une naturelle « esigenza formale » qui pousse à rechercher ces façons parfaitement exactes de dire une chose[1468]. Mais, près de dix ans plus tard, en mars 1967, il soutient l'idée que les premiers mots se présentant spontanément à l'esprit sont toujours les meilleurs, malgré les doutes que fait venir à l'écrit le fait de les coucher sur la page[1469]. Pourtant, Landolfi expose, dans la suite de son raisonnement, une sorte de plaidoyer pour « certaines personnes », dans lequel sont développés des arguments témoignant de sa propre prédilection pour les mots et expressions les plus rares, ce qui ne contredirait toutefois pas nécessairement son goût de la spontanéité :

> Vi è tuttavia una difficoltà. Dico : son venuto fin qui affermando, sembra, in sostanza una poetica della parola o del modo che si presentino primi ; i quali sarebbero per definizione i migliori, e la sola salvaguardia contro una perniciosa compiacenza di scrittura. Ma ecco, si danno persone cui, del tutto naturalmente, costituzionalmente, si presenta per prima e con invincibile diritto di precedenza la parola rara, il costrutto prezioso, l'accezione desueta, la lezione più difficile. Ebbene, cosa faremo di costoro ? E anzi, cosa faranno costoro di se stessi ?[1470]

Pour synthétiser ces différentes réflexions d'odre poétique, nous pouvons en tout cas remarquer qu'elles se rattachent toutes à l'opposition entre style et abandon, c'est-à-dire entre une écriture soignée et une écriture non surveillée. Comme nous l'avions vu, il

---

risentimenti nei riguardi della pagina, un bel giorno deliberai di allentare il controllo sulla medesima, anzi di lasciarle addirittura le briglie sul collo, e giunsi così (facendo come al solito il salto troppo lungo) in molti casi fino a una positiva sciattezza. Ebbene, lo credereste ? non per tanto cessai od ho cessato d'essere definito "stilista" (lo scarso rigore di questa definizione in sé resta a carico di chi se ne vale) ». Dans UANT, Anna critique la manière d'écrire d'un auteur qu'elle lit, en raison de l'obstination de cet auteur à exprimer et à contrôler la moindre idée ou le moindre sentiment (p. 526) : « Oltre tutto il suo linguaggio appariva tronfio, teso, ostinatamente pregnante, senza respiro carico di quanto non poteva contenere o non valeva la pena contenesse ; e pretendeva spiegare tutto, lo sciagurato, non lasciava niente al caso e alla ventura della parola ».

[1468] RV, p. 347.

[1469] DM, p. 779-780.

[1470] DM, p. 780. Ce passage, ainsi que ceux que nous venons de citer à propos du style et de la spontanéité de l'expression, sont tous cités, traduits en français et commentés par Mario Fusco dans son article : *Les mots, l'écriture*, in « Chroniques italiennes », cit., p. 75-93. A propos de la dernière citation, on pourrait objecter à Landolfi que ce goût pour les expressions rares, qui les lui fait choisir immédiatement et irrésistiblement, au détriment d'une façon de parler plus simple, ne saurait être une tendance véritablement naturelle : elle résulte nécessairement d'un rapport aux mots qui s'est construit petit à petit chez un individu au fur et à mesure qu'il se cultive et enrichit son vocabulaire. Cependant, cette tendance finit bien par sembler tout à fait naturelle : aussi l'idée du style comme « seconde peau », proposée par Ernestina Pellegrini et approfondie par Paolo Zublena (cf. *supra*, p. 516 n.), paraît-elle d'autant plus pertinente.

s'agit d'un conflit exprimé dès la BDP[1471] et dès la toute première page de RV (lorsque Landolfi compare ses habitudes stylistiques à une « tunique de Nessus[1472] »). Landolfi formule notamment dans la BDP l'idéal d'une écriture « au hasard » : « sarebbe necessario, doveroso interrompere questo scritto. Credo invece che lo continuerò; e spero a caso [1473]». Cette idée est reprise dès le début de RV (où l'auteur écrit : « Riuscirò, qui almeno, a non scegliere le parole ?[1474] ») et on la retrouve encore dans DM :

> Invero, questo esperimento di redazione casuale (di un'opera) è quello cui tende tutto il mio essere. Altri ebbe tanta fiducia in sé, da abbandonarsi al cieco rivolo dell'occasione, certo che esso gli sarebbe divenuto impetuoso torrente, fiume regale : sarà a me mai possibile un tale esperimento, un tale abbandono ?[1475]

Toutefois, ce vœu d'une écriture qui s'abandonne librement au hasard ne semble pas pouvoir être exaucé et c'est surtout de son insatisfaction dont témoigne Landolfi à travers ses journaux.

A.2) Insatisfaction et impossibilité de se taire : la voie de l'autodénigrement

La recherche de la formulation inédite, que Landolfi présente comme naturelle dans un des passages de son journal DM que nous avons commentés, fait immédiatement planer sur l'écriture landolfienne la menace d'une crise, puisque la solution stylistique adoptée risque toujours d'être inférieure à la perfection du « possible ». Cette menace finit par déboucher dans les années 1950 et 1960 sur la manifestation de plus en plus fréquente de l'insatisfaction de l'auteur, qui déplore même l'impossibilité d'entreprendre tout récit, voire d'écrire la moindre phrase. En effet, il importe de souligner le fait que l'écriture de Landolfi se caractérise justement, d'une part, par la prédilection pour les mots ou les tournures syntaxiques les plus rares, mais aussi, d'autre part, par la réticence à formuler toute assertion définitive[1476]. C'est dans la syntaxe que

[1471] Cf. *supra*, p. 84 n.
[1472] Cf. *supra*, p. 245.
[1473] BDP, p. 590.
[1474] RV, p. 247. Auparavant, le même jour (5 juin 1958), Landolfi écrit (p. 246) : « L'infelice principio di questo diario mi scoraggia ; guarderò d'insistere tuttavia. Nel frattempo, esso già tenderebbe (nella mia testa e nei miei fiacchi pensamenti) a prendere una direzione, a ordinarsi, a comporsi, a scegliere gli argomenti. Cercherò d'impedirglielo : l'eterogeneo, l'eteroclito deve invece dominarvi – eppure anche questo è una specie di piano ! altra difficoltà ormai : la mia mano (fisica) si stanca subito di scrivere ».
[1475] DM, p. 723.
[1476] Cette réticence trouve dans *La moglie di Gogol* une expression ludique qui ne peut qu'intriguer le lecteur, avec la surprenante entrée en matière consistant à définir ce que l'épouse de Gogol n'est pas avant de commencer à définir ce qu'elle est (OMB, p. 680) : « La moglie di Nikolaj Vasilevič, è presto detto, non era una

se manifeste avant tout cette réticence : de nombreuses phrases de Landolfi abondent en propositions négatives, interrogatives, concessives ou encore disjonctives, qui ont justement pour effet, tout comme les fréquentes parenthèses ou propositions relatives auxquelles Landolfi donne une valeur concessive, d'écarter toute affirmation péremptoire[1477]. Dans RV, le recours à des propositions de ce type devient même spectaculaire, car la défiance à l'égard des assertions définitives se mêle à un dénigrement masochiste de ce qui vient d'être écrit, si bien que l'écriture du journal semble minée par un processus d'autorelecture critique[1478].

Par ailleurs, l'adjectif « impossibile », parfois substantivé, revient souvent sous la plume de Landolfi à partir de la BDP, pour se référer à l'impasse existentielle et

---

donna, né un essere umano purchessia, neppure un essere comunque vivente, animale o pianta (secondo taluno, peraltro, insinuò) ; essa era semplicemente un fantoccio ».

[1477] Certes, la variété des propositions grammaticales qu'on trouve dans la prose de Landolfi ne se limite pas à ces seuls types : pour s'en rendre compte, il suffira de consulter la partie de l'article de Maurizio Dardano consacrée à la syntaxe (*op. cit.*, p. 36-43). Néanmoins, la fréquence de ces trois types de propositions est certaine et elle relève bien d'une défiance à l'égard du caractère définitif de toute formulation. C'est aussi dans ce cadre que peuvent rentrer les diverses propositions qui d'après Maurizio Dardano allongent la phrase (*ibid*., p. 38) : « Il periodo è spesso ampliato con l'uso d'incidentali (svolte anche nella forma di parentetiche), di relative e di vari accessori nominali (complementi e loro espansioni »).

[1478] Nous avions signalé ce processus dans *Hasard et fatalité chez Tommaso Landolfi*, in « Italies », Université de Provence, n° 9, 2006, p. 165-189 ; nous avons proposé une version retravaillée et traduite en italien de ce même article : *Il caso e la fatalità nelle opere di Tommaso Landolfi*, in « Diario perpetuo », Anno XI, n° 11, 2006, p. 21-48). Nous avions alors cité deux passages de RV nous paraissant emblématiques de cette tendance qui se traduit dans la syntaxe (p. 250) : « Tutto ciò è tanto male scritto (con mia grande gioia, da una parte) che non potrà mai servirmi. Come se lo scriver bene (bene e non elegantemente) fosse un'occupazione oziosa. Ma di ciò altra volta : per oggi, ahimé, basta. Ecco intanto, in quest'ultima frase, uno dei miei tipici giri gratuitamente istrionici (ma « gratuitamente » è gratuitamente detto : un istrione è tale anche davanti a se stesso soltanto) »; (p. 286) : « (Che significa poi questo continuo e supremamente sciocco giustificarsi e mostrare che si capisce da sé quello che non va bene ? Ma questa parentesi è anch'essa una giustificazione e una mostra di comprendonio ; e così quest'ultima frase, e così via all'infinito : ci sarebbe da impazzire) ». Dans *Parossismo e scalfitture della lingua-pelle. La scrittura diaristica in* Rien va, cit., Paolo Zublena s'est intéressé à cet aspect (p. 231) : « si tratta di una continua operazione di controcanto e anche, spesso, di autodenigrazione, tant'è che un numero impressionante di queste sequenze di testo isolate in parentesi esordiscono con *ma* o con altro connettore avversativo. Insomma, la parentesi esprime ad un tempo la provvisorietà e l'inconcludenza del testo e la continua insoddisfazione dell'autore (nei confronti del testo come della vita) : testo che non a caso si conclude con una sequenza aperta da una parentesi che non si chiude mai ». Ainsi Paolo Zublena, qui relie cette tendance au narcissisme et au masochisme de Landolfi, cite-t-il les parenthèses suivantes, dans RV (p. 252) : « (quanti In, quante disgiuntive, che frase mal costruita… che gioia !) » ; (p. 255) : « (Santo Dio come è detto male […]) » ; (p. 305): « (Sto dicendo ciò assai male, mi pesa lo scrivere. E perché scrivo ? Diavolo, devo.) » ; (p. 306) : « Altri Se : quanti Se si danno » ; (p. 342) : « Accidenti, qui i due punti interrogativi erano inevitabili.) » ; (p. 283) : « (Con perfino il punto esclamativo : che stupidaggine questa trasposizione e per conseguenza quanto sgradevole la scrittura stessa.) » ; (p. 297) : « Il nesso non è ben chiaro ; ma che riposo scrivere tanto male – come se poi io scrivessi bene. – Comunque sia, qui almeno questo diario igienico fa sentire il suo benefico effetto.) ». Nous ajouterons à ce relevé (p. 251) : « (Detto così contrattamente e senza alcun rispetto dei passaggi logici, tutto ciò prende il solito aspetto di buffonata.) ». Enfin, nous présenterons le commentaire de Mario Fusco sur ce processus d'autodénigrement (*Les mots, l'écriture*, cit., p. 90) : « Il n'est donc pas très surprenant que dans ces conditions, ce critique lucide (et lucide, il l'était tout autant sur son propre compte) ait très sévèrement jugé ces pages quotidiennes, dans un exténuant dialogue avec lui-même, prenant souvent la forme de parenthèses caustiques qui interrompent le texte, quand il ne s'agit pas positivement de commentaires cinglants, voire de véritables notes. A vrai dire, rien ne lui échappe : ni le lexique ni la syntaxe, ni les idées, et c'est bien parce que pour lui, la littérature n'est pas seulement affaire d'idées ou de thèmes à traiter, mais qu'elle repose avant tout sur des qualités formelles ».

littéraire dans laquelle l'écrivain a l'impression de se trouver[1479]. Cette impossibilité trouve son illustration la plus claire dans le titre du recueil *Racconti impossibili* et plus particulièrement dans la nouvelle *Rotta e disfacimento dell'esercito*, où ce titre, *Racconti impossibili*, est ainsi glosé par le narrateur : « *occorre avere una tal quale dose di follia per raccontare una storia, e forse il titolo di tutta intera la presente raccolta doveva essere, meno ambiguamente :* Racconto : impossibile[1480] ». En effet, le narrateur de *Rotta e disfacimento dell'esercito* décide de couper court à son récit et de se limiter à présenter le plan qu'il avait prévu – non sans dénigrer, par ailleurs, les choix stylistiques qu'il avait adoptés dans la partie du récit qu'il avait commencé à écrire. Finalement, il conclut par ces mots :

> *La solita storia infine : chi così dice di non aver niente da dire è uno a mezza strada tra il silenzio e l'espressione, un infelice cui il silenzio gioverebbe, ma che non sa conquistarsi nemmeno il silenzio. Sicché, ecco, la vera conclusione del mio discorso potrebbe essere un puro e semplice miserere per l'anima di un tale sciagurato*[1481]

Les parenthèses de RV et la conclusion de *Rotta e disfacimento dell'esercito* se rejoignent donc dans l'expression de l'insatisfaction que procure à l'auteur l'examen de ses propres phrases. « La più semplice delle frasi è anche la più compromettente », écrit Landolfi dans RV, avant d'ajouter plus loin : « le frasi senza predicato sono le sole tollerabili[1482]». Ainsi comprenons-nous que pour l'écrivain, toute assertion a le poids d'une action irréversible, qu'il aurait peut-être fallu ne jamais commettre. Dans un poème de VM, Landolfi renverse ainsi l'adage « è più facile dire che fare », pour affirmer que l'action est moins difficile que la parole, mais que l'action, bien que plus facile, est impossible[1483].

Sur l'usage du langage pèse donc un fort interdit, qui trouve son origine aussi bien dans une sorte de complexe d'infériorité ressenti par rapport aux grands prédécesseurs de la littérature, que dans une histoire personnelle ayant favorisé l'assimilation de la parole à un acte tout-puissant. Pourtant, cet interdit ne débouche pas sur le silence, mais

---

[1479] Par exemple, cf. BDP (p. 593) : « Del resto che io tenti, accumulando particolari superflui, rifingermi distintamente la mia condizione di quei tormentosi giorni, è senza dubbio parte della mia mania dell'*impossibile* in letteratura, ossia di voler ottenere (per tradurre ciò provvisoriamente) dalla parola scritta quanto essa non può dare » ; (p. 600) : « Il cerchio della noia, dell'*impossibile*, si stringe su me ».

[1480] *Rotta e disfacimento dell'esercito* (RI), p. 676-677 (dans cette citation et la suivante, l'italique est de Landolfi).

[1481] *Ibid*., p. 677.

[1482] RV, p. 298. Voici l'exemple que choisit Landolfi pour illustrer ce raisonnement : « "Tu sei" : orrore. Ma "Tu sei…" (qualcosa e non si sa ancora che) : può andare ». Nous retrouvons ici l'antithèse entre le « réel » effectif auquel on ne peut rien changer et le « possible » perdu dans le « poetico alone del forse ».

[1483] VM, p. 92.

entraîne un mécanisme où transgression et autopunition forment un couple inséparable, comme Landolfi le relève et le commente lui-même à sa manière, en cultivant un goût toujours plus prononcé du paradoxe : il est impossible de vivre comme il est impossible de mourir, il est impossible d'écrire comme il est impossible de se taire. Aussi la notion d'impossibilité est-elle ambiguë, comme l'illustre ce passage de RV :

> Avendo ricommesso l'imprudenza di rileggerlo qua e là, avevo definitivamente deciso di non più riprendere questo diario : anch'esso mi appariva impossibile. Ahimé, più impossibile ancora è non seguitarlo. Cioè, non Seguitarlo, non si tratta di seguitare un che : seguitare[1484]

Il est donc impossible d'écrire, car toute assertion trahit la perfection du « possible » et toute phrase écrite est insatisfaisante par rapport à ce qu'elle aurait pu être. Mais il est également impossible de ne pas écrire, car Landolfi ne peut se soustraire à l'appel de l'écriture, comme le montre ce vœu d'une littérature qu'on pourrait peut-être appeler intransitive (et qui n'est pas sans rappeler cet « évier des angoisses » que condamnait pourtant Landolfi dans son article sur *L'innommable* de Beckett).

A.3) Le récit landolfien : un compromis entre relativisme et tragique

Les caractéristiques syntaxiques qu'on a pu observer dans RV sont aussi visibles dans les récits de fiction publiés à partir des années cinquante, surtout dès lors que le narrateur entreprend de présenter les motivations d'un personnage, et en particulier si ces motivations sont liées à une question d'ordre sentimental. Tous les récits du recueil OMB centrés sur une relation sentimentale entre un homme et une femme peuvent l'illustrer. Par exemple, le premier paragraphe de *La beccaccia*, long d'une page environ, ne comporte pas moins de dix phrases interrogatives au style indirect libre (dont certaines se suivent immédiatement). D'une part, ces propositions traduisent les hésitations de Stefano, le protagoniste ; mais, d'autre part, elles ne permettent pas d'éclairer tout à fait sa décision de rompre avec sa compagne ou maîtresse, Giovanna. Rien de définitif n'est donc dit sur les motivations en partie mystérieuses du personnage[1485].

[1484] RV, p. 345 (l'italique est de Landolfi). On aura remarqué la ressemblance entre cette idée et celle des phrases sans prédicat.

[1485] Le cas de *Sorrento* est également significatif, puisque la nouvelle commence par une phrase négative et que les adversatifs scandent la progression du récit (OMB, p. 773) : « *Non è che* Antonio fosse positivamente innamorato di Carla, *o almeno non* aveva cominciato così. *Ma* egli aveva da fuggire un fatale amore, con donna di lui più vecchia, che si trascinava ormai da anni, appassendolo e privandolo delle sue poche forze vitali, e quando s'era trattato di rilevare a Napoli questa sua lontana cugina mezzo americana aveva colto volentieri

Dans le recueil PC, le paragraphe initial de *L'eclisse* est particulièrement emblématique de la réticence de Landolfi à asserter, qui est perceptible dans la syntaxe et qui entraîne le narrateur à se corriger, à l'instar de ce fait Landolfi dans ses journaux :

> Giovanna era una ragazza di complicate ascendenze, e perfino alquanto sofisticata, *ma* sostanzialmente sciocca. *Eppoi no* : magari si potesse liquidare così alla svelta un essere umano ! Quelli di Giovanna erano *piuttosto* accessi o periodi **(**non per tanto periodici, anzi imprevedibili**)** *o*, ecco, oscuramenti dell'intelligenza ; *che* resta a vedere se *davvero denunciassero* il proprio fondo di lei, *o* non fossero invece semplici accidenti, *incidenti casomai*. La questione, bisogna dire, non appassionava i suoi amici : piccola, esile, pallida, d'un biondo smorto, bruttina *sebbene non* sgradevole, di lei forse solo Enrico si avvedeva in qualche più preciso modo[1486]

Cet incipit abonde en mots qui corrigent ce qui vient d'être écrit. Mais cette apparente indécision d'un narrateur que nous pouvons qualifier de relativiste n'empêche pas l'histoire de se dérouler et le récit de se faire. Plus tard dans la nouvelle, les sentiments qu'inspirent Giovanna à Enrico apparaissent au narrateur aussi troubles et indécis que ceux de Stefano dans *La beccaccia*[1487], mais le protagoniste demande à la jeune femme de délier ses très longs cheveux et de se dévêtir pendant l'éclipse : comme nous l'avions noté à propos de *Mano rubata* notamment[1488], le récit progresse donc au gré des pulsions des personnages, qui ressortissent aux fantasmes inventés par Landolfi. Comme nous l'avions noté aussi, les récits donnant forme à ces fantasmes prennent place dans une vision tragique de l'existence qui détermine leur cheminement vers un dénouement qui s'annonce malheureux. Ce sont donc aussi bien le relativisme de l'auteur que sa vision tragique de l'existence qui parviennent à s'exprimer par le biais de récits où l'action, dirigée par un moteur essentiellement pulsionnel, s'achemine vers un dénouement de nature fatale.

A ce sujet, il convient d'observer autre chose en ce qui concerne le dénouement des récits fictionnels de Landolfi. En effet, les nouvelles landolfiennes se terminent

---

l'occasione. Da Napoli a Sorrento, poi, il passo è breve, e la ragazza era bella, fresca, pura, qualcosa di corrispondente, e di altrettanto stupito del mondo, a ciò che erano nel passato secolo le fanciulle appena uscite dall'educandato, o alla immagine di loro che ci hanno trasmesso alcuni romanzieri… / *Ma* la festosa città di Sorrento, come ben sanno i suoi numerosi visitatori, giace in realtà su un abisso […] ». Nous voyons par ailleurs que le personnage masculin agit d'une manière toute spontanée en allant chercher sa lointaine cousine puis en l'emmenant à Sorrente, mais que l'ambiance de Sorrente ne s'avère pas aussi opposée qu'il n'y paraît au caractère sinistre de la maîtresse « fatale » qu'Antonio comptait fuir. Nous retiendrons donc ceci : premièrement, le protagoniste n'est pas mû par une motivation assez limpide pour être exprimée d'une manière positive et non négative ; ensuite, cette motivation, bien qu'on ne puisse exactement la cerner, lui impose cependant une conduite qui paraît naturelle ; enfin, ce comportement spontané s'inscrit en réalité dans un processus tragique. Les motivations des personnages ont donc un caractère mystérieux qui vient de leur nature en partie pulsionnelle, mais cette part pulsionnelle des motivations qui déterminent la progression du récit obéit en fait à un mécanisme tragique.

[1486] *L'eclisse* (PC), p. 880.

[1487] Cf. *supra*, p. 253-254.

[1488] Cf. *supra*, p. 432.

généralement en plusieurs temps, comme si une seconde fin se substituait à la première, ou comme si un nouvel épilogue contredisait une première conclusion. Cela est visible dès le tout début de la carrière de l'écrivain ; dans le premier recueil, une note finale remet en cause, dans sa globalité, la perception de l'histoire par le lecteur dans deux récits : *La morte del re di Francia* et *La piccola apocalisse*. Dans *La morte del re di Francia*, finalement, Tale n'est pas un véritable capitaine de pirates : le lecteur découvrira d'ailleurs la même chose à propos de Roberto à la fin de *Il mar delle blatte*, dans le deuxième recueil ; dans ce même recueil, nous relèverons par ailleurs l'épilogue de *Ragazze di provincia*, qui commence par « ma » et corrige en quelque sorte la manière dont le récit semblait d'abord se conclure[1489]. Ce dernier procédé devient fréquent dans SPA : dans *Il babbo di Kafka*, *La notte provinciale*, *Una cronaca brigantesca*, un nouvel événement succède à ce qui paraissait pouvoir être la conclusion du récit, entraînant la formulation d'une sorte de second épilogue. Le cas de *Voltaluna* est emblématique : au lieu de s'achever sur la réparation symbolique des maux causés aux protagonistes, la nouvelle se clôt sur l'image de la déchirure « obscène » qui se rouvre dans le vêtement.

Certes, cette sorte de double fin ressortit à une stratégie visant à surprendre le lecteur dans la lignée de nouvelles du XIX^e^ siècle écrites par des grands maîtres comme Poe ou Maupassant[1490]. Cependant, dans le cas de Landolfi, le procédé illustre surtout, d'une part, la tendance à ne pas se satisfaire de la manière dont une histoire se conclut dans un premier temps, et, d'autre part, l'attachement obstiné à une vision tragique de l'existence selon laquelle toute histoire finit nécessairement mal[1491]. C'est pourquoi cette tendance à corriger la fin d'une histoire peut être rapprochée du spectaculaire autodénigrement récurrent dans RV, ou de l'insertion dans certains récits de fiction d'un paratexte témoignant, malgré sa dimension ludique, d'une ironie qui semble tournée vers l'auteur lui-même, comme c'est le cas du « Giudizio del signor Leopardi sulla presente opera » placé à la fin de la PL.

L'impossibilité relative de conclure, qui débouche sur un texte comme *Rotta e disfacimento dell'esercito*, est donc l'une des modalités de l'impossibilité de raconter. Il

[1489] *Ragazze di provincia* (MDB), p. 243 : « Ma credere che uguale sia la sorte di tutti gli abiti cinquecenteschi sarebbe malvagia e stupida scienza ».
[1490] On pensera par exemple à *La parure* de Maupassant. Mais à part pour certaines nouvelles comme *Colpo di sole*, il est rare que le lecteur soit surpris par l'apparition au premier plan d'un fait que l'auteur avait volontairement omis de lui signaler – c'est ce que Gérard Genette appelle une paralipse (*op. cit.*, p. 92-93) – comme il peut l'être notamment dans *La demeure d'Astérion* (*La casa de Asterion*) de Borges ou *Povero bambino* de Dino Buzzati.
[1491] Nous renvoyons à notre commentaire des dernières phrases de *L'eterna provincia* (IS) : cf. *supra*, p. 437.

en de même avec l'impossibilité de décrire (que nous avons déjà commentée), et l'impossibilité de nommer, à laquelle nous avions fait allusion, à propos des noms Cancroregina et Filano[1492]. En effet, il convient d'évoquer le choix récurrent de ne pas donner un nom à certains personnages, dès le tout premier recueil que publia Landolfi : le protagoniste de *La morte del re di Francia* est appelé Tale, tandis que celui de *Dialogo dei massimi sistemi* est désigné par la lettre Y ; de manière similaire, dans *La piccola apocalisse*, les personnages sont désignés par les premières lettres de l'alphabet : A, B, C et D[1493]. Il semble donc que Landolfi refuse d'adhérer pleinement aux conventions narratives d'une nouvelle traditionnelle, puisqu'il refuse de donner un nom à certains de ses personnages, de peur d'être déçu, sans doute, par le caractère arbitraire du nom donné. La réticence de Landolfi à nommer ses personnages ressortit à son rapport sacré avec les mots : une peur irrationnelle, aussi bien qu'un sentiment d'imperfection, empêchent parfois l'écrivain d'aller jusqu'au bout de l'activité créatrice qui consiste à donner une identité fictionnelle à un personnage en lui donnant un nom. La peur de nommer, comme la réticence à asserter, sont liés à l'interdit qui pèse sur l'usage du langage[1494].

Pour conclure, bien que sa syntaxe rende compte de la prudence et des doutes d'un auteur que l'on peut qualifier de relativiste, l'écriture de Landolfi répond à une forme de nécessité dont la nature est en réalité pulsionnelle. Dans l'espace fantasmatique de la fiction, cette nécessité correspond aux pulsions des personnages ; pour Landolfi aux prises avec le texte qu'il est en train de produire, cette nécessité correspond à la pulsion d'écrire. C'est bien l'appel de la pulsion qui pousse Landolfi à écrire et à inventer des

[1492] Cf. *supra*, p. 341. Plusieurs exemples de déclarations par lesquelles le narrateur s'exonère de nommer, de décrire ou de préciser des choses à l'intérieur de son récit sont présentées par Cristina Terrile (*L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 176-177).

[1493] Dans DIA, de nombreux personnages sont par ailleurs désignés par de simples noms communs ou de simples périphrases : « la donna bionda » (*La piccola apocalisse*), « il giocatore », « la ragazza francese » (*« Night must fall »*).

[1494] Cependant, si les réticences à nommer, à asserter et à conclure constituent des obstacles au déroulement du récit, Landolfi n'en respecte pas moins les principales conventions narratives tout en dénonçant parfois leur artificialité. Par ailleurs, il s'appuie sur une conception très personnelle du vraisemblable, qui fait que le caractère peu vraisemblable d'un événement apparaît rarement comme un frein à l'écriture du récit. En effet, d'après lui, un événement qui se produit dans un récit de fiction doit nécessairement apparaître imprévisible, car tous les événements qui se produisent dans la réalité étaient tout autant imprévisibles avant qu'ils ne se réalisent. Ainsi, le récit ne doit pas paraître emblématique de la « réalité » existante, car la « réalité » est extrêmement limitée par rapport au champ des événements possibles qui peuvent devenir réels ; or, c'est ce champ des possibles non encore advenus, et non la réalité existante déjà advenue, que l'écrivain doit représenter. Cf. Cristina Terrile, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 9-87. En quelque sorte, le vraisemblable est l'ennemi du Vrai. En outre, Landolfi semble très peu gêné par la façon peu naturelle dont peut être tenu le discours direct : loin de veiller à ce que l'oral ne soit pas contaminé par l'écrit, Landolfi choisit au contraire d'appliquer un style très littéraire à ses dialogues, employant par exemples des tournures qui même à l'écrit paraîtraient très recherchées ou archaïques (par exemple, « dicesi » au lieu de « si dice »).

récits des fictions. Mais que Landolfi écrive une fiction ou qu'il écrive son journal, la réponse à l'appel de la pulsion entraîne ensuite, en un processus tragique, le sentiment qu'est nécessaire une inévitable punition : soit le dénouement malheureux de l'histoire dans les fictions, soit l'autodénigrement dans les journaux, lorsque l'auteur n'est plus caché par aucun masque.

B) Le lecteur et le Moi

B.1) Première, deuxième et troisième personnes

Landolfi est un auteur chez qui la prise en compte du lecteur au moment de l'écriture joue un rôle considérable, amenant à des résultats très variés. C'est parfois, non pas à un lecteur anonyme, mais à un lecteur qu'il connaît personnellement, que Landolfi adresse ses textes et l'écrivain paraît alors à la recherche d'un rapport privilégié. Nous pensons notamment à la lecture de *Mani* que fit Landolfi à un de ses amis à Londres en 1935 :

> Ora, una notte a me venne una malinconica idea, sommamente malinconica a priori : in altri termini, volli leggere all'amico uno di quei raccontini che già andavo scrivendo come in segreto. […] l'amico stava lì allungato sulla poltrona in una posa comoda, a gambe larghe, e mi ascoltava con malizia, palesemente pensando : "Eccone un altro che pretende…", oppure : "Da noi i Gogol nascono come funghi" ; io, levando ogni po' gli occhi dal manoscritto, lo spiavo. Lo spiavo del resto senza alcuna speranza : giacché, superfluo dirlo, non avevo nessuna fiducia in me stesso o nel parto, mettiamo nell'aborto, che gli venivo scodellando […]. / […] poi dice : "Ma è bello" e, poiché lo scrutavo ancora incertamente, soggiunse quasi in tono di scusa (per la sua poca fede o per la tristezza medesima che lo aveva invaso) : "Parlo sul serio, sai ; io scherzo sempre, invece stavolta parlo sul serio. È bello ; tu potrai andare lontano" [1495]

Nous pensons aussi aux deux exemplaires dactylographiés de la « chanson de Gurù » dans la PL, sur lesquels l'auteur inscrivit les prénoms « Leone » et « Eugenio », car l'un était destiné à Leone Traverso et l'autre à Eugenio Montale[1496]. Nous pensons

[1495] *Una Londra personale* (*Del meno*, p. 31-32). Ce passage est cité par I. Landolfi : *Cronologia*, cit., p. XLII-XLIII. Nous voyons qu'une atmosphère mélancolique et une ombre inquiétante planent sur ce récit à l'issue pourtant heureuse, comme s'il y avait pour Landolfi une sorte de prix à payer pour la réussite littéraire, dont l'autre face serait la condamnation au souterrain dostoïevskien de l'écriture. Comme ceux de son père en d'autres occasions, les mots de son ami revêtent par ailleurs une portée prophétique, qui amène toutefois l'auteur à s'empresser de préciser les choses en présentant ce moment comme une grâce éphémère et non comme le présage d'une grande carrière : « Che importa se lontano non sono andato, se la mia e nostra storia risulta tuttora buttata al vento ? Quella sera fummo pure, a nostro modo, felici : insieme sperammo in una redenzione per virtù di parole scritte o di che ; e questo è il solo ancorché magro avanzo concesso a chi tiri le somme finale ». Nous citerons encore ces mots qui nous paraissent d'une grande résonance, si on les place dans le contexte d'une carrière et d'un vie qui se terminent : « […] ma è troppo tardi ormai per ridestare nuovi fantasmi, troppo bianco ho già imbrattato di nero. Mi affretto alla tetra conclusione ».

[1496] Ce dernier a écrit sous le texte qui lui a été remis : « questo "è il canto uterino di una folle" ». Cf. I. Landolfi, *Nota ai testi* (*Opere I*), p. 983-984. Dans VM, Landolfi a placé ce poème tautologique ou énigmatique (p. 205) :

encore à la dédicace initiale de la BDP, où Landolfi rend hommage au talent critique de Carlo Bo, par lequel il se sent compris, voire, en quelque sorte, débusqué[1497]. L'écho de cette dédicace se fait plus tard entendre dans une lettre adressée cette fois à Giacomo Debenedetti, à qui Landolfi prend soin de préciser qu'il lui adresse une requête véritablement personnelle en lui demandant son avis, qu'il tient en haute estime :

> Tu almeno capirai di che si tratta ; dopo di che potrai anche dirmi : da' retta, cambia finalmente mestiere ! / Ho insomma bisogno, come già ebbi a dirti, di un lettore della tua forza. E neppure, credilo, questa è una lettera che mando a tutti i critici che mi siano stati in qualche misura benigni, ma una lettera unica e strettamente personale[1498]

Il apparaît que lorsque Landolfi confie la lecture d'un de ses textes à un lecteur, il appréhende l'avis de ce lecteur comme un verdict décisif. En raison du caractère crucial attribué à cette lecture, l'échange qui peut s'engager ensuite revêt une sorte de caractère passionnel : nous avions d'ailleurs pu faire allusion aux rapports épistolaires orageux entre l'écrivain et Enrico Vallecchi[1499]. Nous avons cité ces quelques exemples pour mettre l'accent sur l'importance d'un rapport personnel entre l'auteur et un lecteur en particulier, qu'il a lui-même choisi. Mais ce lecteur privilégié n'est pas nécessairement un lecteur réel : ce peut être un lecteur fictionnel, auquel le discours d'une instance fictionnelle est adressé. Ainsi, d'une manière générale, il convient de noter que Landolfi est un écrivain chez qui paraît particulièrement forte la tension d'une première personne vers une deuxième personne à laquelle elle s'adresse.

Voilà pourquoi la prise en compte du destinataire nous semble plus forte chez Landolfi que chez la plupart des auteurs. Au début de sa carrière, Landolfi choisit de

---

« *Canzone di Gurù* – "Questo / È il canto uterino / D'una femmina folle" : / così il grande poeta ha definito / Il canto uterino d'una femmina folle ».

[1497] BDP, p. 570-571 : « Irti erano, come sempre, questi ultimi fogli di Carlo Bo che mi riguardavano – e riguardavano per avventura certo libretto in cui era contenuta una tiratina contro i critici. Ma, in tal selva addentrandomi, io mi sentivo, non a torto, spiato, seguito, e checché facessi per infrascarmi, scoperto ; pure, non mi era del tutto, anzi punto, spiacevole. Usciamo fuor di metafora : io mi sentivo, in parte almeno, capito. Sicché, se anche lo scrittore veniva a conclusioni (com'egli stesso ebbe a definirle) amare, il detto faceva partendo quasi dalle mie medesime premesse, non da altre che mi fossero state di arbitrio attribuite ; simile non al giudice che condanni il giuntatore per assassino, ma a quello che, chiaritosi del suo delitto, gli appropri la pena. Donde in me un turbamento, e insieme una gioia, e insieme il proponimento di far meglio per l'avvenire ; la quale ultima cosa non era ahimé in mio potere. In mio potere è bensì consegnare questi sensi come il più nobile effetto che l'arte critica possa sortire ; è pertanto tributare, secondo oso credere e chiunque io mi sia, a quello scrittore la più bella lode cui egli potesse ambire. / A Carlo Bo restino dunque dedicate queste pagine, nelle quali forse soltanto lui capirà qualcosa. E sarà ventura ; poiché tra i non intendenti si vuol porre me stesso ». Le sentiment de culpabilité de Landolfi, et les accusations qu'il s'adresse à lui-même, sont encore plus apparents ici (à travers la comparaison du critique à un juge, notamment) que dans les phrases d'*Una Londra personale* consacrées à l'ami auquel il avait lu *Mani*. Cette image de l'auteur épié ou pourchassé fait par ailleurs penser au ramoneur de *Notte di nozze* qui se cache derrière ses mots comme une seiche dans son encre.

[1498] Cf. I. Landolfi, *Nota ai testi* (*Opere I*), p. 1037.

[1499] Nous renvoyons aussi à l'échange entre Landolfi et Mario Missiroli, à propos de l'acceptation de certains récits et du refus de certains autres par le « Corriere della sera » (I. Landolfi, *Nota ai testi*, *Opere I*, p. 1023-1024).

publier exclusivement des fictions, avant de proposer la BDP au public en 1953 ; cependant, ses récits sont racontés au moins aussi souvent à la première personne qu'à la troisième personne. On remarquera même que la première personne tend à prendre le pas sur la troisième personne, dans la mesure où Landolfi s'amuse à confier certains récits à des narrateurs qui se mettent pour ainsi dire sur le devant de la scène : les narrateurs de *La morte del re di Francia*, ou de *Una cronaca brigantesca*, voire des DZ, ne sont donc pas des narrateurs *à la troisième personne* à proprement parler. Aussi Landolfi, dès la première page de la BDP, ne parle-t-il pas d'une simple préférence pour la première personne, mais, conformément à sa conception tragique des choses, d'une véritable « condamnation » à la première personne : « Così, su tutte le altre, si trova frustrata la mia perenne aspirazione alla terza persona : son condannato, forse per sempre, a questa prima[1500] ». Après l'insertion du récit *Lavori forzati* rapporté en italique, l'auteur renchérit : « Ed ecco il massimo effetto che possono ormai sortire i miei conati di terza persona. Quasi la terza persona non fosse un'attitudine profonda dell'animo, ma una mera questione grammaticale[1501]». Le choix de la troisième ou de la première personne n'est pas présenté comme anodin, mais comme quelque chose de profond et de physique (« un conato »), qui engage entièrement l'auteur[1502]. Il semble donc que Landolfi n'ait pas foi en sa capacité à écrire à la troisième personne et que la première personne se présente à lui comme une sorte de pulsion irrépressible.

Or, la tendance à la première personne va de pair avec la mise au premier plan d'une deuxième personne qui revêt les formes suivantes : destinataire d'une lettre fictionnelle, public que l'auteur fictionnel imagine, auditeurs d'une conférence fictionnelle, interlocuteur fictionnel dans un dialogue. Cela est perceptible dès *Maria Giuseppa*, où l'adresse du narrateur à de vagues « signori » met en évidence la nature confessionnelle du discours. La recherche d'un lecteur privilégié ressortirait donc à cette tension puissante vers le destinataire du discours. Derrière le respect apparent des principales conventions propres au genre narratif tel qu'il s'est constitué au cours du XIX^e^ siècle, les récits de fiction de Landolfi sont donc travaillés par la tentation de dénoncer l'artificialité du récit à la troisième personne, et par une tendance à s'exprimer à la

[1500] BDP, p. 572
[1501] *Ibid*., p. 630.
[1502] Le fait de parler à la première ou à la troisième personne transcende d'ailleurs la distinction entre fiction et autobiographie, dont il n'est finalement question dans aucun de ces deux passages de la BDP. Dans *La vera storia di Maria Giuseppa*, lorsqu'il est justement question de cette distinction, la fiction est placée sous le signe du mensonge et donc du péché : Landolfi parle des « mentite spoglie » du personnage féminin, qui travestissent l'identité de la véritable Maria Giuseppa.

première personne en direction d'une deuxième personne à qui le locuteur s'adresse explicitement[1503]. Ces récits sont également travaillés par la conscience, qui parfois semble incessante, de la présence du lecteur, et du caractère essentiellement fantasmatique de cette présence.

A ce propos, l'évocation d'un lecteur à qui il paraît urgent de s'adresser – situation qu'on trouve dans des textes fictionnels ou autobiographiques appartenant à toutes les périodes de la carrière de Landolfi – est particulièrement intéressante dans CAN et dans la BDP. Dans CAN, comme nous l'avons vu, le narrateur écrit son récit puis son journal à un lecteur qui ne pourra jamais le lire[1504] : cela illustre bien, par le biais de la fiction, le fait que pour un auteur comme Landolfi, en deçà du moment où la publication d'un texte est envisageable, l'écriture de ce texte relève avant tout d'une pulsion qui pousse à prendre la plume ; mais cette pulsion d'écrire n'en implique pas moins la représentation fantasmatique d'un lecteur auquel on s'adresse. C'est ce qu'écrira Landolfi dans une des premières pages de la BDP : « È inutile, per quanti sforzi io faccia, non posso, in questo scritto così poco ambizioso, non fingermi un lettore[1505]». Se montrant parfaitement conscient du caractère fantasmatique du lecteur pour lequel il écrit et qu'il distingue du lecteur « empirique »[1506], Landolfi laisse même entendre que son journal RV est le résultat du constat qu'il n'existe pas de lecteur réel qui puisse vraiment le comprendre[1507].

B.2) Tension vers une deuxième personne, propension au dialogue et

[1503] Maria Antonietta Grignani (*op. cit*., p. 75) relève l'« ironia con cui un locutore, manipolatore all'apparenza inattendibile (ora pazzo, ora emarginato e fuori dal mondo, proprio come il senza anagrafe Mattia Pascal, l'operatore ammutolito Serafino Gubbio e il fuori-dal-mondo Moscarda), si rivolge al lettore perbenista, con effetti di scrittura al alta voce o gesticolazione fantasmatica su un palcoscenico vuoto. La complicità, o, se del caso, la controversia fanno pensare alla teatralizzazione della narrativa più matura di Pirandello, con cui Landolfi condivide il depistaggio, la disintegrazione del patto di credibilità, la costante ostentazione recitante di chi affabula ». Nous rappellerons la formule de Denis Ferraris : « attirer l'attention davantage sur celui qui dit que sur ce qui est dit » (cf. *supra*, p. 72).

[1504] Cf. *supra*, p. 345.

[1505] BDP, p. 275.

[1506] Landolfi distingue le lecteur « empirique » et le lecteur qu'on est amené à s'imaginer (à « fingersi ») dans un passage du journal où il se plaint de ces « cose insulse » pénibles à formuler que sont les « dati di fatto » qu'on est obligé de communiquer au lecteur pour sa compréhension (RV, p. 255).

[1507] *Ibid*., p. 302 : « Nondimeno sarei curioso di vedere che effetto potrebbe fare questa roba [LdB] su uno spirito non prevenuto, sebbene non saprei proprio dove trovare l'uomo adatto (per mancanza del quale, dopo mezzo secolo d'indugi, mi son perfino ridotto a scrivere questo diario) ». Ces lignes sur l'absence d'un « uomo adatto » capable de lire LdB sont écrites le 19 juillet 1958, tandis que la lettre à Giacomo Debenedetti, où Landolfi lui écrit qu'il a besoin d'un lecteur « della [sua] forza] » date du 22 avril 1959. Trois ans plus tôt, le 26 juillet 1956, l'auteur avait envoyé à Piero Bigongiari, qui publia en octobre un acte de LdB dans la revue « Paragone », une lettre où il lui parlait de sa pièce en plaisantant sur le fait que cette œuvre risquait de le faire « morire dal ridere ». « Dico che se l'idea stamparlo ti fa a priori scompisciare, è inutile addirittura che stia a mandartelo », écrira plus tard Landolfi à Enrico Vallecchi, dans une lettre datée du 1er juillet 1958.

désorientation du lecteur

La tension vers une deuxième personne peut nous amener à évoquer certains textes fictionnels de Landolfi se présentant comme épistolaires[1508]. Dans la *Lettera di un romantico sul gioco*, on voit bien que la lettre fictionnelle permet un certain épanchement lyrique auquel Landolfi s'abandonne tout en le tournant plus ou moins en dérision : au-delà de la question épistolaire, il est possible que l'expression des sentiments, de manière comparable au désir de se confesser de certains narrateurs, entraîne l'apparition de la deuxième personne du discours au premier plan : la voix poétique du *Commiato* de OMB s'adresse à un « tu » indéfini, de même que Giacomo dans *Maria Giuseppa* s'adressait à un « voi » indéfini.

Il est en tout cas certain que l'écriture en vers, après avoir commencé à envahir l'espace littéraire du journal dans DM, a conduit Landolfi à publier en 1971, avant ses recueils VM puis TRA, un *Breve canzoniere* où les poèmes sont encadrés par le dialogue entre leur auteur fictionnel et la femme aimée à qui ils sont lus. Assurément, l'insertion des compositions poétiques dans des livres qui ne se présentent pas directement comme des recueils poétiques témoigne de la réticence éprouvée par Landolfi à assumer son statut de poète : sous une autre forme que lorsque Landolfi demande son avis à un ami, la rencontre avec le lecteur apparaît donc à nouveau comme un moment intense et même dramatique. La crainte de Landolfi est à l'origine de l'existence fictionnelle qu'il donne au couple formé par l'auteur et le lecteur et ce couple fictionnel illustre la recherche fébrile d'un lecteur parfait qui serait l'alter ego ou l'âme sœur de l'écrivain.

Cependant, le personnage féminin, en qui l'auteur fictionnel du *Breve canzoniere* espérait trouver une admiratrice naïve, s'avère être une critique aussi acerbe que Landolfi lui-même dans RV, si bien que l'écriture se révèle prisonnière d'un processus où elle est systématiquement victime d'un dénigrement que l'auteur a cette fois-ci projeté dans un figure fictionnelle. Par ailleurs, le *Breve Canzoniere* illustre aussi le goût certain de Landolfi pour les dialogues, qui ressortit également à la puissante tension vers une deuxième personne que semble impliquer le fait de parler à la première

[1508] Par exemple, *Lettere dalla provincia* (OMB), où la jeune Solange écrit à son amie Anne des lettres où elle fait l'éloge de la vie en province, avant que les nouvelles qu'elle communique ne se fassent de plus en plus étranges et inquiétantes.

personne[1509]. Cette propension au dialogue est à l'origine de nombreuses nouvelles entièrement dialoguées, des œuvres dramatiques qu'a écrites Landolfi (LdB et *Faust 67*), ainsi que de récits comme OSV où le discours direct des personnages prend une part particulièrement importante. En outre, il s'agit d'une tendance qui croît encore dans les années 1970, lorsque les nouvelles dialoguées abondent, à l'intérieur des recueils LL ou AC.

Parfois obsédé par la présence d'un lecteur vers lequel il se sent attiré mais dont il redoute le jugement critique, Landolfi peut aussi s'amuser à désorienter son lecteur[1510]. Cela est réalisé d'une manière qui nous semble très réussie dans la nouvelle *Ombre*, où un manoir visité par un voleur est le théâtre d'une farce, jouée par un baron et ses invités, à un cousin un peu simple à qui l'on fait croire que les lieux sont hantés[1511]. Le voleur finit par se cacher dans une espèce de cave où se sont isolés deux autres personnages : Lorenzo et Marta. Lorenzo essaie de séduire Marta, qui prévient Lorenzo : si elle lui sacrifie sa virginité, les conséquences seront terribles. On remarque alors, d'une part, que le récit du narrateur a laissé entièrement place au dialogue : le fait que le personnage n'ait accès qu'à une perception auditive de ce qui se passe, quand les dialogues prennent le pas sur le récit, comme dans *Teatrino* (MDB), renforce la dimension inquiétante du récit ; et que, d'autre part, l'histoire est déterminée par le croisement de deux thèmes narratifs qui reposent en outre chacun sur la dualité des jeux interdits : celui de la farce des fantômes et celui de la relation amoureuse entre Marta et Lorenzo[1512]. La présence du voleur et narrateur vient compliquer ce double thème

[1509] Un autre exemple de forme littéraire où apparaît la figure d'un lecteur privilégié est celui des *Colloqui*. Il s'agit d'un cas d'autant plus intéressant que les deux personnages qui dialoguent dans ces *Colloqui* ont pour modèles exacts Landolfi lui-même et sa fille Idolina, à qui l'écrivain raconte des histoires pour enfants qu'il a lui-même inventées. La limite entre lecteur réel et lecteur fictionnel est donc ici brouillée par Landolfi, qui témoigne de sa volonté de destiner un récit à un auditeur ou lecteur qu'il choisit personnellement.

[1510] L'importance du destinataire et la prédilection pour le dialogue aboutissent à un résultat assez original et particulièrement réussi, lorsque le lecteur des nouvelles entièrement dialoguées est placé dans une situation d'infériorité par rapport aux personnages en ce qui concerne sa perception de l'espace, et qu'il n'est pas secouru par un narrateur qui l'aiderait à bien visualiser cet espace : c'est ce que nous avions remarqué à propos de *Teatrino* dans MDB, avec *Il dente di cera* et avec les créatures de *Asfu* dont les noms sont inventés par Landolfi. Nous renvoyons aussi à notre commentaire de *Turpe vecchio* (IS), cf. *supra*, p. 452-454.

[1511] Nous avions fait allusion à ce récit, en précisant que le lecteur, à partir du moment où la présence du voleur qui raconte l'histoire est remarquée par certains invités, a la même impression que si un narrateur impersonnel devenait soudain l'un des personnages de l'histoire, ou que si l'intrigue d'une pièce de théâtre était perturbée par l'un des spectateurs. Nous allons maintenant voir que cette nouvelle peut illustrer plusieurs des aspects que nous commentons ici : la tension vers une deuxième personne, la tendance à laisser le dialogue envahir le récit, la désorientation du lecteur.

[1512] La plaisanterie est une plaisanterie qui fait peur, et qui comporte de réels dangers : « Del resto, tutta la burla, considerato il complesso delle circostanze, non era priva di gravi pericoli per le persone, epperò forse pareva più eccitante », nous apprend le voleur, avant d'expliquer ainsi l'excitation du baron dupé : « In altri termini, l'attrazione dell'orrore doveva in lui essere, come avviene, più forte della semplice paura » (OMB, p. 699).

narratif, car le voleur a beau être initialement extérieur à la farce, il modifie le déroulement de la soirée en se faisant repérer, ce qui, en outre, permet à Marta d'accomplir la menace proférée à l'encontre de Lorenzo tout en bénéficiant d'un alibi : c'est l'intrus qu'on accusera. La présence du voleur a donc des conséquences sur les deux thèmes narratifs.

A la fin, on découvre le cadavre de Lorenzo. Le narrateur raconte qu'il s'est enfui et qu'il n'a jamais dit ce qu'il savait sur l'identité du tueur, qu'on devine être Marta. Il apparaît alors comme moralement coupable de ne pas l'avoir dénoncée, et l'on retrouve donc une posture narrative qui rappelle notamment *Maria Giuseppa* : « Comunque io sapevo, e *voi direte* che potevo, che anzi avrei avuto il dovere, di denunciare il fatto. Eh, *signori miei*, se fossi andato avanti con codesti lavori, non mi troverei al punto in cui sono[1513] ». Mais le lecteur est alors placé dans une situation de complicité, car lui seul reçoit les confidences de ce narrateur coupable de ne pas avoir révélé la vérité[1514]. Il peut donc être gagné par le sentiment d'une culpabilité diffuse dans tout le récit. Cette culpabilité est liée à la présence du voleur, ainsi qu'à la relation sexuelle entre Lorenzo et Marta, mais également aussi à la farce jouée à un personnage symbolisant la possibilité, non pas de faire participer un complice à un jeu fictionnel, mais d'exercer le pouvoir de la fiction jusqu'à duper un être crédule :

> "Tu mi giuri… mi giuri sul tuo onore di gentiluomo che non è tutto un inganno, che non mi state facendo uno scherzo, che…" / "Lo giuro" fu l'alta e solenne risposta di colui, che dell'onor di gentiluomo doveva avere un concetto sommario, oppure era stato educato dai gesuiti a far le corna dietro la schiena, a sollevare da terra il piede destro, a non so cosa altro[1515]

Ombre illustre donc tout à fait ces lignes de Giacomo Debenedetti à propos du rapport de Landolfi à son lecteur :

> In termini sentimentali – se è lecito adoperarli con un scrittore così sempre sulla difensiva – quella manovra, quella mirabile dissimulazione potrebbe anche voler dire che Landolfi, mentre sembra fare di tutto perché non ci si fidi, ha poi invece un estremo bisogno di testimoni. Per tenebroso che paia, non vuole essere lasciato solo in quelle sue avventure

---

Quant à la relation entre Lorenzo et Marta, c'est une histoire d'amour mais aussi de mort, marquée par la lutte entre le sentiment de l'enfermement dans la vie de province et la libération ou l'abandon que constitue l'aveu de Marta et la relation sexuelle qui a dû se produire.

[1513] *Ibid*., p. 710.

[1514] *Ibid*., p. 710 : « È vero che ora sapete anche voi. Ma tanto tempo è passato, e non credo ci sia da temere qualche vostro civico slancio ».

[1515] *Ibid*., p. 701. D'après le psychanalyste Octave Mannoni, ce qui motive l'attachement à cette figure du rustre ou du simple qui ne distingue pas la fiction de la réalité, qu'on retrouve dans certains personnages de théâtre comme Pridamant dans *L'illusion comique* de Corneille aussi bien que dans l'habitude de mystifier les enfants en les faisant croire au père Noël, c'est le désir de retrouver en soi un état enfantin où l'illusion n'était pas encore identifiée comme telle (*L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire*, in *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, p. 161-183).

> piuttosto compromettenti. Deve poter contare che il lettore contribuisca con una certa dose di partecipazione. E dica pure, chi crede, di complicità. Del resto è tradizione, fin da quando il loro primo giardiniere li scoperse, che questi fiori del male cerchino corrispondenza in un "ipocrita lettore". Ma Baudelaire soggiungeva subito : "Mio simile, mio fratello"[1516]

C) La langue

C.1) Arbitraire du signe et vanité du langage

De même qu'il est particulièrement conscient de la présence d'un lecteur susceptible de juger ses choix, Landolfi est un auteur extrêmement sensible aux implications problématiques du recours aux mots, et notamment aux questions de l'arbitraire du signe et de la vanité du langage. A ces deux questions est consacré un poème de VM, fréquemment cité, à juste titre, par la critique :

> È vana la parola e non ci assiste / Quando a colmar il cuor nostro, vorremmo / La liquida vertigine dei tasti, / Le matasse degli archi, / La caccia degli ottoni. / Oh misera parola, grave / Di definite significazioni, / Negata a libertà, d'inferno schiava. // La parola significa. E ben questa / È la sua morte – / Scindere dalle corde del destino / La nostra vera dignità celeste / E ritrovare il tuono che declina / La nostra umanità terrestre, / Scaricare la soma che ci ingombra / E il terrore dell'ombra, / Nulla significare, nulla dire: / Tale forse il supremo atto d'amore[1517]

Un autre texte souvent relevé est *Parole in agitazione* (PC). Dans cette nouvelle, des mots apparaissent, de façon comique et surnaturelle, sous la forme de petites créatures échappées de la bouche du protagoniste alors qu'il se lave les dents : prenant la parole, ces créatures se révoltent contre leur attribution à des choses qu'elles n'ont pas choisies. Ainsi les mots dénoncent-ils eux-mêmes leur caractère arbitraire, c'est-à-dire l'inadéquation du signifiant avec le signifié ou le référent. La conclusion du récit a cependant des accents inquiétants : le narrateur, déplorant que les mots venus le voir, après avoir obtenu chacun la signification qu'ils voulaient selon leur revendication, soient partis sans l'informer de ces nouvelles significations, se sent démuni et craint en outre que n'arrive un jour où ils lui « risalteranno addosso[1518] ».

[1516] Giacomo Debenedetti, *op. cit.*, p. 1226. Cf. *Uxoricidio* (LL), p. 95 : « Eh, cosa ? Per quale ragione volevo o dovevo ammazzarla ? – Non fate gli ipocriti, e non mi fate ridete : posti un marito e una moglie, è manifesto che l'uno dei due personaggi è di troppo ».

[1517] VM, p. 44.

[1518] *Parole in agitazione* (PC), p. 858. Derrière l'histoire amusante née du fantasme que les mots ne soient plus des réalités seulement immatérielles, ou qu'ils se mettent à échanger librement leurs significations, point donc ici la peur de ne pouvoir exercer de contrôle sur eux, et, à travers eux, sur la réalité. A l'inverse, dans un passage de RV, Landolfi se plaint d'abord d'un isolement qui lui fait perdre le sens des mots, avant de regretter que cette

Quant à la vanité du langage, c'est un thème qu'on trouve illustré dès les premiers livres de Landolfi et notamment en plusieurs endroits du recueil SPA. Dans *Il ladro*, l'habitant du manoir maudit les mots :

> La tua casa è vuota, il tuo focolare è spento, tu t'aggiri, v'aggirate qui dentro come nel vostro sepolcro, morto nella vostra tomba, cioè vivo ancora già nella tomba… al diavolo le maledette parole ! (gridava in preda a una grande rabbia). Tacere, tacere, tacere in eterno (cantilenava scandendo le sillabe)[1519]

Comme le souligne Andrea Cortellessa dans un très récent article[1520], la vanité des mots est surtout au centre du funeste discours tenu par le feu, qui s'adresse au protagoniste et à la femme qu'il aime, dans la nouvelle *Il fuoco* (SPA). En effet, le protagoniste semble condamné à mener une vie crépusculaire, au milieu des mots qui l'éloignent de ses semblables et le séparent de la femme aimée. « Io scateno », dit le feu, « una vana tempesta di parole » dans le cœur des hommes et les mots « battono dentro come sangue guasto, la mente può smarrirsi nel loro giro infecondo, esse possono dare la disperazione, o un'angoscia simile alla follia[1521] ». Ainsi le feu exprime-t-il une sinistre prophétie :

> il tuo amato non sarà mai tuo, come vorresti, giacché egli m'appartiene. Qui vissero i suoi avi e morirono, qui egli vivrà e morrà ; com'io sono qui dannato, così egli, fra il turbine delle parole, alle piccole cure di questa venerabile casa ; né la sua anima potrà mai di qui levarsi a volo o seguire le orme d'una compiuta bellezza[1522]

Andrea Cortellessa cite aussi des vers de LdB où il est clair que le protagoniste, qui déplore la stérilité d'une vie consumée en paroles inutiles, sert bien de porte-parole à l'auteur lui-même :

> Che cosa ho fatto ? Che cosa ho detto ? / In parole infeconde, torve e fosche / Ho

---

perte du sens de chaque mot ne soit hélas qu'un fantasme. Cf. RV, p. 363 : « Ebbene, vi deve essere un motivo perché io abbia perso ogni capacità di espressione ; un motivo più profondo di quello rappresentato dalle circostanze quasi impossibili della mia esistenza, dal mio genere di vita, dalla mia mancanza di controlli, dalla mia totale mancanza di relazioni con gente del mestiere (quella lettera di Čechov... a Gor'kij ?), le quali mancanze bruciano il linguaggio e fanno perdere alla lunga il senso primo delle parole. Ed esso altro motivo potrebbe magari essere onorevole quanto questo primo è disonorevole : che mi sarei liberato di qualcosa di superfluo, che le cose un tempo importanti avrebbero per me perso ogni valore, che stenterei, o mi sarebbe ormai bellamente impossibile, a trovare il mio linguaggio dopo questa sorta di lavacro; sicché sarebbe del tutto naturale che Rosa non significasse più Rosa, e analogamente per la sintassi esterna e interna e altri rapporti mentali o di ideazione o di immaginativa. Ma in fondo non ci credo troppo: sarebbe troppo bello, vi sarebbe speranza ».

[1519] *Il ladro* (SP), p. 301 .

[1520] Andrea Cortellessa, *L'arme infeconda*, cit., p. 37-57. Parmi les contributions récentes centrées sur la question des réflexions landolfiennes sur la langue, où l'on pourra trouver de nombreuses citations de Landolfi particulièrement éclairantes sur ce thème, nous citerons aussi : Rodolfo Sacchettini, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, cit., p. 133-174 ; Cristina Terrile, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., (le livre dans son ensemble est consacré à cette question) ; Beatrice Stasi, *La lingua impossibile: il problema estetico "spaventosamente originale" della* Piccola apocalisse, in « Chroniques italiennes », cit., p. 139-157.

[1521] *Il fuoco* (SP), p. 353-354.

[1522] *Ibid.*, p. 354.

> sperduto, consunto il corto nervo. / Dove l'atto che incide e che è proficuo / A sé se non ad altri, dove, ancora, / La parola che illumina e che guida ? / No : confuse parole, a quegli stesso, / A quel me stesso che le pronunciava…[1523]

D'une manière générale, il n'est pas rare que les fictions écrites après la BDP fassent écho aux passages de ses journaux où Landolfi écrit qu'il regrette d'avoir consacré sa vie à l'écriture et de l'avoir passée au milieu des mots. Aussi le thème de l'insuffisance des mots est-il de plus en plus présent, dans l'œuvre non seulement autobiographique mais aussi fictionnelle de Landolfi, à partir de la fin des années 1950. Andrea Cortellessa cite notamment *La penna*, dont le protagoniste est un écrivain, et dont la conclusion très amère fait penser à divers développements de RV ou de DM que nous avons eu l'occasion de citer :

> Nere parole, e buie. Invano io mi sforzo di suscitare in esse una luce ; invano cerco di penetrarle e di stabilirne una corrispondenza con una realtà di qualsiasi ordine ; esse non rispondono se non al nulla ; bei tempi, quando immaginavo per esse rivelata una patria celeste… Talvolta, in certe annate, le buone nocciole che vengono dai monti son tutte vuote per via d'un loro tonchio segreto : avido ragazzo, io mi trovavo le mani piene di gusci, nient'altro che gusci[1524]

Comme dans d'autres nouvelles auxquelles nous avons fait allusion, telles que *I due figli di Stefano* ou *La mattinata dello scrittore*, le protagoniste est un écrivain dans lequel Landolfi a projeté à l'évidence ses propres doutes et sa propre déception. Dans UANT, l'auteur a également mis beaucoup de lui-même à travers le personnage de Sigismondo, chez qui l'enthousiasme insufflé par la perspective de s'élever vers une patrie céleste grâce à la création d'une œuvre littéraire se heurte aux reproches que lui adresse sa sœur ou qu'il s'adresse lui-même en raison de sa grandiloquence qui le fait paraître artificiel[1525]. Sigismondo dirige ainsi deux invectives précisément contre les mots et la parole :

> "Ah taci, Anna, quante parole ! Noi due non facciamo che parlare : a che servono, le parole, o come potrebbero darci conto di ciò che non sappiamo neppure nel più profondo della nostra anima, della nostra carne ? di ciò che non sappiamo ancora e forse non sapremo mai ?" ;
>
> Le parole, Anna ! Non son esse che ci hanno ucciso ? Ah, perché abbiamo parlato e parliamo, conoscendo inutili le parole ? o, perché non abbiamo saputo ad esse sostituire...

[1523] LdB, p. 964-965.
[1524] *La penna* (PC), p. 925.
[1525] Le dialogue entre Anna et Sigismondo peut même sembler traduire les pensées de l'auteur lui-même évaluant ses propres phrases (UANT, p. 548) : « "Anna, lascia il bamboleggiare e levati : guarda, la tempesta è finita, legandoci…" / "Buffo Sigismondo ! ecco come tu fai diventare d'ogni cosa una cosa risibile. "Legandoci" ! certo vuoi dire 'trasmettendoci in eredità', 'lasciandoci'." / "Ma avevo già detto : 'lascia il bamboleggiare'." / "Appunto : sei uno spregevole esteta. Dante non ha paura delle ripetizioni, e tu sì ?" ». Plus tard, une phrase de DM fait écho à ce passage (p. 750) : « Santo cielo, dove vanno a finire i dannunziani sudori di tanti meschini ai quali una ripetizione fa aggricciare i peli ? ».

perché, ecco, non abbiamo saputo, oppure non ci fu dato, vivere invece di parlare ?... Eppure, sarebbe stato questo da noi ? Basta perdio ; e colle parole devo io seguitare, le quali sono malgrado tutto il mio solo strumento[1526]

C.2) Incommunicabilité et solipsisme

C.2.a) L'insuffisance des mots et le fantasme d'une parole pure

Pour Landolfi, les mots sont vains parce qu'ils n'auront jamais la consistance de la réalité physique, mais aussi parce qu'ils ne permettent pas de restituer toute l'essence des choses dont ils sont les simulacres. L'idée baudelairienne des correspondances entre toutes les choses laisse ainsi place à la certitude mélancolique, exprimée dès les tout premiers récits, dans *La piccola apocalisse* notamment, que chaque chose de ce monde reste irrémédiablement séparée des autres[1527]. Par conséquent, la correspondance entre les mots et les choses apparaît comme illusoire : les mots ne permettent pas à l'homme de se saisir des objets, mais ils le séparent d'eux[1528]. C'est d'ailleurs la lecture allégorique que l'on peut faire de *La spada*, où l'épée peut être interprétée comme la parole, dont le pouvoir magique ne peut hélas être mis au service que de la séparation.

Voilà pourquoi Landolfi oppose souvent la perfection de la musique à l'insuffisance de la littérature : tandis que les mots apportent des significations là où il faudrait « La liquida vertigine dei tasti, / Le matasse degli archi, / La caccia degli ottoni », les notes sont reçues comme des entités indivisibles par les auditeurs qui en tirent une pure jouissance. Parce qu'ils ne sont pas en relation avec les choses, les sons musicaux sont perçus comme purs : ainsi la musique est-elle définie « l'arte di non dir nulla dicendo tutto » par les deux personnages du *Breve canzoniere*, avant que les compositions de Mozart ne soient présentées dans leur dialogue comme « il cinguettio degli angeli ; un

[1526] UANT, p. 543 et p. 568. Parmi les nombreux passages auxquels fait écho la seconde citation, nous renvoyons à celui de CAN où le narrateur, tenant son journal, écrit « parlo, parlo ; parliamo, parliamo » (cf. *supra*, p. 356) et surtout à celui de RV où l'auteur se dit contraint de « seguitare » (cf. *supra*, p. 533).

[1527] *La piccola apocalisse* (DIA), p. 76 : « nessun rapporto è possibile fra le cose del mondo. Non sbaglio io, ché una sola dimensione mi serve per ogni cosa. Ho imparato, tuttavia, il linguaggio degli altri e perché tu, che non conosci ancora bene il mio, possa capirmi meglio, me ne servirò, sebbene imperfettamente, con te. Ma tradurre una luce o un colore è impossibile, e sappi anche che niente si può tradurre perché niente ha due significati o due vite ». Les personnages à moitié fous du premier recueil vivent dans une « autre réalité » marquée par l'animisme, l'anthropomorphisme ou encore la surdétermination, de sorte qu'ils perçoivent toutes sortes de correspondances entre les choses. Pourtant, Landolfi exprime aussi, à travers ce personnage de la « donna bionda » notamment, l'idée désenchantée selon laquelle toute chose de ce monde reste irrémédiablement séparée des autres.

[1528] D'un autre point de vue, on peut dire aussi que les mots protègent des objets : c'est toute l'ambivalence de cette « seconde peau » linguistique, qui peut être ressentie aussi bien comme un cocon que comme une prison.

che che non solo supera ogni linguaggio, ma sconfigge il concetto stesso di linguaggio[1529] ». Dès son premier livre, Landolfi a d'ailleurs exposé par le biais du discours halluciné tenu dans *« Night must fall »*, outre la croyance en un mot tout-puissant, l'admiration pour le même son qu'un animal peut répéter inlassablement :

> Curioso, ad esempio, è sentire come il suo verso, all'assiuolo, non invecchi mai in gola. Ogni accento intenzionale, ogni nota che rechi un messaggio è, per un essere umano, irrepetibile al di là di due volte : la prima è quella che chiamerò la vece naturale, e qui non me ne voglio occupare ; la seconda, la vece originale o cosciente, gli costa l'impegno incondizionato di tutto il suo essere, il ridursi della sua vita intorno al suo apice. […] L'assiuolo invece ripete la sua sempre nuova : quale portento di forza non conterrà mai la sua anima raccolta e gettata ogni volta, per tutta una notte, attraverso il suo becco ? Ma a noi che ascoltiamo e sappiamo, il fiato è mozzato a ogni volta : ogni volta soffriamo con lui l'indicibile, e non abbiamo ancora tratto un gran respiro di sollievo che già una nuova prova lo attende. Sembra, in una parola, che ogni volta l'assiuolo dimentichi ciò che ha detto un momento prima e che fra le note della sua evocazione abbia il tempo, ogni volta, di morire. E tra lui e l'uomo c'è ancora una differenza – l'ho accennato più su – : l'uomo, se ripetesse tante volte una parola, anche l'uomo più fidente, non saprebbe serbare quel timbro gioioso e sereno e alla fine la ripeterebbe con tristezza[1530]

Ce développement peut être relié aux idées sur l'insuffisance des mots, exprimées plus tard dans les journaux : la réticence à assumer ce qu'on a dit ou écrit, ou la conscience du caractère arbitraire des mots comme du caractère illusoire du rapport qu'ils établissent avec la réalité, s'opposent en effet à un pur élan de la parole que rien ne vient limiter dans le cas du petit-duc envié par l'auteur de *« Night must fall »*. Dans RV et DM, d'ailleurs, les mots prononcés par les enfants de l'écrivain apparaîtront comme une autre forme de parole pure, pour cette raison qu'ils échappent aux formes figées de rapports entre signifiant et signifié que constituent les mots de la langue. Nous pouvons notamment citer le tout premier des passages consacrés à ce thème :

> Ha oggi dieci mesi e sedici giorni. Mi saluta con sorriso quando mi vede comparire. Mi parla e io non la capisco! Dicono che tra un paio di mesi la capirò : ma io vorrei capire quello che dice ora, che non è quello che dirà. Si può essere tanto grossi e positivi da pensare davvero che i bambini vanno faticosamente approssimando e aggiustando il proprio linguaggio a quello dei grandi ? No, il loro linguaggio è originale e compiuto, il solo possibile per ciò che hanno da dire e che nessuno, nessuno intenderà mai, colla ragione ! [...] Ed io vorrei udire questo loro messaggio celeste, questa voce di un altro mondo, questa di ora ; non le trite vociferazioni di domani. Incoscienti, noi, sciagurati : soprattutto deboli, che non sappiamo rinunciare a un volgare scambio di insipienze con loro, che amiamo, chiediamo di sentirci da loro chiamare babbi e mamme, ossia confermare in uno stato del quale noi stessi per primi non siamo convinti...[1531]

[1529] *Breve canzoniere* (p. 1217-1218).
[1530] *« Night must fall »* (DIA, p. 104).
[1531] RV, p. 341. Nous citerons d'autres passages, tirés de RV sur Idolina surnommée « la Minor », ou sur Landolfo surnommé « il Minimus », qui illustrent l'intérêt de Landolfi pour les mots que prononcent ses enfants (RV, p. 356) : « Ho ancora negli orecchi il suo grido appassionato e imperioso : *Ibo*, *ibo* ! (Libro) ; o in via subordinata : *Naie* ! (Giornale) »; (DM, p. 693) : « E intanto il Minimus parla, colla sua voce da cielo, e dice

C.2.b) *Dialogo dei massimi sistemi*

L'idée que toute chose est intraduisible et que les mots n'ont donc pas le pouvoir de traduire les choses rejoint le solipsisme de Landolfi : ce qui est ressenti en soi-même est une réalité que les mots n'ont pas le pouvoir de traduire pour le transmettre aux autres. *Dialogo dei massimi sistemi*, la fiction qui donne son titre au premier recueil, offre sous la forme d'un « problema estetico spaventosamente originale[1532] » une illustration de ces liens entre incommunicabilité et solipsisme. Le narrateur raconte que son ami Y est venu le voir pour lui confier que la langue persane qu'il croyait avoir apprise d'un capitaine anglais polyglotte n'est ni du persan, ni quelque autre langue vivante ou morte que ce soit. C'est une langue que le capitaine a forgé à partir de ses souvenirs incertains du persan et avec sa propre imagination, avant d'oublier tout des structures lexicales, grammaticales ou syntaxiques de cette langue ainsi que de sa transcription graphique. De son côté, Y a écrit trois poèmes dans cet idiome qu'il avait appris imparfaitement, mais il a brûlé toutes ses notes et il ne saurait le reconstituer. Ainsi les trois poèmes qu'Y a composés sont-ils le seul témoignage d'une langue artificielle dont l'existence fut éphémère et qui ne peut être communiquée : le « problema estetico » des deux personnages, qui les conduit à prendre rendez-vous dès le lendemain avec un grand critique de la ville, est de savoir quelle peut être la valeur artistique de ces trois poèmes, dont l'un est lu au critique et retranscrit à l'écrit par le narrateur.

Il est évident que la nouvelle se nourrit du goût de Landolfi pour l'apprentissage des langues, notamment pour certaines langues exotiques, mais aussi que ce goût est lié à des fantasmes de puissance, comme le montre la figure du capitaine anglais polyglotte,

---

cose imprevedibili, sovente (ed è assurdo) incomprensibili ; anzi, si arrabbia se non sono intese, e le risillaba : prima con degnazione, poi con ira. Che genitori citrulli mi son capitati, deve pensare. "Ta-to": ma in nome di Dio, diletto Minimus, è proprio tanto agevole, se tu non indichi l'oggetto col tuo grosso dito, capire che intendi "cioccolato" ? »; (DM, p. 699): « Occorre io consacri qui per l'eterno una delle più singolari e (per mio conto) belle formazioni verbali, l'esaltante parola Toscio ; che, s'intende, è dovuta al Minimus e designa l'orologio. Naturalmente, la sua precipua forza è nella sua qualità di formazione o corruzione appunto, è cioè relativa alla parola stata corrotta. In proposito ci sarebbe da domandarsi come da Orologio si possa arrivare a Toscio; ove però si rifletta che la dentale forte sostituisce spesso, nella fonetica infantile, qualsivoglia altra consonante (compresa all'occasione la *c* palatale : "tao", dice alla cinese il Minimus per "ciao"), forse se ne cava le gambe. [...] Egli, inutile soggiungerlo, è autore di numerose altre mirabolanti formazioni ; ma in tutte, ripeto, mostra una certa teutonica durezza in cui a me piace ravvisare un riaffioramento di caratteri obliterati, un segno delle nostre lontane ascendenze germaniche (così, dice "pere" per "bere", etc.) » ; (p. 701): « "Dove" si dice in lingua minima (del Minimus) "u" ; del resto perfettamente corretto, benché alquanto arcaico. Non ho osato metterci l'apostrofo perché mi pare di non poterne a lui attribuire l'esigenza ; tuttavia l' "u" rimane, e non è meravigliosa una tale soluzione ? ».

[1532] *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 47.

capable d'exercer un ascendant sur les autres grâce à sa maîtrise de langues rares. On trouve cette même figure dans *La morte del re di Francia*, où Tale se prend pour un personnage de cette sorte. Le texte où Landolfi présente le *L I*, langue qu'il aurait lui-même forgée et dont le nom même rend hommage à son créateur, montre aussi de manière ludique que l'invention d'une langue ressortit bien à des fantasmes de ce type. Seulement, la création, *ex nihilo* ou presque, d'une langue nouvelle, apparaît dans *Dialogo dei massimi sistemi* comme la dernière étape de la recherche d'un ailleurs linguistique qui conduit à se désintéresser d'une langue familière :

> secondo me è di gran lunga preferibile scrivere in una lingua imperfettamente conosciuta, anziché in una che ci sia compiutamente familiare. [...] evidentemente, chi non conosce le parole proprie a indicare oggetti o sentimenti, è costretto a sostituirle con perifrasi, e cioè di' pure con immagini ; con quanto vantaggio dell'arte lascio a te intendere. [...] La mia idea, l'avrai già capito, era di imparare quella lingua appunto imperfettamente : tanto da esprimermi ma non tanto da chiamare sempre le cose col loro nome[1533]

Ainsi la désignation précise d'une chose par un mot est-elle envisagée comme un obstacle à l'imagination poétique. Mais au-delà de cette seule idée, l'envie d'écrire dans une langue étrangère maîtrisée imparfaitement peut être reliée à la préférence accordée au « possible » au détriment du « réel » : plutôt que de recourir au « réel », c'est-à-dire à un mot connu dont la signification est ancrée dans une langue familière, le protagoniste de la nouvelle préfère envisager le « possible », c'est-à-dire l'emploi de mots inconnus et incertains dont les rapports avec la réalité paraissent moins déterminés. A la fin de la nouvelle, Y pousse encore plus loin ce raisonnement en formulant l'idée ou le vœu d'une écriture où l'on s'affranchirait entièrement des rapports préétablis entre signifiant et signifié :

> Ciò significa che d'ora innanzi nello scrivere poesie si potrà partire dal suono anziché dall'idea : […] mettere insieme parole belle e sonore, o suggestive ed oscure, e poi attribuir loro un significato, o soltanto vedere che ne è venuto fuori ?[1534]

Une langue entièrement inventée, comme le *L I* ou le faux persan du *Dialogo dei massimi sistemi*, serait donc le système auquel aboutirait la volonté de rejeter le langage réel pour créer un langage « possible », dont les diverses règles dériveraient d'une impulsion toute personnelle : il y a bien quelque chose de solipsiste au cœur de ce rapport au langage. Or, solipsisme et incommunicabilité sont étroitement liés, et la toute-puissance fantasmée débouche sur l'impuissance : Y ne peut partager ses poèmes avec personne et personne ne veut les publier. « Tradotta, la poesia è irriconoscibile e ha

[1533] *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 43-44.
[1534] *Ibid*., p. 53.

perduto tutto ; così è destituita da ogni senso[1535] », déclare-t-il; par conséquent, non sans ironie, le critique conclut que seul Y a la compétence d'apprécier son propre poème :

> L'unico che sia competente a giudicarne è lo stesso autore, come colui che è unico a conoscerne, bene o male, la lingua. [...] Credetemi, è meglio avere a che fare con uno solo, che con troppi. Credetemi... Non temete, per il caso che vi riuscisse di credervi un grande poeta, come vi auguro, la vostra gloria sarebbe egualmente piena e completa, e per nulla inferiore a quella di Shakespeare. Voi sareste in quel caso glorificato da tutti coloro che intendono la vostra lingua poetica, che sarebbero per avventura uno solo ; ma non monta : la gloria non è una faccenda di quantità, ma di qualità...[1536]

Déjà, dans ce texte écrit à Rome en 1935, Landolfi montre indirectement, d'une manière comique, où peut mener le désir de se soustraire à tout jugement critique, ainsi que la frustration engendrée par le statut insatisfaisant de l'œuvre « réelle » qui ne sera jamais à la hauteur de l'œuvre « possible » : à l'écriture d'une œuvre incommunicable, compréhensible de son seul auteur, prisonnier d'une situation solipsiste. Ainsi, les réflexions linguistiques exposées par Landolfi dans RV ou dans DM développent des questions qui sous-tendaient déjà une nouvelle comme *Dialogo dei massimi sistemi* : c'est ce qu'on peut notamment penser à la lecture de la première page de DM, où Landolfi évoque les « ameni tentativi di chi inventa nuovi linguaggi » et déclare que ses propres tentatives étaient vouées à l'échec, pour cette raison qu'il faudrait non seulement inventer une langue, mais aussi inventer une civilisation sans laquelle cette langue n'existerait pas[1537] ; un problème déjà soulevé par le narrateur dans *Dialogo dei massimi sistemi* :

> Le iscrizioni [témoignant d'une langue dont l'usage a disparu], voglio dire, gettano luce sopra un passato ignoto ma da quello traggono il loro stesso senso. Quel passato non è che un complesso di norme e di convenzioni che a una espressione determinata attribuiscono un determinato senso[1538]

C.2.c) Solipsisme et dualisme

On observe bien une évolution, en ce qui concerne la réflexion sur la langue, entre le début de la carrière de Landolfi et les années 1950, ne serait-ce que parce que les diverses réflexions de l'auteur sont de plus en plus développées sous la forme des essais épars que constituent certains passages des journaux. Or, il importe de remarquer que cette évolution va dans le sens d'une affirmation pessimiste du caractère limité de tout

[1535] *Ibid*., p. 52.
[1536] *Ibid*., p. 54.
[1537] Cf. *supra*, p. 114.
[1538] *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 49.

langage et de toute langue, et de la vanité des tentatives consistant à créer quelque chose de nouveau à l'intérieur de tout système linguistique. C'est pourquoi Landolfi critique les tendances expérimentales de la littérature contemporaine :

> Uno dei torti, per es., di alcuni poeti contemporanei è la loro pretesa di riformare i modi di non so che, di rompere la schiavitù di non so cos'altro, senza riformare il mezzo ; poiché da ultimo la lingua è quello che è (ed è per l'appunto un sistema filosofico in nuce) e non muta essenzialmente natura per distorsioni, bizzarrie, svotamenti di significati, etc. ; sicché resta una palese sproporzione o discrepanza tra gli scopi purchessiano e il mezzo, e delle due l'una: o rinunciare alla lingua e cercarsi un altro mezzo, o usarla come Dio comanda[1539]

Ce raisonnement illustre le dualisme tragique de Landolfi : il n'existe pas de voie médiane, entre l'invention d'un nouveau système créé *ex nihilo* et le respect des conventions linguistiques. Les conséquences de cette idée exprimée le 2 juillet 1958 trouvent leur illustration fictionnelle dans *La dea cieca o veggente* (IS), nouvelle écrite en 1961. Un écrivain nommé Ernesto, en panne d'inspiration, décide de composer un poème en se faisant aider par le hasard, c'est-à-dire en tirant au sort des mots qu'il ajuste les uns avec les autres pour arriver à un poème. Or, en procédant de la sorte, il n'écrit pas un nouveau poème, mais *L'infinito* de Leopardi. Les combinaisons possibles offertes par une langue seraient donc non pas infinies mais limitées, si bien qu'il deviendra un jour impossible d'écrire quoi que ce soit de nouveau. Dès lors qu'on renonce à l'élaboration de tout un nouveau système comme celui inventé dans *Dialogo dei massimi sistemi*, il apparaît donc vain d'espérer écrire une œuvre véritablement nouvelle. Toutefois, les deux poètes, Y comme Ernesto, partagent une même vision solipsiste de leur rapport à la création :

> Ed ora ? avrebbe egli dovuto rinunciare all'orgogliosa, all'inebriante paternità di quella poesia sol perché altri di sorpresa, surrettiziamente, l'aveva composta prima di lui ? No, la poesia era frutto delle sue viscere, era sua e di nessun altri, come sarebbe bastato a dimostrare il modo di composizione. Già, neppure di reminiscenze inconsapevoli poteva essersi trattato ; la sorte aveva ferreamente deciso, che come tutti sanno è personale[1540]

Dans le discours au style indirect libre du narrateur de *La dea cieca o veggente* point la même ironie que dans celui du grand critique de *Dialogo dei massimi sistemi* : ce que Landolfi tourne en dérision, c'est quelque chose qu'il ressent sans doute fortement en lui, c'est-à-dire l'impression que le processus créatif ne concerne personne d'autre que le créateur lui-même, conformément à la poétique de l'énergie exposée dans RV : « basta far passare in un'opera una certa somma di energia (e di abbandono), perché essa

[1539] RV, p. 288-289.
[1540] *La dea cieca o veggente* (IS), p. 183.

riesca inevitabilmente a una qualche consistenza e validità, senza pregiudizio e come a dispetto dei suoi contenuti specifici[1541] ». L'« énergie » mise par Ernesto dans la composition de son poème n'a rien à voir avec celle du « gobbetto[1542] » de Recanati, bien que leurs deux textes soient identiques et que celui de Leopardi ait été écrit aupravant : c'est cette énergie investie dans l'écriture, par opposition au texte une fois produit, qui nourrit l'impression d'avoir écrit quelque chose de tout à fait personnel. Cette position, que Landolfi expose non sans humour, s'explique par la primauté accordée au processus de la création, par rapport à son résultat. Or, cette primauté ressortit bien à celle qui conduit l'écrivain à préférer son monde intérieur par rapport à la réalité extérieure.

C.2.d) La langue comme traduction imparfaite de l'intériorité

Comme nous l'avons dit, Landolfi tend à être déçu par l'insuffisance des mots réellement écrits, au regard de la perfection espérée de ce qu'ils auraient pu être : la manière dont Landolfi parle de la composition pénible de la tirade de Sighelgaita dans LdB est à cet égard très révélatrice[1543]. Dans *La penna* et dans *I due figli di Stefano* (PC), l'ivresse créatrice qui emporte les protagonistes dans son élan laisse aussi place à une profonde déception au moment de la relecture. Or, il est clair que ce sentiment frustrant d'insuffisance vient du fait que Landolfi s'imagine avoir en lui le pouvoir d'atteindre la perfection, comme cela apparaît dans ce passage où il recourt à l'image de l'iceberg :

> So bene ciò che non si deve fare ed essere, non ciò che si deve ; son disgustato di un me stesso sulle tracce di un altro, o dell'altro, me stesso. Come dire che ho schifo di me stesso per intero ; e del resto non son sulle tracce di nulla, mi limito a disprezzarmi. – Eppure quante cose perfino intelligenti potrei dire di me... se una tal critica di me stesso non mancasse di oggetto concreto, se cioè avessi dietro di me una vera opera, almeno un'opera non quasi totalmente sommersa al modo degli icebergs[1544]

Dans la partie immergée de l'iceberg, se trouverait notamment une œuvre dont Landolfi dit qu'il l'avait composée en rêve sans pouvoir s'en souvenir au réveil :

> Così, sognai una volta (non so bene come dire) un'opera o composizione, alcunché di bello e confortante che mi lasciò un senso dolce al risveglio, in cui perfino le frasi erano già fatte, e non avevano incertezze e ridondanze, oscurità, inceppamenti, spostature, ma tutte si componevano nel loro giusto significato e peso ; e neppur una di queste frasi né il

[1541] Cf. *supra*, p. 29.
[1542] *La dea cieca o veggente* (IS), p. 183.
[1543] Cf. *supra*, p. 526 n.
[1544] RV, p. 269.

> senso generale dell'opera né un solo particolare, mi risucì ritrovare da desto. In sogno leggevo ciò ad alta voce e avevo lacrime di commozione, di gratitudine, di orgoglio[1545]

Le rêve fait justement partie de ces réalités intérieures que Landolfi a parfois brillamment transcrites, comme dans *La morte del re di Francia* et d'une manière différente dans *Il balcone* (PC), mais dont il souligne le caractère indicible lorsqu'il veut montrer que les mots n'ont pas le pouvoir de traduire l'intériorité :

> E per esempio : sul limite di questi sogni sconosciuti, di queste ansiose visitazioni (sul limite, debbo supporre, o se no il mio ricordo sarebbe ancor più impreciso, sarebbe forse del tutto svanito), ho sognato l'altra notte qualcosa. Che cosa, mio Dio ? V'era anche un ordine : grafico, ossia dell'ordine degli ordini grafici, o in ciò mi pare ora di poterlo tradurre: un nerume, una negrezza ritmica. Eppure non era di certo un sogno musicale. Infine, per approssimazione giungo ora a uno spartito (pentagramma) di Debussy : quasi gotico, da cattedrale. Spartito ineseguibile il mio, si capisce, e senza senso possibile. Comunque propongo di chiamare sogni-spartito o sogni-pentagramma certi sogni vuoti alla ragione e ai sensi medesimi, che oscuramente ci additano la nostra inimmaginata origine[1546]

Au-delà de cette question, c'est parce qu'il est intimement convaincu d'avoir en soi un trésor précieux qui perd toute valeur dès lors qu'il est exposé aux autres, à l'instar de l'éblouissante épée de *La spada* qui devient finalement un « tizzo spento » (ou du « vilain poème » sur le Vendredi Saint que l'auteur de *« Night must fall »* avait écrit dans une sorte d'état inconscient), que l'écrivain craint de s'abandonner ou qu'il est frustré par l'écriture de certains textes qui prennent à ses yeux une importance particulière. C'est d'ailleurs ce qu'illustre le passage suivant :

> E : malgrado tutto, se io fossi davvero puro dovrei distruggere il Landolfo. Ma con che cosa poi dovrei sostituirlo? L'intera mia opera avrei dovuto distruggere, a tal punto insufficiente e marginale e vile è rispetto a me stesso, e tanto vale...[1547]

Landolfi peut aussi s'écarter des excès auxquels le porte, comme dans le court passage que nous venons de citer, sa tendance à la fois narcissiste et masochiste qui le conduit à se considérer comme maudit : il tient alors à propos de lui-même un discours qui paraît d'une extrême lucidité. Mais nous voyons qu'il ne renonce jamais tout à fait à sa croyance en la toute-puissance d'un pouvoir qu'il garde en lui-même sans l'utiliser :

[1545] RV, p. 295.
[1546] DM, p. 798-799.
[1547] RV, p. 303. Toute publication a pour Landolfi quelque chose d'une « poubellication », comme pourrait le dire Lacan et comme on peut le penser à la lecture d'une notation comme celle-ci : « uscito in questi giorni il Landolfo al *ludibrio* ; o, più probabilmente, all'indifferenza » (RV, p. 338 ; ce passage est écrit le 4 avril 1959, très peu de temps après la sortie de LdB, en mars 1959). Dasn une approche psychanalytiqaue, peut-être pourrait-on relier cette question de l'abandon abordé sous l'angle de la pudeur à la valorisation infantile des parties de soi-même qu'on ne veut pas voir se détacher du corps (excréments, cheveux, ongles) et à la découverte du plaisir de la rétention. Paolo Zublena voit en tout cas un signe du narcissisme de Landolfi dans le fait que ce dernier considère que certaines phrases de RV ne sont pas à la hauteur des pensées que l'auteur voulait traduire (cf. *Parossismo e scalfitture della lingua-pelle. La scrittura diaristica in* Rien va, cit., p. 232).

> Secondo X io sarei un di quei tali vocalizzatori (meglio si chiamerebbero, alla russa, *oanti*) che forniscono straordinarie prove di voce, e son poi incapaci di filare una romanza, per non dire di cantare un'opera, o comunque non si decidono mai a farlo. Giusto ! Ma, se giusto davvero, la risposta alla perplessità del critico sarebbe già nell'Ottavio, là dove si afferma press'a poco che basta fare una cosa perché non sia più necessario farla. Questa delle prove di voce sarebbe dunque una poetica come tutte le altre. Il critico potrebbe bensì obbiettare che dall'eccellenza in sé d'una voce, dal suo timbro, dalla sua perfetta impostazione eccetera, non discende per nulla la possibilità di cantare un'opera, e neppure, a rigore, una romanza ; che in altri termini quel poter fare di cui sopra è illusorio ; che infine il solo mezzo per provare (a se stessi) di poter cantare un'opera è cantarla. E l'obbiezione sul momento mi pare valida. *Debbo soltanto osservare che essa rischia di travolgere in concetto di volontà, di adeguare il libero arbitrio e di inchiodare l'uomo a un'esperienza, o meglio a una sperienzabilità o sperimentalismo, a un ordine fattuale insomma che è lungi dal soddisfare le sue esigenze più sottili (più vaporose)*[1548]

C.2.e) Les mots, le Moi et le masochisme

A partir du moment où ils ne proposent pas une nouvelle langue et où ils ne créent pas une autre réalité, les mots ne peuvent que traduire imparfaitement l'intériorité de l'écrivain, de même que la version italienne du poème écrit par Y en faux persan ne traduisait qu'imparfaitement sa version originale. On remarquera d'ailleurs que c'était précisément de la poésie qu'Y souhaitait écrire dans une langue étrangère, car seule la poésie exprime la réalité authentique que l'écrivain porte en lui : « Mi imposi di non scrivere che in persiano ; o piuttosto restrinsi tale condizione agli sfoghi segreti del mio animo, alle mie poesie ![1549] ».

Au sommet de la hiérarchie établie implicitement par Landolfi ne se trouve donc pas le mot, mais la réalité intérieure que le mot est chargé de traduire. Le langage, à cause de son imperfection, pourrait même corrompre cette réalité authentique : « È attraverso la parola, il cosiddetto dono della favella, che l'uomo perde l'anima sua, lo hai mai pensato ?[1550] », dit Sigismondo à Anna. Pour Landolfi, la parole est toujours appréhendée comme secondaire par rapport à un stade intérieur de la pensée qui est son stade authentique : ainsi a-t-il l'impression que son fils « traduit » quand il parle, ainsi le petit-duc projette-t-il son « âme » à travers son bec[1551]. De ce point de vue, malgré sa

[1548] DM, p. 693-694 (Landolfi met en italique le mot : « *oanti* »).
[1549] *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 45.
[1550] UANT, p. 438.
[1551] RV, p. 743. Cf. Andrea Cortellessa, « Caetera Desiderantur : l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani », cit., p. 88-90 : « Ma che sorta di letteratura è questa vagheggiata da Landolfi dalla sua prigione di parole e di maniere ? Che letteratura è quella che non è "scritta", che è "forse la vera", ma che è "fumo" che "subito si disperde" ? Forse una letteratura "virtuale", uno spettro di parola che si può pensare, progettare forse, ma che è volgare e vano – oltre che improba fatica – mettere su carta. [...] Landolfi pare alludere, cioè, a un *altrove* che non viene attinto dalla sua parola, *che non può essere attinto* – in realtà – *da nessuna parola* : è l'altrove della

conscience aiguë des problèmes linguistiques, Landolfi a une conception du langage qui peut paraître archaïque par rapport à celles qui se sont développées au sein de la psychanalyse, de la linguistique et du structuralisme, et dont le point commun au regard de la question qui nous occupe serait de limiter l'importance de la volonté du sujet dans la production du discours. Il semble bien que pour Landolfi, l'auteur d'un discours soit aux prises avec une *langue* figée qui ne traduit qu'imparfaitement sa pensée intérieure lorsqu'elle devient *parole*. En raison du pessimisme et du solipsisme qui déterminent ses raisonnements, Landolfi n'appréhende jamais la langue comme une matière vivante en perpétuelle évolution, qui traverse et dépasse les locuteurs considérés comme entités solitaires. C'est justement toujours comme une entité solitaire cherchant à traduire un langage intérieur, et non comme élément participant d'un processus en perpétuelle évolution, que Landolfi envisage le locuteur[1552].

En tout cas, la conception landolfienne du langage est liée aux fantasmes de l'auteur, qui accorde seulement son estime au mot « possible » et non « réel », c'est-à-dire au mot qui n'est jamais écrit ni même prononcé. Si Landolfi continue à écrire malgré les sentiments grandissants d'insuffisance et d'impuissance, c'est donc parce qu'il continue à croire en l'existence d'un pouvoir intérieur et en l'existence de mots qui traduiraient ce pouvoir. Ainsi, l'écriture de Landolfi reste déterminée par un narcissisme qui continue de pousser l'auteur à se détourner de la réalité et à ne pas renoncer définitivement à la croyance d'avoir en soi de tels pouvoirs. C'est bien de ce narcissisme vivace que dérive le masochisme : lorsque tombe les masques énonciatifs et fictionnels, les mots écrits par l'auteur, ainsi que le Moi lui-même, sont assimilés à cette « réalité » insuffisante et contraignante et deviennent les nouvelles cibles de l'agressivité.

En effet, nous avons vu que RV était marqué par un processus d'autodénigrement. Or, celui-ci n'est pas seulement tourné contre la manière d'écrire de Landolfi, mais aussi contre sa personne même. Dans la continuité de la toute première phrase de *Prefigurazioni : Prato* (« Io (ma quante volte ho scritto questo dannato pronome ?) »), Landolfi avoue par exemple qu'il a corrigé une phrase qui commençait par « io » :

> Dopo fiere lotte (avevo cominciato a scrivere Io, e mi son vergognato e ho corretto in Dopo : ancora e sempre, imperterrito benché furioso con me stesso, e come il mondo e l'anima mia fossero immobili, io seguito a piantare i miei Io in testa al drappello delle

---

propria segreta (e in definitva a se stesso sconosciuta) interiorità, quello stato aurorale, ineffabile, della personalità vera, che sta oltre tutti i manierismi, le odissee di maschere, i contorcimenti e le acrobazie. Questo avantesto, questo "testo interiore", nonché "dirlo" si può solo tentare di "tradurlo" : così gli sembra anche il linguaggio infantile ("assiuolesco" ?) del suo figlioletto appena nato, il Minimus ».

[1552] Nous nous référons aux concepts de *langue* et de *parole* tels qu'ils ont été définis par Ferdinand de Saussure.

parole, quasi portabandiera !) [...][1553]

L'écrivain exprime donc l'idée que le Moi est haïssable, mais le Moi n'apparaît jamais sous sa plume comme une catégorie abstraite de la pensée : le Moi est une entité linguistique, par laquelle se manifeste sa propre personne, comme le montre le passage où Landolfi recherche une phrase simple qu'il arriverait à prendre le temps de prononcer distinctement sans se sentir envahi par un sentiment d'étrangeté et de honte. Après avoir pensé, comme premier exemple, à « Io sono », l'auteur écrit : « "Io ho" ? – peggio ! "Io mangio" ? – che schifo ! Le frasi che contengono l'odioso pronome non possono essere anodine, dice[1554] ». Mais dans d'autres passages, il apparaît bien que c'est plus la personne réelle que le pronom la représentant qui est visée. Par exemple, dans celui-ci : « Infatti avrei potuto e dovuto restare inorridito, sapendomi e addirittura vedendomi riprodotto ; invece *nulla ha ostato*, benché la piccola riveli già alcune notevoli somiglianze fisiche con me, coll'odiato me stesso[1555] ». Ce Moi haïssable est donc une réalité inaltérable, comparable en un certain sens à la réalité extérieure telle qu'elle est appréhendée à travers le concept d'*Ananké* ; quant aux mots, ils ne peuvent aider à sonder les profondeurs inaccessibles du Moi, comme l'écrivain l'écrit dans la BDP lorsqu'il regrette de ne pouvoir écrire au hasard et « sbirciare il profondo si [sé][1556] ».

Toutefois, les mots et le Moi, agressés par un processus masochiste, n'ont jamais tout à fait le même statut que la réalité extérieure, car les mots remplissent toujours, comme nous l'avons souligné, leur fonction consistant à protéger le Moi de l'Autre. Ainsi, RV est un journal où Landolfi, qui cite les autres auteurs d'une manière allusive, cite tout autant des phrases qu'il a lui-même écrites, comme le remarque notamment Paolo Zublena[1557]. En outre, les trois journaux de Landolfi sont complétés par des feuillets encore inédits que l'auteur y insère. Andrea Cortellessa avait proposé un commentaire éclairant de ces apports endogènes :

[1553] RV, p. 256.

[1554] *Ibid*., p. 298. Dans d'autres passages, c'est plus la personne réelle que le pronom la représentant qui apparaît visée ; par exemple, dans ce passage, où Landolfi parle du moment où il revoit sa fille (p. 258) : « Infatti avrei potuto e dovuto restare inorridito, sapendomi e addirittura vedendomi riprodotto ; invece *nulla ha ostato*, benché la piccola riveli già alcune notevoli somiglianze fisiche con me, coll'odiato me stesso ». L'italique est de Landolfi; ou dans cet autre passage encore (p. 291) : « i mei mali fisici mi governano ormai, siano conseguenza di mali d'altro ordine e da essi rifugio o no : che cosa potrei fare o dire con questo infrenabile tremito crepuscolare (cioè, ancora, albale) io mediocre, che devo minuto per minuto inventarmi i miei oggetti e inseguirli e tenerli fermi mentre guizzano via, che a quelli che già fossero devo far violenza anziché restarne vittima, come invece ai migliori avviene ? ».

[1555] *Ibid*., p. 258.

[1556] Cf. *supra*, p. 78.

[1557] Paolo Zublena, *Parossismo e scalfitture della lingua-pelle. La scrittura diaristica in* Rien va, cit., p. 229-230.

> Il diarista malinconico e introflesso del secondo Novecento prova anch'egli un *horror vacui* di fronte alla pagina accusatoriamente bianca del suo diario e sente l'esigenza di riempirla, ma non può farlo in altro modo che con materiali propri, cercando disperatamente un altrove intangibile[1558]

Il apparaît même que RV est écrit en réaction à la traduction de Pouchkine que Landolfi a entrepris pour des motifs avant tout financiers : « Son pieno di Puškin ; non già in senso buono, ma cattivo e pessimo, come dire soverchiato, abbrutito da P.[1559] ». Agressé par la nécessité d'écrire pour les autres, Landolfi ressent l'urgence d'écrire pour soi. Voilà pourquoi on peut parler de narcissisme, de masochisme et de solipsisme : d'une part, il est impossible d'échapper au Moi haïssable ; d'autre part, il est impossible d'établir un contact entre le Moi et l'Autre[1560].

C.2.f) Autres formes de l'incommunicabilité et du solipsisme

C.2.f.1) Les récits du premier recueil

Dans RV, mais aussi dans certaines fictions telles que CAN, l'impression solipsiste d'être enfermé dans une sorte d'enveloppe qui coupe de la réalité, ou l'idée que rien d'authentique ne peut être traduit par les mots et partagé avec les autres, sont développés dans un cadre pessimiste et pathétique qui trouve toutefois ailleurs des formes atténuées. En effet, dans une nouvelle comme *Dialogo dei massimi sistemi*, le pathétique de la situation est mitigé par une forme d'humour, ou par une dimension ludique, qu'on retrouve dans d'autres récits de fiction appartenant aux diverses périodes de l'œuvre landolfienne. Dans ces récits, Landolfi projette son propre sentiment d'être enfermé à l'intérieur de lui-même dans des personnages assez caricaturaux qui donnent à l'histoire racontée un tour plus grotesque ou ridicule que véritablement pathétique. Comme Beatrice Stasi, nous pensons avant tout aux personnages solitaires des premiers recueils :

[1558] Andrea Cortellessa, « Caetera Desiderantur : l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani », cit., p. 96.
[1559] RV, p. 310.
[1560] A propos de ce contact impossible, la phrase de *La piccola apocalisse* (« nessun rapporto è possibile fra le cose del mondo ») peut faire venir en tête l'aphorisme lacanien : « il n'y a pas de rapport sexuel ». Or, cet aphorisme trouve une illustration originale dans un passage de UANT où Sigismondo dit à sa sœur qu'il n'a jamais ressenti s'accomplir une véritable fusion, dans les relations qu'il a pu connaître avec d'autres femmes qu'elle (p. 562): « Bene, mi dicevo, codeste donne son così e così, e del resto non so neppur come ; di certo v'è che io non ho nulla di comune con loro ; mi pare sì talvolta possederle, ma devo subito dopo riconoscere che non mi son neanche bagnato. Bagnato, sai, dicono i giocatori d'azzardo di chi sia mortalmente impegnato in una partita. Oppure posso valermi di un'altra figura: non si bagnano le penne degli uccelli acquatici nell'onda, una certa sostanza isolante le preserva ; e del pari mi ritraevo io asciutto da quei tuffi ».

> Il giovane laureato in Lingue Tommaso Landolfi regala spesso ai suoi personaggi la conoscenza di idiomi non tanto stranieri, quanto strani e stranianti, che non assolvono al compito di mettere in atto una comunicazione, sia pure tra iniziati, ma diventano il gergo privato del solipsismo del personaggio stesso, il segnale della sua impercorribile distanza dal mondo che lo circonda[1561]

En effet, dans *Maria Giuseppa*, Giacomo apprend l'arabe, dont on ne voit pas avec qui il pourrait le parler, lui qui passe surtout son temps à chantonner, à parler ou à jouer tout seul, quand il n'est pas occupé à importuner sa domestique. Dans *Mani*, Federico a pour habitude de bavarder en français avec un interlocuteur imaginaire lorsqu'il est à table. Présentant le même genre de comportement hystérique qui semble favorisé par la solitude, l'habitant du manoir que le voleur vient cambrioler parle lui aussi tout seul dans *Il ladro* (SPA). Ainsi de nombreux personnages manifestent-ils une forme d'altération de l'esprit, plus ou moins légère ou plus ou moins profonde, qui les conduit à parler à voix haute dans leur solitude, comme c'est le cas pour le protagoniste de *Settimana di sole* ou pour Lucia dans RA. Par rapport à tous ces personnages qui apparaissent comme autant de variations autour du motif de parler à des interlocuteurs imaginaires, on notera cependant l'originalité du cas de Tale, en ce sens que les mots qu'il prononce dans ses toilettes à l'attention de son équipage fictif ne sont pas dits à voix haute :

> In generale, si può dire che questo processo di accrescimento ed arrotondamento nel ricordo fosse parallelo (segreta coscienza, pudore ?) a un altro processo, che lo scrivente chiamerà, in via del tutto provvisoria, di depotentazione fonica. Col passar degli anni le allocuzioni, le lezioni, le scene varie, in origine pronunciate e rappresentate a voce alta con gesti molto plastici, erano andate gradatamente perdendo d'intensità, fino a divenir mormorate e abbozzate, e fino a rifugiarsi, da ultimo, un po' più dentro alla coscienza di Tale. Tanto che, adesso, non si sarebbe potuto dire se le parole fossero mormorate o soltanto immaginate e se i gesti fossero soltanto intenzioni di gesti. La sua mimica e la sua voce parevano retrocesse sotto l'involucro della pelle[1562]

Ainsi l'hystérie si fréquente chez les personnages de Landolfi laisse-t-elle ici place à une sorte d'autisme, qui illustre non seulement l'obsession de ce thème d'une parole adressé à un destinataire imaginaire, mais aussi l'attention portée à toute la gamme de la parole émanant d'un personnage, qui va de l'intériorisation des mots à leur expression sonore la plus vigoureuse. En effet, Landolfi est très sensible à la question de la voix et de la manifestation sonore de la parole, comme nous avons pu le remarquer à propos du petit-duc de *« Night must fall »*. Dans le chapitre quatrième, nous avions pu voir à quel point la représentation physique des personnages se limitait à leur regard dans la très

[1561] Beatrice Stasi, *La lingua impossibile: il problema estetico "spaventosamente originale" della* Piccola apocalisse, cit., p. 141-142.
[1562] *La morte del re di Francia*, p. 19.

grande partie des cas. Cependant, on peut aussi considérer que la voix est le prolongement du corps ; or, la voix ou la façon de parler des personnages font l'objet de très nombreuses notations dans les récits de Landolfi : nous avions d'ailleurs relevé le motif du bégayement, et commenté la façon dont la parole peut être comme envahie par la pesanteur et la saleté de la réalité physique ou corporelle[1563]. Dès *Maria Giuseppa*, à bien y regarder, se manifeste cette attention apportée à la manière de parler d'un personnage :

> Maria Giuseppa parlava sempre in dialetto, dialetto serrato, e non capiva che poche parole di italiano: tra queste c'erano quelle che diceva l'arciprete alla chiesa. Ed essa me le riferiva, ma sentite come: se diceva, poniamo, "si deve coltivare la vigna del Signore", induriva e staccava certe consonanti in modo molto buffo. L'*l* di *del* specialmente era grassa[1564]

Or, un lien peut être établi entre le solipsisme propre à la pensée de Landolfi et l'intérêt qu'il accorde à la manière de parler de nombreux personnages, surtout si ceux-ci s'expriment en dialecte ou dans une langue étrangère : progressivement, l'écrivain développe indirectement dans son œuvre de fiction l'idée selon laquelle tout homme s'exprime dans une langue qui lui est personnelle, à la manière d'Y dans *Dialogo dei massimi sistemi*. C'est par exemple la lecture que nous faisons de la nouvelle *Il tranello* (PC), d'un point de vue linguistique.

C.2.f.2) *Il tranello* (PC)

Le récit commence par une longue introduction où le narrateur, dans lequel on est tenté de voir une image assez fidèle de Landolfi lui-même, se plaint de ne pouvoir échapper à ses semblables dont il hait la compagnie et même la seule présence autour de lui. C'est pourquoi il choisit de sortir pour se promener à une heure très tardive de la nuit (« ad ora antelucana »). Or, dans ses promenades solitaires, il croise régulièrement un personnage dont la présence l'importune tant qu'il dit le haïr, et dont il qualifie la langue d'« impossibile » :

> A forza di vedermi, egli aveva preso a salutarmi, dapprima con semplice cenno e borbottio, poi con parole spiegate, generosamente attribuendomi (ignoro perché) un titolo che vivaddio non mi spetta ; del pari impossibile era la sua lingua, né correva dubbio che egli fosse, geograficamente, un infimo[1565]

Le protagoniste porte ensuite son attention sur « un tipo impreveduto » qu'il voit

[1563] Cf. *supra*, p. 412-413.
[1564] *Maria Giuseppa* (DIA), p. 11.
[1565] *Il tranello* (PC), p. 937.

entrer au café où lui-même se trouve. Ce personnage, qui fait penser au capitaine anglais de *Dialogo dei massimi sistemi*, présente la particularité de s'exprimer dans diverses langues :

> Entrò impetuosamente e in inglese, con frase lambiccata, chiese alla padrona un caffè ; […] il tipo [...] dichiarò, sempre in inglese, di esser tedesco ; un tedesco puro sangue, ribadì, di Amburgo ; in prova di che, passò alla sua affermata lingua materna, che del resto difatto possedeva. Poi, [...] si fece sotto alla padrona e, domandatole quanto spendeva per il caffè, le lasciò una vistosa mancia, ma non senza accompagnare l'atto con un diluvio di bestemmie, di maledizioni e di teutoni raschiamenti. [...] Ma ecco che d'un tratto si mise a parlare in buon italiano e, non contento, subito dopo in dialetto locale ; lui, proclamò ai quattro venti, sapeva dieci lingue[1566]

Comme ce nouveau client s'énerve, le protagoniste sort avec lui pour éviter que sa dispute avec la patronne du café puisse dégénérer. Mais, une fois que tous deux sont dans la rue, il a ensuite la mauvaise surprise de le voir lui agiter sous le nez un long couteau bien aiguisé. C'est alors qu'intervient le premier personnage, dont la compagnie paraissait si désagréable :

> "Ohè, e beh, e allora, che succede, che succede ?" disse col suo tristo accento, volto al mio compagno e ormai antagonista. "Eh ? Ah ?" Quello, sorpreso nella sua bravata, cominciava a rispondere di lei cosa s'impiccia ; e lui : "Macché, oh, bah, macché, che ti credi, eh, che ti credi ? Stai ben attento, sa', stai ben attento". (Il suo linguaggio appariva fatto quasi esclusivamente di parolette vaghe o interiettive e di ripetizioni.) [...] "Lascia in pace il professore !"[1567]

Le premier personnage réussit donc à faire fuir le matamore polyglotte. Seulement, loin de se dissiper instantanément, la haine qu'éprouvait le protagoniste à l'égard de cet homme qui l'empêchait d'être seul comme il le souhaitait laisse difficilement place à la reconnaissance, et la perspective d'une future connivence avec lui est vécue avec malaise et appréhension :

> Io, perbacco, lo odiavo e in quell'odio avevo fatto il nido e ci stava comodo; lui era come il rappresentante autorizzato di tutte le persecuzioni dei miei simili, di tutta la cialtroneria e di tutto il mal sito del popolo lavoratore... Beh, e adesso ? / Adesso, la notte, come minimo mi tocca dirgli : "È venuto l'autunno, eh ? Comincia a far fresco". Peggio : adesso, non dico che il mio odio si sia mutato in furioso amore, ma poco ci manca. E non è escluso che una volta gli paghi il caffè, lo prenda sottobraccio ed ascolti il racconto delle sue pene, delle sue gioie familiari, delle sue speranze[1568]

Il tranello illustre donc la difficulté d'un homme à nouer des rapports amicaux avec les autres, en raison de son attachement à une solitude et à une misanthropie qu'il ressent comme protectrices. Mais les thèmes de la solitude, du solipsisme ou de l'incommunicabilité sont étroitement liés à celui du langage, dont on voit qu'il est

[1566] *Ibid*., p. 938.
[1567] *Ibid*., p. 939.
[1568] *Ibid*., p. 939.

maîtrisé d'une manière absolument différente par chacun des trois personnages, et qu'il détermine leurs rapports de supériorité ou d'infériorité les uns par rapport aux autres (le matamore fascine le protagoniste, qui ne peut se retenir de mépriser le premier personnage, auquel lui-même inspire du respect). La langue personnelle des différents personnages crée donc autour d'eux une sorte de bulle qui les enferme en elle, faisant obstacle à la communication au lieu de la favoriser.

C.2.f.3) Les nouvelles du recueil RI (*Racconti impossibili*)

Dans les récits de Landolfi, il n'est pas rare que les interlocuteurs parlent des langages différents qui ne permettent pas d'établir entre eux une communication. C'est une situation récurrente dans les récits autobiographiques de SR, où Landolfi semble souvent incapable de comprendre ses semblables, en dépit de son statut d'écrivain exerçant une très grande maîtrise de l'italien et capable de parler plusieurs langues étrangères. Par exemple, dans *Trenini*, l'auteur demande son chemin à des lavandières : « Una vecchia si volse, rispose brevemente in una lingua stavolta del tutto incomprensibile, e riprese a lavare ; né per mie insistenze alcuna di loro mi badò oltre[1569] ». Plus tard, le caquètement d'une poule ne lui semble finalement pas plus incompréhensible que ces mots prononcés par la vieille lavandière, et ce n'est que lorsque Landolfi croise le regard d'un chien noir que le contact avec l'Autre peut véritablement s'établir[1570] : aussi le langage humain apparaît-il plus comme un obstacle à la communication que comme un instrument de communication.

De même, l'incommunicabilité due à la pluralité des langues et même des infinies manières de s'exprimer propres à chaque individu est au cœur des fictions du recueil RI. En effet, dans *Quattro chiacchiere in famiglia* ou dans *Un concetto astruso,* des êtres extra-terrestres ne parviennent pas à comprendre ce que signifie le concept de *mort* pour les humains. Dans *S.P.Q.R.*, d'autres extra-terrestres, appartenant à une époque bien postérieure à la nôtre, où l'homme est revenu à un état sauvage qui ne lui permet de communiquer que par gestes et par grognements, débattent de la signification des signes S.P.Q.R. pour les humains. Rejetant la possibilité que les hommes de la Terre aient pu développer une langue alphabétique, comme le suggère un de ses jeunes collègues, l'orateur qui s'exprime d'un bout à l'autre de la fiction propose une autre interprétation :

[1569] *Trenini* (PC), p. 18.
[1570] Cf. *supra*, p. 409.

ces signes sont des sortes d'idéogrammes et l'inscription *S.P.Q.R.* est un avertissement adressé aux femmes sur la dangerosité de certains lieux où abondent les serpents. Ainsi, des signes ayant un sens donné dans la civilisation romaine sont ici interprétés dans le cadre d'une nouvelle langue inventée de toutes pièces, qui serait le fruit d'une tout autre civilisation : c'est de manière ludique, par le biais d'une fiction, en donnant la parole à un extra-terrestre « tronfio » sûr de lui mais qui se trompe, que Landolfi réalise son souhait d'inventer un nouveau langage en partant du signifiant et en réorganisant entièrement ses rapports avec le signifié, tout en inventant également la civilisation qui a donné naissance à ce langage. Ainsi l'écrivain donne-t-il libre cours à l'imagination créatrice mise au service de l'interprétation des signes. Cependant, le fait que cette interprétation soit totalement erronée illustre l'incompréhension qui peut naître de tout langage.

Or, dans d'autres nouvelles, ce n'est même pas la confrontation entre les humains et les extra-terrestres qui peut faire naître cette incompréhension, mais la réception, par un Italien, d'un discours tenu par un autre Italien. Nous avions fait référence à *La passeggiata* (PC), où le narrateur recourt à un lexique d'un tel archaïsme que le texte n'est pas lisible par un lecteur italien du vingtième siècle. Nous signalerons maintenant *Conflitto di competenze* et *Pavo italicus*, deux dialogues où Landolfi se moque des imbroglios administratifs et des cérémonies au décorum pompeux dans la République italienne, à travers l'échange entre un locuteur qui s'exprime dans un italien bien maîtrisé et un autre locuteur dont l'italien est envahi par le dialecte romain. De manière générale, conformément à sa vision solipsiste de la langue, Landolfi exploite donc le dialecte non pour exalter la possibilité d'enrichir grâce à lui la langue italienne, mais pour renforcer l'image d'une Italie comme tour de Babel. Enfin, il peut arriver qu'un même mot, dans une communication entre deux hommes qui parlent pourtant l'italien à peu près de la même façon, ait deux référents différents : dans une nouvelle de PC intitulée *I coniglietti*, un homme, l'air froid et pressé, rentre dans un magasin de linge de maison et demande deux « conigli » ou « coniglietti » pour ses petits-enfants. Après une vive discussion, il s'avère que le client souhaitait en réalité deux petites serviettes-éponges avec des petits lapins imprimés.

Conclusion

A juste titre, il a fréquemment été souligné que Landolfi était un auteur

particulièrement sensible aux problématiques directement liées à la langue, c'est-à-dire aux mots dans leurs rapports avec les choses, mais aussi à l'intérieur de toute la gamme des rapports entre le signifiant et ses significations[1571]. Sa conscience des problèmes linguistiques soulevés par l'écriture était exceptionnelle, à tel point qu'on peut voir en lui l'un des auteurs italiens du vingtième siècle les plus sensibles à ces questions, bien qu'il se soit tenu à l'écart des évolutions de la littérature à l'heure des néo-avant-gardes, du structuralisme ou du post-modernisme. On peut aussi aller jusqu'à considérer qu'au-delà même des frontières de la seule Italie, dans l'histoire mondiale de la littérature au vingtième siècle, rares sont les écrivains qui ont illustré leur réflexion sur la langue ou sur l'écriture par des exemples aussi nombreux, aussi riches et aussi surprenants que ceux dont regorge l'œuvre tant fictionnelle qu'autobiographique de Tommaso Landolfi. En ce qui concerne les fictions, des nouvelles comme *La dea cieca o veggente, Parole in agitazione, S.P.Q.R.* et surtout le très précoce *Dialogo dei massimi sistemi* nous semblent tout aussi à même d'illustrer tout discours sur la portée métalittéraire des récits de fiction au XX^e^ siècle que certaines nouvelles d'auteurs mondialement célèbres comme Borges.

Par ailleurs, nous soulignerons que ce discours métalittéraire prend place dans une vision pessimiste de l'existence où incommunicabilité et solipsisme sont étroitement liés, et que ce pessimisme s'appuie paradoxalement sur la force que conserve en Landolfi la croyance (fût-elle en partie inconsciente) en une toute-puissance des mots et des idées qui s'enracine dans la façon dont Landolfi a vécu son enfance et dont il a entretenu un rapport aux autres où il s'agissait d'édifier entre soi et l'extérieur une sorte de barrière immatérielle que les mots avaient pour fonction de renforcer.

Conclusion du chapitre cinquième

A partir du moment où Landolfi écrit et publie des textes de nature autobiographique, son œuvre présente de nouveaux aspects qui participent d'une évolution indéniable. Néanmoins, l'idée d'un tournant, d'ailleurs mis en scène par l'écrivain lui-même, doit être relativisée par rapport à la continuité profonde unissant les différents textes de Landolfi au-delà de quelque distinction diachronique que ce soit.

[1571] Francesca Serafini (*op. cit.,* p. 225) évoque par exemple une attention aux divers aspects de l'écriture « paragonabile, nel Novecento, forse solo a quella rivolta alla lingua da d'Annunzio e, in modo diverso, da Gadda ».

Ainsi, dans l'évolution de la poétique et de la vision du monde de Landolfi qu'on peut identifier au cours des années 1950 et 1960, il est possible de trouver des éléments qui permettent d'approfondir l'interprétation d'ordre anthropologique que l'on pouvait déjà dégager en examinant ses premières œuvres ainsi que les principales données de sa biographie.

En effet, il est alors depuis longtemps visible que Landolfi méprise la « réalité » et se tourne vers l'univers des mots auquel il a entrepris de consacrer sa vie, car seuls les mots paraissent avoir le pouvoir d'atteindre l'idéal. Seulement, comme nous l'avons vu, l'échec est inscrit au cœur de cette poétique qui engage pleinement l'écrivain, puisque l'idéal doit à tout prix rester « possible » et ne pas devenir réel. L'attachement à cette posture engendre beaucoup de souffrance, car le sentiment qu'il est impossible d'atteindre l'idéal grandit alors qu'il est par ailleurs tout aussi impossible de renoncer complètement à cet idéal.

Dans des récits comme RA puis CAN, l'agressivité née de cette souffrance ou de cette frustration se traduit par la déformation horrible ou grotesque de l'idéal. Mais ensuite, dans les journaux ainsi que dans les fictions des années 1950 et 1960, cette agressivité prend pour cibles les mots, incapables finalement de faire accéder à l'absolu désiré, mais aussi le Moi lui-même, de plus en plus mis à nu. Cette tendance masochiste s'accompagne du développement d'une vision pessimiste de l'existence, que l'écrivain conçoit comme une non-vie, c'est-à-dire comme une forme d'existence solitaire séparée du monde extérieur et de la vraie vie. Cette non-vie se prolongerait en une non-mort, car la mort ne déboucherait pas sur le néant consolateur auquel aspirait notamment Leopardi. Cependant, cette dernière idée extrêmement pessimiste repose en réalité sur une forme de déni de la mort. Plus largement, derrière le masochisme et le pessimisme, se trouve la préservation d'une croyance en un pouvoir tout-puissant que l'auteur aurait en lui et qu'il continue à protéger de l'épreuve de la réalité : un pouvoir de la volonté qui se traduirait par des mots qu'une loi tacite interdit de prononcer. Voilà pourquoi Landolfi persiste dans l'écriture, malgré un masochisme et un pessimisme qui sont des sources évidentes de souffrance : l'écriture répond chez lui à un désir impérieux, qui le protège d'une profonde angoisse liée aux menaces planant sur des fantasmes sur lesquels s'est construite toute son identité. L'écriture continue justement à entretenir ces fantasmes, toujours bien présents derrière l'analyse lucide de soi qui se formule pourtant à travers elle, si bien qu'elle procure, malgré les apparences, toujours plus de bien que de mal :

Credo che non il cuore, ma la penna, / Moderi i nostri sconforti: / Dovunque la penna arriva, / Si ritira il suicidio. / Così, dicesi, il cane / Guarisce ogni sua piaga / Se soltanto l'arriva colla lingua[1572]

[1572] VM, p. 44.

CONCLUSION

La thèse du dualisme tragique

Notre interprétation globale, que nous avons présentée dans notre introduction, de l'œuvre de Tommaso Landolfi, aura servi de fil directeur à notre analyse dès notre premier chapitre, lorsque nous avons examiné les influences littéraires de l'écrivain et exposé les points fondamentaux de sa poétique. Il nous semble notamment que l'idée selon laquelle Landolfi aspire à un idéal qui ne doit pas devenir réel permet de comprendre ce qui constitue la particularité de son rapport au fantastique. Celui-ci nous paraît en effet dépendre du mépris total de Landolfi envers ce qu'il appelle la « réalité » et de son aspiration à un idéal (une « patria celeste ») : qu'il soit fantastique ou merveilleux, l'événement surnaturel, tout comme l'événement étrange, dans un récit de fiction, doit pour Landolfi refléter un « possible » qui serait différent de la « réalité ». En raison de cette conception personnelle du « possible » et du « réel », Landolfi réunit en une même poétique romantisme, poésie et fantastique.

L'opposition entre le désir d'absolu et le mépris de la « réalité » caractérise ainsi l'œuvre de Landolfi à partir des toutes premières années de sa production, que nous avons considérées dans notre deuxième chapitre. Au cours de notre travail, nous avons appliqué notre thèse du dualisme à des aspects aussi larges qu'essentiels de l'écriture landolfienne : le traitement de grands thèmes, l'expression d'une pensée morale et métaphysique, ou encore le rapport de l'écrivain à la réalité sensible. Nous avons consacré notre quatrième chapitre à l'examen de ce dernier point : notre thèse nous a alors permis de voir que, sur le plan sensible, le mépris de la réalité extérieure correspondait à un rejet de la chair, et la quête d'un idéal à la recherche d'une pureté absolue. De manière plus générale, toutes nos analyses ont illustré notre interprétation

globale, c'est-à-dire l'existence de ce dualisme et sa nature tragique, due au fait que l'idéal désiré par Landolfi est un objet qu'il est impossible et interdit d'atteindre, mais auquel on ne peut pourtant renoncer. Aussi l'évolution principale de l'œuvre landolfienne correspond-elle à une affirmation de cette dimension tragique, qui apparaît de plus en plus au premier plan des fictions écrites par l'auteur dans les années quarante. Nous pensons notamment aux trois longs récits que sont *Le due zittelle*, *Racconto d'autunno* et *Cancroregina*. Informés par cette affirmation du tragique, les récits de fiction des années quarante véhiculent une vision de l'existence de plus en plus pathétique et désespérée, jusqu'à ce que l'idée d'un destin immaîtrisable soit également exprimée dans les journaux que Landolfi écrit dans les années cinquante et soixante : c'est à cette dernière évolution que nous avons consacré notre cinquième chapitre.

Nous avons traité la question de l'évolution de manière assez diffuse et souple, sans soumettre entièrement la nature et la succession de nos chapitres à des distinctions diachroniques entre les différentes périodes de l'œuvre. Par exemple, il nous est arrivé, dans le deuxième chapitre surtout, de mettre en rapport des fictions appartenant aux livres publiés à la fin des années trente et au début des années quarante avec des passages des journaux écrits dans les années cinquante et soixante, afin de montrer la cohésion unissant les textes de Landolfi par-delà toute distinction chronologique. Puis, dans nos troisième et cinquième chapitres, nous avons expliqué en quoi consistent les évolutions de l'écriture et de la poétique de Landolfi au cours des années quarante, cinquante et soixante, mais nous sommes restés fidèle à l'idée que chez un écrivain présentant des traits aussi obsessionnels que Landolfi, la cohésion de l'œuvre prime par rapport à son évolution. En effet, celle-ci tient surtout à une affirmation plutôt qu'à un changement : l'affirmation d'une dimension tragique, qui se traduit d'abord par la récurrence de plus en plus grande de dénouements malheureux et de symboles douloureux dans les fictions écrites avant *LA BIERE DU PECHEUR*, puis par une tendance pessimiste et masochiste qui s'exprime directement dans les pages des journaux et indirectement dans les fictions des années cinquante et soixante.

Une anthropologie de l'activité littéraire

Ainsi, les analyses que nous avons développées dans chacun de nos chapitres se rattachent toutes à notre thèse du dualisme tragique. En raison de ce choix interprétatif et méthodique, notre travail nous semble pouvoir être défini comme une anthropologie

de l'activité littéraire. Nous voulons dire par là tout d'abord que nous avons étudié les textes de Landolfi en partie pour comprendre l'homme qui les a écrits : pour expliquer sa vision de l'existence, pour montrer quels chemins empruntent ses réflexions, ou encore quelles images obsèdent son imaginaire. Mais nous n'avons pas pour autant subordonné l'analyse littéraire à une connaissance psychologique ou métapsychologique de l'homme Landolfi : nous avons surtout essayé de comprendre pourquoi l'écriture occupait une telle place dans sa vie, afin d'éclairer au mieux les significations et la portée de ses textes. On peut en effet se demander d'où vient cet indéfectible attachement au monde des mots, qui résiste aux déclarations d'impuissance et aux attaques mélancoliques et masochistes que tourne Landolfi contre sa propre insuffisance et celle du langage. Nous avons donc cherché à savoir ce que l'écriture, ainsi que la parole, le récit, ou la poésie, représentaient véritablement pour lui ; l'objet que nous avons tenté de cerner était la réalité de l'écriture en tant que manière d'être au monde pour Tommaso Landolfi.

Or, une fois souligné le profond attachement de Landolfi à l'univers des mots, dont témoigne le fait qu'il n'ait jamais exercé d'activité professionnelle hors du champ littéraire, ce qu'on peut mettre en avant est le but démesuré que l'écrivain assigne à la littérature (à laquelle il se réfère souvent en lui donnant le nom de « poésie »). Celle-ci doit bouleverser l'ordre de l'univers, le soumettre à son pouvoir (en triomphant de la mort notamment), créer une « autre réalité ». Aussi Landolfi, à cause de ces finalités inatteignables, s'inscrit-t-il dans la lignée des écrivains maudits, pour qui l'écriture est nécessairement dirigée vers l'échec et l'impasse. Seulement, le constat de la vanité de la quête littéraire, que Landolfi formule explicitement à partir des années cinquante, ne débouche pas sur l'arrêt de l'écriture, malgré la violence que l'écrivain tourne vers lui-même lorsqu'il écrit.

Pour expliquer cette situation, il convient de souligner le caractère véritablement physique de l'attachement qui lie Landolfi au monde des mots. Avec lui, d'immatériels, les mots et les pensées tendent à se faire physiques ou corporels, en un processus qui engage toute la personne de l'écrivain investissant son « énergie » dans la création. A juste titre, la critique a parlé de l'écriture landolfienne comme d'une seconde peau ; une seconde peau suffisamment imperméable pour ne pas se sentir « mouillé » par le contact de l'autre (tel un oiseau marin, écrit Landolfi, protégé par la pellicule étanche recouvrant ses plumes), mais pas assez pour ne pas se sentir percé comme une passoire par les coups d'épingle de la vie ou du destin. L'activité littéraire serait ainsi une manière de

projeter son corps physique en un corps immatériel, à ceci près que l'écrivain ne croit pas en une sublimation éthérée et semble plutôt aspirer à une transfiguration de la chair au moyen de la parole. Mais les mots sont vains, et transmettent au corps immatériel qu'ils fabriquent une maladie originelle, que symboliserait par exemple la syphilis de la sublime et grotesque épouse du pseudo-Gogol : l'énigmatique symbolique des articulations entre corps, mal et écriture, que l'on voyait déjà placée sous le signe de la malédiction chez Baudelaire, Dostoïevski et Kafka, trouve en Landolfi une forme tout aussi notable (mais moins spectaculaire) que chez Antonin Artaud par exemple. Ainsi, rien ne vient à bout de l'interdit empêchant l'écrivain de posséder l'objet du désir qui le pousse à écrire ; mais rien non plus ne vient à bout de ce désir et de l'attachement physique aux mots.

L'espace fantasmatique des fictions, la tendance autodestructrice et la persistance à écrire

Pour Landolfi, l'écriture répond donc à un besoin d'ordre pulsionnel. Mais l'écriture prend aussi la forme d'une lutte où l'on avance masqué pour échapper à une défaite fatale. La fiction ouvre un espace fantasmatique où peuvent se déployer le désir d'absolu de l'écrivain, ses fantasmes d'omnipotence, les images qui l'obsèdent. Dans cet espace imaginaire, qu'il aspire à rendre aussi consistant que le monde réel, peut aussi s'accomplir la transgression des interdits. Seulement, la transgression des interdits fait partie d'un mécanisme qui mène à une « solution tragique », déterminée par la loi fondamentale qui régit la vision landolfienne de l'existence, et selon laquelle l'idéal désiré ne doit en aucune manière s'incarner. Voilà pourquoi, chez Landolfi, tant de récits peuvent faire penser à des sortes de bombes à retardement (*A rotoli*, dans RI, est construit sur le modèle du compte à rebours), ou de « jeux de massacre » autodestructeurs, pour reprendre l'image de Jean Genet : la menace d'une catastrophe inévitable plane sur elles, et l'auteur ne peut continuer à les écrire que tant qu'il réussit à écarter cette catastrophe.

Pourtant, même si la séance d'écriture**,** unité sans doute tout aussi valable que celle du texte dans le cas d'un auteur comme Landolfi (aux yeux duquel le processus créatif compte autant que le résultat final), semble tendue vers une sorte d'apocalypse, l'écrivain n'en aura pas moins éprouvé toute sa vie un besoin d'écrire qui survit pour ainsi dire à toutes ces petites morts. D'une certaine manière, par la métaphore

énigmatique du petit duc, qu'on entend la nuit « projeter son âme à travers son bec » avec une vigueur toujours égale, comme si l'oiseau avait eu le temps de mourir entre chaque note, Landolfi nous prévient cependant dès le début de sa carrière que chaque nouvelle séance sera plus difficile que la précédente : l'écrivain, de plus en plus convaincu de la vanité du langage, est pour sa part dépourvu de la bienheureuse insouciance du petit duc.

Landolfi ne pouvait donc qu'être de plus en plus affecté par l'instance critique (comparable au surmoi freudien) qu'il abrite en son for intérieur, et qui juge le texte produit à l'aune d'une perfection idéale, empêchant ainsi à l'écrivain de s'abandonner pleinement. Ce mouvement autodestructeur met à mal l'espace fantasmatique de la fiction, si bien que Landolfi se met à emprunter la voie de l'autobiographie puis à composer des poèmes ; cependant, ces nouveaux espaces littéraires seront eux aussi investis par cette violence que l'écrivain tourne contre lui-même et contre sa propre production, de sorte que Landolfi exprime notamment une vive souffrance dans *LA BIERE DU PECHEUR* et surtout dans *Rien va*.

Les déterminismes, le style et la poétique du mystère

Ainsi, nous avons appliqué l'analyse anthropologique de l'activité littéraire à la réalité certes difficilement saisissable du processus créatif autant qu'à son résultat final. Grâce à une étude attentive aux différents aspects du texte, mais guidée par l'interprétation synthétique que nous avons proposée, nous avons tenté de mettre en évidence les divers déterminismes qui conditionnent les choix de Landolfi au moment même où celui-ci écrivait ses textes. Notre thèse retient la possibilité de lire l'œuvre de Landolfi non seulement comme l'expression d'une poétique – qui est essentiellement implicite même si les principes esthétiques en sont tout à fait nets –, mais également comme le fruit d'un ensemble de déterminismes, qui guident la création sans que l'auteur en soit toujours bien conscient et qui, pour une part appartiennent à l'inscription de Landolfi dans l'histoire, littéraire en particulier, et pour une autre part sont de nature psychologique ou métapsychologique. Ces déterminismes conditionnent le fait que les récits de fiction écrits par Landolfi soient nécessairement courts, présentent un nombre de personnages limité et apparaissent comme des variations autour de motifs obsessionnels : entre autres, l'apparition d'une créature dérangeante ou monstrueuse dans un espace familier, la sensation de pitié infinie inspirée par un animal mourant,

l'ambivalence des sentiments troubles éprouvée à la vue du corps féminin, la violence libératrice mettant fin à une scène d'une intensité insoutenable, la fascination pour le sang comme liquide pur opposé à l'impureté associée aux autres humeurs corporelles et à la chair. En outre, l'apparent hasard qui préside au déroulement de l'intrigue masque une nécessité d'ordre pulsionnel, dans le cadre d'un processus tragique qui entraîne la transgression de certains interdits et la punition sacrificielle de la transgression.

A l'intérieur de ce cadre pour ainsi dire très réglementé, et où l'œuvre narrative notamment nous paraît être le fruit d'un ensemble de déterminismes conditionnant la production littéraire, il n'y en a pas moins place pour l'expression d'un style propre à nourrir la forte identité individuelle de chaque texte. Landolfi donne l'impression qu'il aurait pu écrire encore des dizaines de récits brefs, où l'on aurait certes retrouvé les mêmes motifs récurrents et la même dimension tragique – qu'aurait souvent mitigée le même ton ironique ou humoristique – mais où la nouveauté aurait principalement résidé, non pas dans la globalité du récit, mais dans la phrase même[1573]. Même si l'on adopte comme lui une vision de la langue comme matériel inerte auquel on recourt pour transformer sa pensée en parole (et non comme processus pris dans un perpétuel mouvement, qui dépasse le locuteur individuel), on peut penser que Landolfi avait de quoi puiser encore bien longtemps dans ses souvenirs linguistiques, avant que, de ses variations sur de mêmes thèmes, ne puisse plus naître que la réécriture pure et simple d'un texte déjà écrit, comme cela arrive à l'un de ses personnages dans *La dea cieca o veggente*[1574].

Pourtant, le style lui-même semble se ranger pour Landolfi du côté des contraintes qui empêchent l'écriture d'être libre, lorsque l'écrivain se tourne vers l'autobiographie et qu'il poursuit l'idéal d'une écriture au hasard : c'est-à-dire une écriture qui, justement, serait libérée du style. Il est certain que le style lui aussi obéit à des règles que Landolfi adopte sans nécessairement les avoir choisies : la recherche systématique des formes rares, le recours à certaines tournures syntaxiques, la présence récurrente de mots fétiches, eux-mêmes pris dans des réseaux d'associations lexicales ou sonores. Au-

[1573] Jusqu'à la fin de sa vie, Landolfi a composé de courts récits fictionnels ou autobiographiques. Ainsi publie-t-il encore des articles dans le « Corriere delle sera » après même le coma de cinquante jours dans lequel il fut plongé en mai 1975. Néanmoins, Landolfi accordait bien moins d'importance à ces récits qu'à ses poèmes, à partir des années soixante-dix au cours desquelles il se tourna vers l'écriture en vers après avoir emprunté la voie de l'autobiographie et poursuivi l'idéal d'une écriture « au hasard ».

[1574] Aussi, seules la lassitude ou l'exaspération de l'auteur lui-même sembleraient capables de mettre un terme définitif à sa veine narrative : c'est ce que laisse penser un texte comme *Rotta e disfacimento dell'esercito*, après lequel cependant Landolfi ne cessera pas d'écrire des courts récits de fiction, même s'il présente cette activité comme une réponse à des besoins financiers.

delà de la question philosophique qui consisterait à savoir si quelque liberté peut s'exercer dans l'acte d'écrire en général, ou si tout dans l'écriture peut être reconduit à une forme de déterminisme, nous voyons donc que Landolfi envisage pour sa part le style lui-même comme une prison sans issue, tant est puissante en lui sa vision tragique de l'écriture et de l'existence.

Il n'en reste pas moins que Landolfi est un écrivain dont le style s'affirme avec autant de force que son univers, et que c'est dans son style que s'entremêlent, sans qu'il soit possible de les séparer, les domaines de la signification et de l'esthétique, d'une manière singulièrement propre à l'auteur : celui-ci met son raffinement stylistique au service d'une poétique du mystère. La phrase de Landolfi, bien que la syntaxe lui donne toujours une apparence très claire, résonne de significations plurielles, souvent plus suggérées que dénotées, qui rendent ses textes polysémiques et mystérieux. L'indéfinissable beauté du style se plie donc à la clarté de l'exposition tout en produisant souvent plus de mystère que de sens : c'est dans ce cadre que l'écriture peut devenir source de plaisir, d'abord pris par l'écrivain puis partagé par ses lecteurs. Voilà pourquoi nous avons consacré, au terme de notre troisième chapitre, une synthèse à cette poétique du mystère ; voilà aussi pourquoi nous avons fait une place importante en plusieurs endroits de notre thèse à l'analyse stylistique des textes de Landolfi, une analyse qui sans perdre de vue leurs significations, et sans oublier non plus notre idée d'un dualisme tragique, s'est efforcée d'être particulièrement attentive à certaines caractéristiques formelles, et aux suggestions des sonorités notamment.

Etant donné l'importance du style dans cette œuvre, le plaisir du lecteur peut difficilement se départir de son admiration pour l'auteur, dont la présence est loin de s'évanouir en un texte impersonnel. C'est en partie pour cette raison que nous ne pouvions étudier Landolfi sans nous intéresser à l'acte d'écrire autant qu'au texte comme produit fini, ou autrement dit sans tenir le plus grand compte à la fois du moment de l'écriture et du texte qui en est le résultat. Ainsi Denis Ferraris parle-t-il de « la jouissance que peut prendre et tenter de transmettre un écrivain à travers l'exercice qui consiste à mettre en écriture, toujours avec une remarquable maîtrise stylistique, quelques fantasmes anthropologiques fondamentaux de notre culture », et de « l'efficace et exceptionnelle habileté avec laquelle il sut donner une chair langagière, s'il est permis de le dire ainsi, à quelques phénomènes intimes récurrents, aussi simples à nommer à première vue que complexes, troubles, effrayants et innommables dès qu'on se risque à

vouloir les observer dans toutes leurs implications individuelles et sociales[1575] ».

Dans le prolongement de ces propos, nous préciserons que Landolfi n'a pas cherché à trouver les mots adéquats pour éclairer une réalité trouble afin de la rendre ainsi moins perturbante. Au contraire, s'il n'a cessé d'exploiter une matière qui l'obsédait, en lui donnant une forme littéraire au moyen d'une langue raffinée qui respecte scrupuleusement les règles de la syntaxe, les textes ainsi conçus ne sont finalement pas moins mystérieux que cette matière trouble que l'écrivain a façonné par les mots : Landolfi écrit l'innommable, mais il ne l'analyse pas. Ainsi n'apprivoise-t-il cette matière que dans la mesure où ses mots ont le pouvoir de la contrôler sans l'expliquer, et d'exercer par là même une emprise sur le lecteur, lui-même intrigué, dégoûté ou fasciné. Par exemple, ses personnages d'énergumènes névrotiques n'apparaissent pas comme l'illustration de cas médicaux, que l'auteur expliquerait au lecteur par le biais de la fiction : leurs pathologies ressortissent à une matière trouble constituant pour l'écrivain un matériau fascinant, qu'il met en forme grâce à son style en une écriture créatrice de mystère.

Landolfi dans l'histoire littéraire du XX^e^ siècle

Cette poétique du mystère, héritière du romantisme et du symbolisme, peut aisément être située dans l'histoire littéraire. C'est pourquoi on peut affirmer sans hésiter que Landolfi appartient aux écrivains inactuels, que l'on qualifiera de « traditionnalistes », d' « antimodernes », de « réactionnaires » ou de « conservateurs » en fonction du jugement que l'on entend porter sur eux[1576]. Or, notamment pour cette raison qu'il est inactuel, Landolfi apparaît comme une figure singulière qui se détache du paysage littéraire. Au fur et à mesure que se construit son œuvre, il est même de plus en plus difficile de le rattacher à des courants littéraires qui lui sont contemporains. Ainsi, le Landolfi des années trente n'est pas étranger aux divers mouvements qu'ont nourri principalement l'héritage du romantisme ou du symbolisme, tels que le réalisme magique, l'hermétisme, ou encore le surréalisme français, voire l'éventuel « surréalisme italien » ; en revanche, il devient difficile d'inscrire Landolfi dans tel courant littéraire des années cinquante ou soixante.

[1575] Denis Ferraris, *Note sur l'érotisme dans l'écriture landolfienne*, cit., l'une et l'autre citation, p. 60.
[1576] Dans le cas de Gianfranco Contini présentant Landolfi comme un « ottocentista in ritardo », il est certain que ce jugement était plutôt péjoratif, une forme de déception ayant succédé chez Contini à un premier regard admiratif, qui l'avait conduit à placer Landolfi dans son anthologie de l'« Italie magique ».

Si nous parlons de Landolfi, non pas seulement comme d'un auteur, mais aussi comme d'une figure, c'est aussi parce que l'écrivain et son œuvre paraissent indissociables, en raison des correspondances incessantes entre la vie de Landolfi et ses livres : de multiples façons, la vie de l'auteur éclaire son œuvre, et son œuvre éclaire sa vie. Or, parce que l'œuvre de Landolfi ne cesse de renvoyer à son créateur lui-même, non seulement dans les textes autobiographiques mais également dans les récits de fiction, Landolfi nous semble pouvoir être comparé à Kafka, dont l'écriture présente une même alternance entre des textes autobiographiques et des récits de fiction relativement brefs qui apparaissent comme de mystérieuses allégories, et que l'on est tenté d'interpréter par rapport à la vie de l'écrivain.

Certes, le dandysme de Landolfi s'oppose à l'image de médiocrité caractérisant Kafka tel qu'il se dépeint lui-même (dans ses textes autobiographiques ou par le biais de la fiction). On pourrait en outre relever, entre ces deux écrivains que séparent plusieurs générations, bien d'autres différences, à commencer par celle de leurs styles respectifs, qui correspond d'ailleurs à cette opposition entre dandysme et médiocrité. Mais on trouve chez Landolfi comme chez Kafka le même mouvement centripète, qui conduit l'écrivain à se placer au centre de son œuvre, et à se détourner d'un monde extérieur que son écriture ne se donne pas pour but de représenter dans une perspective réaliste. En outre, Landolfi comme Kafka ont consacré leur vie à la littérature et ce sacerdoce a pris les allures d'une malédiction. Les deux écrivains nourrissaient une même conception tragique de leur propre existence, qui se retrouve dans leurs récits de fiction où les personnages sont soumis à des situations sans issue, prisonniers d'une loi transcendante et victimes d'une punition fatale.

Ainsi Landolfi représente-t-il, dans l'histoire littéraire du XX^e^ siècle, tout comme Kafka, mais sous une modalité différente, une figure tragique d'écrivain maudit. Or, malgré tout ce qui peut être ramené chez Landolfi à l'influence d'illustres prédécesseurs comme Dostoïevski ou Kafka, sa singularité est telle qu'on pourrait désigner certains phénomènes typiques de son œuvre en employant l'adjectif *landolfien* comme on emploie notamment l'adjectif *kafkaïen*. On pourrait se référer ainsi à l'état de souffrance ou de tension résultant de la soif inextinguible d'un idéal qu'on sait inatteignable mais auquel on ne peut pourtant renoncer, ou à certains thèmes littéraires tels que les mouvements de va-et-vient du désir ou des sentiments inspiré par les animaux ou les femmes, à l'occasion de situations banales qui deviennent soudain d'une intensité extrême sinon insoutenable. Mais le succès d'estime qu'a connu jusqu'ici Landolfi

n'aurait certes pas suffi à faire entrer dans l'usage l'adjectif *landolfien* et l'on peut dire que n'a jamais encore eu lieu une véritable rencontre entre Landolfi et son public « possible », malgré les très nombreux prix littéraires décernés à l'écrivain.

Pourtant, tout en respectant les principales conventions de la nouvelle, ou plus précisément de la nouvelle fantastique, en tant que genre littéraire dont la forme s'est fixée au cours du XIX^e^ siècle, Landolfi a produit quelques spécimens que leur capacité à intriguer, fasciner ou amuser le lecteur rend assez remarquables pour figurer dans toute anthologie de littérature fantastique : nous pensons à *Il mar delle blatte*, *La spada*, *La moglie di Gogol*, *Lettere dalla provincia* ou encore *Le labrene*. Il est par ailleurs fort probable que le registre bien particulier d'un érotisme *unheimlich*, c'est-à-dire l'irruption dans le quotidien d'un fantastique qui se mêle aussitôt à l'érotisme, n'ait pas trouvé beaucoup de meilleurs représentants dans la nouvelle au XX^e^ siècle que Tommaso Landolfi : *Un petto di donna* ou *Osteria del numero venti* en témoignent notamment, comme aussi toutes les nouvelles où la relation sexuelle n'est plus explicite mais métaphorique. On pourrait d'ailleurs composer une anthologie landolfienne de récits de fiction centrés sur la relation entre un homme et une femme, dans laquelle prendraient place des nouvelles aussi diverses que *Maria Giuseppa*, *Notte di nozze*, *Sorrento*, *L'eclisse* ou *La muta*. On obtiendrait alors une série fascinante de variations autour de mêmes obsessions, de la même manière qu'en constituant une pareille anthologie autour du thème des animaux.

Quant à certaines autres nouvelles comme *Dialogo dei massimi sistemi*, elles mériteraient d'être davantage citées qu'elles ne le sont comme exemples de récits de fiction illustrant la réflexion sur la langue, la littérature ou le langage qu'ont mené les écrivains au cours du XX^e^ siècle, aux côtés de textes comme le bien plus célèbre *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* de José Luis Borges. La réflexion que Landolfi n'a jamais cessé d'avoir sur ces questions mérite que l'on suggère par exemple aux lecteurs ou aux chercheurs qui s'intéressent à la portée métalittéraire des écritures du moi, dans les journaux ou les carnets de notes qu'ont tenu de grands auteurs français, de prendre connaissance de ce que Landolfi a écrit sur ce sujet, dans ses journaux et à travers certains récits comme *Cancroregina*.

Ecrivain maudit, créateur de mystère, auteur inactuel de nouvelles qui sont autant de modèles du genre, explorateur des réalités à la fois les plus troubles et les plus banales : Landolfi est tout cela à la fois, et c'est sous de multiples angles que son œuvre peut être abordée, de manière à lui donner une place dans l'histoire littéraire du XX^e^ siècle plus

conforme au statut que ses œuvres tant fictionnelles qu'autobiographiques devraient pouvoir lui conférer. Au terme de notre travail, où nous avons essayé de proposer une clé permettant d'unir ces divers aspects en une même interprétation globale, nous ne pouvons qu'espérer qu'advienne enfin cette rencontre, pour l'heure différée, entre Landolfi et son public « possible » ; même si l'écrivain, dès lors que ce « possible » devient réel et non plus idéal, n'aurait peut-être jamais considéré quelque public que ce soit comme son « vrai » public.

BIBLIOGRAPHIE

I) Œuvres de Tommaso Landolfi

Œuvres publiées de Tommaso Landolfi

- *Dialogo dei massimi sistemi*, Firenze, Fratelli Parenti, 1937 (puis Firenze, Vallecchi, 1942, puis Milano, Rizzoli, 1975, puis Milano, Adelphi, 1996)
- *La pietra lunare*, Firenze, Vallecchi, 1939 (puis Milano, Rizzoli, 1990, puis Milano, Adelphi, 1995)
- *Il mar delle blatte ed altre storie*, Firenze, Vallecchi, 1939 (puis Milano, Rizzoli, 1975, puis Milano, Adelphi, 1997)
- *La spada*, Firenze, Vallecchi, 1942 (puis Milano, Rizzoli, 1976, puis Milano, Adelphi, 2001)
- *Il principe infelice*, Firenze, Vallecchi, 1943 (puis Milano, Adelphi, 2004)
- *Le due zittelle*, Milano, Bompiani, 1946 (puis Milano, Adelphi, 1992)
- *Racconto d'autunno*, Firenze,Vallecchi, 1947 (puis Milano, Rizzoli, 1975, puis Milano, Adelphi, 1995)
- *Cancroregina*, Firenze, Vallecchi, 1950 (puis Milano, Adelphi, 1993)
- *LA BIERE DU PECHEUR*, Firenze, Vallecchi, 1953 (puis Milano, Rizzoli, 1989, puis Milano, Adelphi, 1999)
- *Ombre*, Firenze, Vallecchi, 1954 (puis Milano, Adelphi, 1994)
- *La raganella d'oro*, Firenze, Vallecchi, 1954
- *Ottavio di Saint-Vincent*, Firenze, Vallecchi, 1958 (puis Milano, Rizzoli, 1979, puis Milano, Adelphi, 2000)
- *Mezzacoda*, Venezia, Il sodalizio del libro, 1958
- *Landolfo VI di Benevento*, Firenze, Vallecchi, 1959
- *Se non la realtà*, Firenze, Vallecchi, 1960 (puis Milano, Adelphi, 2003)
- *In società*, Firenze, Vallecchi, 1962 (puis Milano, Adelphi, 2006)
- *Rien va*, Firenze, Vallecchi, 1963 (puis Milano, Rizzoli, 1984)
- *Scene dalla vita di Cagliostro*, Firenze, Vallecchi, 1963
- *Un amore del nostro tempo*, Firenze, Vallecchi, 1965 (puis Milano, Adelphi, 1993)
- *Racconti impossibili*, Firenze, Vallecchi, 1966
- *Des mois*, Firenze, Vallecchi, 1967
- *Un paniere di chiocciole*, Firenze, Vallecchi, 1968
- *Tre racconti*, Firenze, Vallecchi, 1964 (puis Milano, Rizzoli, 1990, puis Milano, Adelphi, 1998)
- *Faust 67*, Firenze, Vallecchi, 1967
- *Breve canzoniere*, Firenze, Vallecchi, 1971
- *Gogol a Roma*, Firenze, Vallecchi, 1971 (puis Adelphi, 2002)
- *Viola di morte*, Firenze, Vallecchi,1972
- *Le labrene*, Milano, Rizzoli, 1974 (puis Milano, Adelphi, 1994)

- *A caso*, Milano, Rizzoli, 1975
- *Il tradimento*, Milano, Rizzoli, 1977
- *Del Meno*, Milano, Rizzoli, 1978
- *Opere I* (1937-1959), a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991
- *Opere II* (1960-1971), a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992

Anthologies

- *Racconti*, Firenze, Vallecchi, 1961
- *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, a cura di italo Calvino, Milano, Rizzoli, 1982, puis Adelphi, 2001
- *Il gioco della torre*, Milano, Rizzoli, 1987

Livres traduits par Landolfi et publiés à ce jour

N.B. : nous avons laissé l'orthographe italienne des noms étrangers

- Nikolaj Vasil'evic Gogol', *Racconti di Pietroburgo*, Milano, Longanesi, 1941 (puis Milano, Adelphi, 2000)
- Novalis, *Enrico di Ofterdingen* [six chapitres seulement], in *Germanica*, a cura di Leone Traverso, Milano, Bompiani, 1942, puis Firenze, Vallecchi, 1962 [traduction complète]
- Jacob e Wilhelm Grimm, *Sette fiabe* in *Germanica*, a cura di Leone Traverso, Milano, Bompiani, 1942
- Prosper Mérimée, *I falsi Demetrii*, Firenze, Vallecchi, 1944
- *Narratori russi*, a cura di Tommaso Landolfi, Milano, Bompiani, 1948 (puis sous le titre *Racconti russi*, Firenze, Vallecchi,1960). Le volume contient : Aleksandr Puškin, *La dama di picche*, *Il fabbricante di bare*, *Il mastro di posta* ; Ivan Turgenev, *Il prato di Bežin*, *La reliquia vivente*, *Mumù* ; Lev Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, *Tre morti* ; Anton Čechov, *La lettura*, *Kaštanka* ; Ivan Bunin, *La grammatica dell'amore* ; Fedor Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo* (cette œuvre plusieurs fois rééditée : Firenze, Vallecchi, 1964; Milano, Longanesi, 1971 [introduzione di Alberto Moravia]; Milano, Rizzoli, 1975, 1984 (coll. BUR), 1990 (coll. BUR Superclassici); Milano, SE, 1993; Milano, Adelphi, 1995, 2007 (coll. « Piccola Biblioteca Adelphi »)
- Hugo Von Hoffmannsthal, *Le nozze di Sobeide*, *Il Cavaliere della Rosa*, Firenze, Vallecchi, 1959
- Alexandr Puškin, *Poemi e liriche*, Torino, Einaudi, 1960 (puis Milano, Adelphi, 2001)
- Alexandr Puškin, *Teatro e favole*, Torino, Einaudi, 1961 (puis Milano, Adelphi, 2005)
- Mikhail Yuryevich Lermontov, *Liriche e poemi*, Torino, Einaudi, 1963
- Fëdor Tjutčev, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1964
- Nicolai Leskov, *Il viaggiatore incantato*, Torino, Einaudi, 1967 (puis Milano, Adelphi, 2004)

II) Ouvrages et travaux sur Tommaso Landolfi

Histoires de la littérature italienne

- « I percorsi inquietanti di Tommaso Landolfi », in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. IX: *Il Novecento*, Roma, Salerno, 1999, p. 386-393
- « Tommaso Landolfi : la letteratura di fronte all'*impossibile* », in Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV : *Il Novecento*, Milano, Einaudi, 1990, p. 218-219 et 225-231
- Marcello Carlino, « Tommaso Landolfi », in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, Federico Motta, 1999, vol. XI : *Le forme del realismo*, p. 222-250
- Gianfranco Contini, « Tommaso Landolfi », in *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 931-934
- Giacomo Debenedetti, « La *roulette* di Landolfi », in *Il Novecento. I contemporanei*, vol. VI, Milano, Marzorati, 1979, p. 5624-5630
- Geno Pampaloni, « Tommaso Landolfi », in *Storia della letteratura italiana, IX. Il Novecento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1974, p. 795-805
- Antonio Russi, « Tommaso Landolfi », in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, vol III/2, Roma, Lucarini, 1984, p. 393-409.
- Edoardo Sanguineti, « Tommaso Landolfi », in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. II, Milano, Marzorati, 1963, p. 1527-1539

Ouvrages collectifs

N. B. : les titres des articles, dont nous n'indiquons ici que les noms des auteurs, seront indiqués ci-dessous, sous la rubrique Articles (le titre des ouvrages collectifs sera rappelé en abrégé pour chaque article)

- *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, Alatri, Hetea,1988 (articles de Walter Pedullà, Tarcisio Tarquini, Silvana Castelli, Pia Pera, Rocco Carbone, Maria Vittoria Vittori, Silvana Cirillo, Antonella Anedda, Raffaele Manica, Marcello Carlino, Filippo Massari, Leonardo Lattarulo, Vincenzo Romeo, Marcello Teodonio, Emanuele Trevi, Pietro Tripodo, Stefano Giovanardi, Ugo Leonzio, Paolo Del colle, Edoardo Albinati)
- *Landolfiana. Omaggio a Tommaso Landolfi*, a cura di Luigi Fontanella con la collaborazione di Achille Serrao, in « Gradiva », 1989, vol. 4 n° 3 (n° 7 new series), (articles et témoignages de Alfredo Giuliani et Giuliano Gramigna, Edoardo Sanguineti, Anna Dolfi, Stefano Guidi, Maura Del Serra, Idolina Landolfi, Mario Lunetta, Giuseppe Marchetti, Marco Marchi, Carlo Betocchi, Alessandro Bonsanti, Mario Luzi, Ferruccio Masini, Achille Serrao, Luigi Fontanella)
- *Le lunazioni del cuore, Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, La Nuova Italia, Firenze, 1996 (articles de Giorgio Luti, Sergio Romagnoli, Ernestina Pellegrini, Silvana Castelli, Andrea Cortellessa, Marino Biondi, Idolina Landolfi, Stefania Benini, Giovanni Maccari, Silvana Cirillo, Monique Baccelli, Manuela Bertone, Fulvio Panzeri, Mario Fusco, Giancarlo Pandini)

- *La "liquida vertigine"*, Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, a cura di Idolina Landolfi, Leo S. Olschki, Firenze, 2002 (articles et communications de Ernestina Pellegrini, Raffaele Manica, Marcello Carlino, Tommaso Ottonieri, Michele Mari, Beatrice Stasi, Monique Baccelli, Andrea Cortellessa, Filippo La Porta, Alessandro Mezzena Lona, Clelia Martignoni, Giovanni Maccari, Fabio Pierangeli, Giorgio Andreozzi, Isabella Caracciolo, Francesca Serafini)
- *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di Studi, Firenze 4-5 dicembre 2001, a cura di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004 (articles de Maria Fancelli, Mario Domenichelli, Marino Biondi, Maria Carla Papini, Stefania Pavan, Idolina Landolfi, Enza Biagini, Cristina Terrile, Francesca Serra, Marco Marchi, Ernestina Pellegrini, Mauro Della Ferrera, Giovanni Maccari, Paolo Zublena, Monique Baccelli, Ghennadij Kiselev, Margit Lukàcsi, Maria Ragni Gschwend, Paolo Trama, Giacomo Trinci, Anna Dolfi)
- *Un linguaggio dell'anima*, Atti della giornata di studi su Tommaso Landolfi, Siena, 3 novembre 2004, a cura di Idolina Landolfi e Antonio Prete, Lecce, Piero Manni, 2006 (Idolina Landolfi, Maurizio Dardano, Sergio Givone, Maria Antonietta Grignani, Antonio Prete, Mauro Serra, Aron Altaras, Monique Baccelli, Anabela Cristina Costa Da Silva Ferreira, Vera Horn, Etsuko Nakayama)
- « Paragone », Anno LVIII, n°72-74, agosto-dicembre 2007 (Idolina Landolfi, Giovanni Maccari, Isabella Caracciolo)
- *Landolfi (1908-1979) « Comme un démon qui rêve »*, études réunies par Denis Ferraris, in « Chroniques italiennes », n° 81/82, 2-3/2008 (articles de Etienne Boillet, Andrea Cortellessa, Denis Ferraris, Mario Fusco, Pascal Gabellone, Antonio Prete, Rodolfo Sacchettini, Beatrice Stasi, Cristina Terrile, Catherine de Wrangel, Emanuele Zinato, Paolo Zublena)

Revue d'études landolfiennes « Diario perpetuo »[1577]

- Anno IV, n° 4, 1999 (Annelisa Alleva, Oretta Guidi)
- ID., V, n° 5, 2000 (Fabrizio Adanti, Sandra Stocchetto)
- ID., VI, n° 6, 2001, (Mauro Della Ferrara, Paolo Zublena)
- ID., VII, n° 7, 2002 (Gloria Paccariè, Annalisa Tirrito)
- ID., VIII, n° 8, 2003 (Paolo Grassani, Giovanni Maccari)
- ID., IX-X, n° 9-10, 2004-2005 (Cristina Terrile, Rodolfo Sacchettini)
- ID., XI, n°11, 2006 (Etienne Boillet, Silvia Moretti)

Monographies

- Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998
- Alessandro Ceni, *La sopra realtà di Tommaso Landolfi*, Firenze, Franco Cesati editore, 1986
- Giovanna Ghetti Abruzzi, *L'enigma Landolfi*, Roma, Bulzoni, 1979

[1577] Cette revue, entièrement consacrée à Tommaso Landolfi, fut créée en 1996 par sa fille Idolina. A ce jour, nous n'avons pas pu consulter les premiers numéros. Ceux que nous citons nous ont été aimablement offerts par Idolina Landolfi.

- Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta artefice della lingua,* Firenze, Le Lettere, 1996
- Giancarlo Pandini, *Tommaso Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia (« Il Castoro »), 1975
- Rodolfo Sacchettini, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006
- Filippo Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Roma, Bulzoni, 2006
- Cristina Terrile, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007
- Marcello Verdenelli, *Prove di voce : Tommaso Landolfi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999

Thèses de doctorat

- Monique Baccelli, *Landolfi et les romantiques allemands*, sous la direction de Mario Fusco, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 1992
- Geneviève Granger-Mathieu, *Modalités de la représentation dans l'oeuvre narrative de Tommaso Landolfi*, sous la direction de Pascal Gabellone, Université Paul Valéry de Montpellier, 2002
- Catherine Lanfranchi-de Wrangel, *Les sources russes dans l'oeuvre romanesque de Tommaso Landolfi*, sous la direction de Mario Fusco, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 1992

Articles et travaux critiques

- Edoardo Albinati, « *Il gioco della torre* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 163-172
- Aron Altaras, « Tradurre Landolfi in ebraico », in *Un linguaggio dell'anima*, 2006, cit., p. 103-106
- Giangiacomo Amoretti, « Il realismo di Landolfi », in *Studi di filologia e letteratura II-III, dedicati a Vincenzo Perticone*, Genova, Università degli studi di Genova, 1975, p. 499-508
- Giorgio Andreozzi, « Dal bestiario landolfiano: il ragno, l'animale-totem », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 209-215
- Antonella Anedda, « *Le due zittelle* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 77-80
- Monique Baccelli, Préface à Tommaso Landolfi, *Ottavio di Saint-Vincent*, traduit de l'italien et préfacé par Monique Baccelli, Paris, Les Ed. Desjonquères, 1991
- EAD., Préface à Tommaso Landolfi, *Les labrènes*, traduit de l'italien par Monique Baccelli, Castelnau-Le-Ley, éditions Climats, 1989
- EAD., Préface à Tommaso Landolfi, *La trahison* [extraits] précédé de *Viole de mort*, traduit de l'italien et présenté par Monique Baccelli, Paris, La Différence, 1991
- EAD., « Landolfi e il romanticismo tedesco », in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 205-232
- EAD., « Tradurre Landolfi », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 91-99
- EAD., « Un altro sguardo sui rapporti di Landolfi con la Francia », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 163-169
- EAD., « Presenza di Tommaso Landolfi in Francia », in *Un linguaggio dell'anima*, 2006, cit., p. 107-113

- Silvia Bellotto, *Metamorfosi del fantastico, Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 185-252
- Stefania Benini, « Il cuore tragico dell'ironia », in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 143-156
- Manuela Bertone, « "Clown admirable en vérité!": Tommaso Landolfi e *Le due zittelle* », in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 233-251
- Carlo Betocchi, « Per Landolfi », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 81
- Enza Biagini, « La scrittura sopra la scrittura. Nota sul "critico inquisitore" », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 91-97
- Marino Biondi, « Inghiottire la notte: i sogni di Landolfi », in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 107-120
- ID., « Landolfi in gioco con l'occulto », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 37-47
- Carlo Bo, *Introduzione*, in Tommaso Landolfi, *Tre racconti*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 1-7
- ID., *La scommessa di Landolfi*, in Tommaso Landolfi, *Opere I* (1937-1959), a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, p. VII-XVII
- Etienne Boillet, « Le paratexte et le lecteur de Tommaso Landolfi », in *Lecture, mode d'emploi*, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, C.R.I.T.I.C, 2005, p. 69-83
- ID., *Hasard et fatalité chez Tommaso Landolfi*, in « Italies » n° 9, Revue d'Etudes Italiennes, Université de Provence, 2005, p. 165-189 (traduit en italien et remanié : *Il caso e la fatalità nelle opere di Tommaso Landolfi*, in « Diario perpetuo », a. XI, n. 11, 2006, p. 21-48)
- ID., *La pureté comme valeur et idéal dans l'œuvre de Tommaso Landolfi*, in « Chroniques italiennes », 2008, cit., p. 7-36
- Alessandro Bonsanti, « A dir con poco il molto », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 82
- Italo Calvino, « L'esattezza e il caso : nota su Tommaso Landolfi », in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 415-426
- Rocco Carbone, « *Dialogo dei massimi sistemi* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 47-53
- Marcello Carlino, « *La Biere du pecheur* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 89-95
- ID., « L'apologo della "Muta" », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 25-34
- Isabella Caracciolo, « La rappresentazione del sogno nel "Principe infelice" », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 217-223
- EAD., *Landolfi longobardo. Il "Landolfo VI di Benevento"*, in « Paragone », a. LVIII, n°72-74, agosto-dicembre 2007
- Silvana Castelli, «"Sono un vuoto, una lacuna, una dimenticanza"», in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 27-32,
- EAD., « La bella e il nichilista. Tre Landolfi », in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 49-75
- Silvana Cirillo, « *La pietra lunare* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 69-76
- EAD., « Le macchine celibi di Tommaso Landolfi », in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 191-204
- EAD., *Nei dintorni del surrealismo*, Roma, Editori riuniti, 2006, p. 87-110.
- Andrea Cortellessa, «*Caetera desiderantur*: l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani», in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 77-106
- ID., « L'impostura di *Ottavio*. Prove per l'esecuzione di un "vero pezzo di concerto" », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 99-132
- ID., *Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi* in « Il Verri », n° 30, gennaio 2006, p. 53-66
- ID., *L'arme infeconda*, in « Chroniques italiennes », 2008, cit., p. 37-57

- Anabela Crisitina Ferreira, « Tradurre Landolfi in portoghese. Le difficoltà traduttive della dimensione pragmatica landolfiana presenti nel racconto breve *Maria Giuseppa* », in *Un linguaggio dell'anima*, 2006, cit., p. 115-125
- Vera Horn, « Una questione di tono : tradurre Landolfi in portoghese », in *Un linguaggio dell'anima*, 2006, cit., p. 127-136
- Maurizio Dardano, « "Una ricchezza senza pari". Per un'analisi della lingua di Tommaso Landolfi », in *Un linguaggio dell'anima*, 2006, cit., p. 11-51
- Giacomo Debenedetti, « Il " rouge et noir" di Landolfi » in *Intermezzo*, Milano, Il saggiatore, 1963, p. 215-222, maintenant in G. Debenedetti, *Saggi*, Progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 1218-1226
- Paolo Del Colle, « *Del meno* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 157-162
- Mauro Della Ferrera, « Landolfi e il mondo esoterico », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 143-149
- Maura Del Serra, « Landolfi, il sublime "al nero" », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 44-46
- Anna Dolfi, « La camicia di Nesso della letteratura », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 27-35
- EAD., « malinconia e nevrosi : in prosa e in versi il differire autobiografico di Tommaso Landolfi », in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Atti di seminario (Trento, maggio 1992), Roma, Bulzoni, 1993, p. 515-525.
- EAD., *"Ars combinatoria", paradosso e poesia*, in *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 315-356
- EAD., « Un'immagine da collezione. Appunti in margine a due lettere disperse », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 235-238
- Mario Domenichelli, «Il mondo anglosassone, poliglottismo, europeismo e lingua d'altrove in Tommaso Landolfi », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 21-35
- Maria Fancelli, « "Faust 67": un Don Giovanni bastonato », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 9-19
- Denis Ferraris, *Le complexe de Shéhérazade : fantasmatique et écriture dans les premiers récits de Tommaso Landolfi*, in « Italiques », n° 1, octobre 1981
- ID., *Note sur l'érotisme dans l'écriture landolfienne*, in « Chroniques italiennes », 2008, cit., p. 59-73
- Luigi Fontanella, « La torre di Pico », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 89
- Mario Fusco, « Maria Giuseppa, andata e ritorno », in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 267-273
- ID., *Les mots, l'écriture*, in « Chroniques italiennes », 2008, cit., p. 75-93
- Pascal Gabellone, *Tommaso l'obscur : Rien va, ou l'ennemi intérieur*, in « Chroniques italiennes », 2008, cit., p. 95-109
- Natalia Ginzburg, *Lettura di Landolfi*, in « Paragone », n° 484, giugno 1990, p. 4-13
- Stefano Giovanardi, « *Le labrene* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 147-150
- Sergio Givone, « Riflessione su *Cancroregina* », in *Un linguaggio dell'anima*, 2006, cit., p. 53-56
- Giuliano Gramigna, « Iflodnal », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 19-21
- Geneviève Granger-Mathieu, *Les 'operette morali' de Tommaso Landolfi*, in « Italies », n° 7, novembre 2003, p. 145-160
- Maria Antonietta Grignani, « "L'espressione, la voce stessa ci tradiscono" », in *Un linguaggio dell'anima*, 2006, cit., p. 57-83
- Stefano Guidi, « Critica della ragion familiare », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 36-43
- Ghennadij Kiselev, « Landolfi in Russia: avventure e metamorfosi », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 171-177
- Idolina Landolfi, « "E non hanno più voce le sirene": Landolfi e il divieto di dire», in

Landolfiana, 1989, cit., p. 51-55
- EAD., *Cronologia*, in Tommaso Landolfi, *Opere I* (1937-1959), a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, p. XXI-LXV
- EAD., *Nota introduttiva*, in Tommaso Landolfi, *Opere II* (1960-1971), a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. VII-XVIII
- EAD., « Introduzione. Le parole-sangue di Tommaso Landolfi », in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. XI-XXV
- EAD., «Solipsismo di Landolfi. *Un amore del nostro tempo* quale testo esemplare », in *ibid*., p. 121-141
- EAD., « Introduzione », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. XI-XVIII
- EAD., « Landolfi e il mondo francese », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 77-89
- EAD., « Introduzione », in *Un linguaggio dell'anima*, 2006, cit., p. 5-9
- EAD., *"In uno scuorante quartiere…" : Landolfi a Roma*, in « Capitolium », a. IV, n° 7, gennaio 2006, p. 87-92
- EAD., Tommaso Landolfi, il 'nequissimo' narratore di "A caso", in « Paragone », a. LVIII, n°72-74, agosto-dicembre 2007, p. 5-17
- Filippo La Porta, « Il dandy e una paternità scomoda (Possibili vie d'uscita dallo spaventoso dormiveglia di Landolfi) », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 133-138
- Stefano Lazzarin, « *Dissipatio Ph. G*. Landolfi, o l'anacronismo del fantastico », in *Studi novecenteschi*, Rivista di storia della letteratura italiana contemporanea, 2002, p. 207-237
- ID., *Vipistrello, colombre, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano*, in « Italies », Revue d'études italiennes, Université de Provence, n° 10, 2006, p. 271-291
- Leonardo Lattarulo, « *Ottavio di Saint Vincent* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 103-110
- Ugo Leonzio, « *A caso* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 151-155
- Margit Lukacsi, « "L'idea orgogliosa": tradurre Landolfi in ungherese », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 179-185
- Mario Lunetta, « Un dio di gesso », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 56-63
- Giorgio Luti, «Le stagioni del diario », in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 1-14
- Mario Luzi, « Landolfi: gioco e dolore », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 83
- Giovanni Maccari, « Oltre l'ultima tule: il superamento della morte nel *Tradimento* », in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 157-190
- ID., « Per non scrivere un romanzo: la scelta autobiografica di Tommaso Landolfi », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 177-187
- ID., « La poesia come oltre », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 151-154
- ID., *Il 'fantastico quotidiano': le "pigre passeggiate" di Tommaso Landolfi* (in « Diario perpetuo », anno VIII, n° 8, 2003, p. 5-15)
- ID., *Il tempo della poesia*, in « Paragone », Anno LVIII, n°72-74, agosto-dicembre 2007
- Raffaele Manica, « *Racconto d'autunno* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 81-88
- ID., « Questioni landolfiane », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 15-23
- Giuseppe Marchetti, « Breve canzoniere e lunga agonia », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 64-67
- Marco Marchi, « Leggendo versi di Landolfi », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 68-77
- ID., « "Per tutto è rima". Landolfi poeta », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 121-134
- Michele Mari, « Tre forme della fantasia landolfiana », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 49-66
- Clelia Martignoni, « Landolfi, o il talento della mobilità (Generi e strutture delle prime raccolte) », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 155-176

- Ferruccio Masini, « Commento al *Racconto della piattola* », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 84
- Filippo Massari, « *Ombre* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 97-102
- Sandro Maxia, « 'Casta diva che inargenti'. Stilizzazione e parodia nella *Pietra lunare* di Tommaso Landolfi », in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Studi in onore di Walter Pedullà, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, p. 433-453
- Alessandro Mezzena Lona, « Landolfi e il cinema: un amore impossibile? », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 139-153
- Etsuko Nakayama, « Tradurre Landolfi in giapponese », in *Un linguaggio dell'anima*, 2006, cit., p.137-144
- Judith Obert, « Le fil d'Arachné dans le labyrinthe des hallucinations de Landolfi », in *Italies* n° 10, 2006, p. 293-326
- Tommaso Ottonieri, « (Impossibile) inventare un gioco nuovo », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 35-48
- Valeria Pala, « Tommaso landolfi. Il diarista e il traduttore a confronto », in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Nicola Turi, Rodolfo Sacchettini, Pisa, ETS, 2008, p. 291-300
- Giancarlo Pandini, « Ipotesi per un " bestiario " landolfiano », in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 275-287
- Fulvio Panzeri, « La maschera romantica e il paese dei sogni », in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 253-265
- Maria Carla Papini, « L'altra faccia della luna », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 49-58
- Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979 ; et maintenant Milano, Garzanti, 1996, pp. 1527-1539
- Stefania Pavan, « Tommaso Landolfi, ovvero la Russia e la cultura comparata », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 59-76
- Walter Pedullà, «Introduzione. La giovane critica e Tommaso Landolfi », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 11-14
- ID., « Landolfi fra due giochi » in *Lo schiaffo di Svevo: giochi, fantasie, figure del Novecento italiano*, Milano, Camunia, 1990, p. 159-238
- Ernestina Pellegrini, « L'arte di "aprire una finestra sul buio"», in *Le lunazioni del cuore*, 1996, cit., p. 27-48
- EAD., « L'oscuro rovesco delle cose », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 1-13
- EAD., « Gli "Oltre di Tommaso Landolfi », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 135-141
- Pia Pera, « Tommaso Landolfi nello specchio russo », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 33-45
- Angelo Petrella, *Psicoanalisi della luna*, in « Il lettore di provincia », n° 112, 2001, p. 3-7
- Fabio Pierangeli, « I cari mostri di Landolfi e Pavese », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 189-206
- André Pieyre de Mandiargues, *Préface* à Tommaso Landolfi, *La femme de Gogol et autres récits*, Paris, Gallimard, 1969
- Antonio Prete, « Luna nera » , in *Un linguaggio dell'anima*, 2006, cit., p. 85-92
- ID., *Cosmografie landolfiane*, in « Chroniques italiennes », 2008, cit., p. 111-118
- Maria Ragni Gschwend, « Tradurre Landolfi in Tedesco », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 187-189
- Sergio Romagnoli, « Landolfi e il fantastico », in *Le lunazioni del cuore* » 1996, cit., p. 15-25

- Vincenzo Romeo, « *Un amore del nostro tempo* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 111-116
- Rodolfo Sacchettini, *La lingua "impossibile" della* piccola Apocalisse, in « Chroniques italiennes », 2008, cit., p. 119-138
- Edoardo Sanguineti, *Ma poi, Landolfi che cos'è un seno*, in « Il giorno », 17 aprile 1975, maintenant in *Giornalino. 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976, p. 144-145
- ID., « Le rivelazioni di Onisammot Iflodnal », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 22-26
- Francesca Serafini, « Appunti linguistici sulla narrativa landolfiana », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 225-247
- Francesca Serra, « Dal superuomo alla scimmia: vizi e virtù delle vergini sorelle », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 117-120
- Mauro Serra, « La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi », in *Un linguaggio dell'anima*, 2006, cit., p. 93-102
- Achille Serrao, « I geni della foglia », in *Landolfiana*, 1989, cit., p. 85-88
- Beatrice Stasi, « Sotto il mantello di Gogol': l'antirealismo di Tommaso Landolfi », in *La "liquida vertigine"*, 2002, cit., p. 67-89
- EAD., *La lingua impossibile: il problema estetico "spaventosamente originale" del* Dialogo dei massimi sistemi, in « Chroniques italiennes », 2008, cit., p. 139-157
- Tarcisio Tarquini, « Il "Discorso" di Landolfi », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 15-26
- Marcello Teodonio, « *Des mois* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 117-126
- Cristina Terrile, « Flautisti ed assiuoli: Tommaso Landolfi tra i Russi e i Francesi », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 99-116
- EAD., *Gadda e Landolfi: divergenze tra due "tradizionalisti"*, in « Chroniques italiennes», 2008, cit., p. 159-183
- Paolo Trama, « Animale come 'Altro' : Una proposta interpretativa per *Le due zittelle* », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 191-230
- Emanuele Trevi, « *Gogol' a Roma* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 127-134
- Giacomo Trinci, « Landolfi: un poeta sulla modernità. Qualche riflessione », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 231-233
- Pietro Tripodo, « *Viola di morte, Il tradimento* », in *Landolfi libro per libro*, 1987, cit., p. 135-146
- Catherine de Wrengel, Viola di morte *et Fiodor Ivanovitch Tioutchev: une poésie cosmique*, in « Chroniques italiennes », 2008, cit., p. 185-208
- Andrea Zanzotto, *LA BIERE DU PECHEUR* [1989] et *La pietra lunare* [1990], in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, p. 323-324 et p. 325-343
- Emanuele Zinato, *Landolfi e la tradizione del viaggio immaginario*, in « Chroniques italiennes », 2008, cit., p. 209-218
- Paolo Zublena, « Approssimazioni alla lingua "altra" di Tommaso Landolfi », in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, 2004, cit., p. 155-161
- ID., *Parossismo e scalfitture della lingua-pelle*, in « Chroniques italiennes », 2008, cit., p. 219-239

Nous signalerons également les articles sur Landolfi publiés sur Internet, sans pouvoir garantir que l'adresse indiquée soit toujours valable :

- Ana Pano Alamàn, *Le fantastique dans les écarts :* Il mar delle blatte *de Tommaso Landolfi*, www.rilune.org/dese/tesinepdf/Pano/Analyse%20textuelleMerdesblattes.pdf
- Andrea Cortellessa, *Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi*, in « Bollettino '900 », Electronic Journal of '900 Italian Litterature, giugno-dicembre 2005, n° 1-2
- Oretta Guidi, *Tommaso Landolfi dalla* birra *alla bara*, www.repubblicaletteraria.it/TommasoLandolfi\diari.htm
- Mario Ierardi, *Fuori dall'ingrato mondo : Tommaso Landolfi scrittore di « fantascienza »*, www.geocities.com/athens/agora/9259/landolfi.htm
- Mario Perniola, *Manierismo e autenticità in Tommaso Landolfi* [publié dans « Tempo presente », settembre-ottobre 1965, p. 58-69], www.marioperniola.it/site/dettagliotext.asp?idtexts=60
- Paolo di Paolo, *Il seno a punta di Gurù*, www.italialibri.net/contributi/0306-1.html
- Alfio Squillaci [recension de *Rien va*], www.lafrusta.homestead.com/rec_landolfi.html

III) Théorie littéraire

- *Communications, 8. L'analyse structurale du récit*, 1966, repris in Paris, Seuil (coll. « Points Seuil » n° 129), 1981 (articles de Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude Brémond, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov, Gérard Genette)
- *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1982 (articles de Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt)
- Jean-Michel Adam, *Le récit*, Paris, PUF, 1984
- Roland Barthes, « Analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil (coll. « Points Seuil » n° 78), 1977, ou *Communications n° 8, L'analyse structurale du récit*, 1966, repris in « Points Seuil » n° 129, 1981
- ID., « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67
- ID., « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, p. 81-89
- ID., « L'écriture du Roman », in *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972
- ID., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973
- Carla Benedetti, « I generi nella modernità », in *Studi offerti a Luigi Blasucci*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1996, p. 51-75
- Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- Claude Brémond, « La logique des possibles narratifs », in *Communications n° 8, L'analyse structurale du récit*, 1966, repris in « Points Seuil », n°129, 1981, p. 66-82
- André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1967
- Alberto Casadei, « Problemi del romanzo italiano contemporaneo », in *Studi offerti a Luigi Blasucci*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1996, p. 159-167

- Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967
- Umberto Eco, *L'Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962
- ID., *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968
- ID., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979
- ID., *Lector in fabula*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985
- ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002
- Roger Fayolle, *La critique*, Paris, Armand Colin, 1978
- Gérard Genette, « Frontières du récit », in *Communications n° 8, L'analyse structurale du récit*, 1966, repris in « Points Seuil » n° 129, 1981, p. 158-169
- ID., *Figures I*, Paris, Seuil, 1966
- ID., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969
- ID., *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 67-273
- ID., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982
- Anne Henry, *« Le moi n'est rien »*, in *Le magazine littéraire* n° 328, janvier 1995, p. 27-30
- Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977
- Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 (1996), p. 13-47
- Antonio Marchese, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1989
- Guy de Maupassant, *Le roman*, [1884] in *Pierre et Jean* et autres récits, Paris, Presses Pocket, 1989
- Marcel Proust, *La méthode de Sainte-Beuve*, in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 219-232
- Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1989
- Catherine Rannoux, *Les fictions du journal littéraire. Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus*, Genève, Droz, 2004
- Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 91-118
- Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956
- Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948
- Filippo Secchieri, *Segreto e finzione nelle scritture dell'io*, in « Strumenti critici » n° 95, a. XVI, gennaio 2001, p. 1-17
- ID., *Lucciole che sono lanterne. Nodi e derive della testualità*, in « Testo » n° 47, a. XXV, gennaio-giugno 2004, p. 129-140
- ID., *Critica e teoresi. Sul regime aporetico della realtà testuale*, in « Strumenti critici » n° 97, a. XVI, settembre 2001, p. 355-366
- Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », in *Communications n° 8, L'analyse structurale du récit*, 1966, repris in « Points Seuil » n° 129, 1981, p. 131-157
- ID., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970
- B. V. Tomachevski, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965

IV) Ouvrages et études littéraires divers

- *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, « I libri dell'associazione Sigismondo Malatesta », Roma, Bulzoni, 1998
- *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di Francesco Fiorentino, Roma, « I libri dell'associazione Sigismondo Malatesta », Roma, Bulzoni, 1997
- *« Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba », Omaggio a Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2001

- Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1986
- Ferdinando Amigoni, *Fantasmi del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004
- Giancarlo Bertoncini, « *Bestie* : la corrente della coscienza », in *Studi offerti a Luigi Blasucci*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1996, p. 101-114
- Roger Bozzetto, Arnaud Huffier, *Les frontières du fantastique*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2004
- Victor Brombert, *La prison romantique*, Paris, José Corti, 1975
- Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003
- Christine Buci-Glucksmann, *Le cogito mélancolique de la modernité*, in « Le magazine littéraire », hors-série n°8, octobre-novembre 2005, p. 50-53
- Roger Caillois, préface à *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7-24
- Italo Calvino, *Introduzione a Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori (coll. Oscar Mondadori), 1983
- Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951
- Silvana Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo*, Roma, Editori riuniti, 2006
- Camille Dumoulié, « Faust chez les Mères ou le désir fou. Goethe, Lenau, Nerval, Artaud, Freud », in Jean-Yves Masson, *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris, Ed. Desjonquères, 2003, p. 92-107
- Antoine Faivre, « Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation) », in *La littérature fantastique*, Colloque de Cerisy, 2-12 août 1989, Paris, Albin Michel (coll. « Cahiers de l'Hermétisme »), 1991, p. 15-41
- Denis Ferraris, *Italo Calvino : l'Ordre et la Chair*, in « Revue des études italiennes », n° 3-4, juillet-décembre 2001, p. 209-222
- Gilberto Finzi, *Introduzione* ai *Racconti neri della scapigliatura*, Milano, Mondadori, 1980, p. 5-14
- Koichiro Hamano, *Georges Bataille, La perte, le don et l'écriture*, Dijon, Etudes Universitaires de Dijon, 2004
- Anne-Rachel Hermetet, *Romantisme et bergsonisme dans la revue florentine Leonardo (1903-1907)*, in « Romantisme », n° 132, 2e trimestre 2006
- Daniel Grojnowski, *'Satire de quoi'. Villiers et le conte cruel*, in « Poétique » n° 148, décembre 2006
- Sébastien Hubier, *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, Editions de l'Université de Dijon, 2004
- Andrea Inglese, *L'eroe segreto. Il personaggio nella modernità dalla confessione al solipsismo*, Cassino, Università di Cassino, 2003, p. 321-322
- François Kerlégouan : *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Champion, 2006
- Pierre Laforgue, *L'Eros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998
- Stefano Lazzarin, *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, in « Italianistica », a. 2006, n° 1, p. 105-124
- Laura Lepri, *Il funambolo incosciente. Aldo Palazzeschi 1905-1914*, Firenze, Leo S. Olschki, 1991
- Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1983
- Franco Petroni, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Federigo Tozzi*, Firenze, Manzuoli, 1984
- ID., *Le parole di traverso. Ideologia e linguaggio nella narrativa d'avanguardia del primo novecento*, Milano, Jaca Book, 1998

- Gwenhaël Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997
- Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955
- Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, et maintenant Paris, Gallimard, 1996
- Antonio Rodriguez, *Modernité et paradoxe lyrique. Max Jacob, Francis Ponge*, Paris, éditions Jean-Michel Place, 2006
- André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999
- Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, P.U.F (coll. « Que sais-je ? »), 1990
- Frédéric Tinguely, *Singeries romanesques et anthropologie libertine au XVIIe siècle*, in « Littérature », n° 143, septembre 2000, p. 79-93
- Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (coll. « Poétiques »), 1970
- Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961

V) Psychanalyse, anthropologie et littérature

- « Revue française de psychanalyse », tome LXVII : *Honte et culpabilité*, n° 3, 2003 (André Beetschen, Chantal Lechartier-Atlan, Martin Gauthier, Robert Asso, Maurizio Balsamo, Louis Dronet et Dianne Casoni, Bernard Chervet, Jean Cournut, Hélène Goutal-Valière, Jean Guillaumin, Jean-Pierre Kamienak, Claudette Lafond, Michael Parsons, Jacques Press, Dominique Scarfone, André Green, Claude Janin, Patrick Merot, François Duparc, Silvia Amati-Sas, Bernard Brusset, Alain Ferrant, Claude Barazer, Christian Gérard, Guy Laval, Guy Lavallée, Franca Munari et Marco La Scala, Bernard Penot, Régine Prat, Danielle Quinodoz, Thierry de Sausssure, Christian Seulin, Françoise Seulin, Ruth Stein)
- ID., tome LXIX : *L'excitation*, n° 1, 2005 (René Angelergues, Hervé Chneiweiss, Rafael Cruz Roche, Nicolas Danziger, Paul Denis, François Duparc, Annette Fréjaville, Philippe Jeammet, Michèle Jung-Rozenfarb, Vassilis Kapsambelis, Béatrice Le François, Anna Potamianou, Christian Seulin, Giuseppe Squitieri, Juan Edoardo Tesone, Marc Babonneau, Isabelle Kameniak, Madjid Sali)
- ID., tome LXIX : *La sublimation*, n° 5, 2005 (Evelyne Sechaud, Françoise Coblence, Laurence Kahn, Dominique Scarfone, Jean-Louis Baldacci, Jacques André, Jean-Luc Donnet, Fernando Riolo, Viviane Cherit-Vatine, Martin Gauthier, Jean Guillaumin, Emmanuelle Chervet, Giuseppe Squitieri, Francesco Conrotto, Yves Le Guellec, Jacques Dufour, Bernard Chervet, René Roussillon, Guy Roger, Patrick Merot, Marthe Coppel-Batsch, Béatrice Lehalle, Christian Jouvenot, Martine Fabre, Philippe Valon, Georges Gachnochi, Chantal Frère-Artinian, Claudette Lafond, Julia Kristeva, Claude Le Guen, Bernard Penot, Rémy Puyuelo, Simona Argentieri et Geni Valle Libutti, Henri Danon-Boileau, Dominique Bourdin, Nicole Carels, Pierre Chauvel, Guy Lavallée, Oliver Flournoy, Béatrice Ithier, Pierre Decourt, Annaïck Fève, Michèle Van Lysebeth-Ledent)
- ID., tome LXX : *Relation d'objet et modèle de la pulsion*, 2006, n° spécial congrès (Bernard Brusset, João Seabra Diniz, André Green, Catherine Chabert, Anna Ferruta, Bernard Chervet, Antonio Alberto Semi, Guy Lavallée, Marie-France Dispaux, Manuel Matos, Carlos Amaral Dias et Pedro Luzes, Teresa Flores, Antonino Ferro, Evelyne Chauvet, Michèle Van Lysebeth-Ledent, Clarisse Baruch, Nilfüder Erdem, Jacques Clauvel, Gérard Lucas, Florence Guignard, Martin Gauthier, Régine Prat, Geneviève Veuriot, Béatrice Ithier, Emmanuelle Chervet, Juan Edoardo RTesone, Cláudio Laks Eizirik, Wilfrid Reid, François Duparc, Nicolas de Coulon, Elsa Schmid-Kitsikis, Bernard

Penot, Dominique Suchet, Henri Vermorel, Pierre Decourt, Rachel B. Blass, Jörg M. Scharff, Christopher Bollas, Dominique Bourdin, Hélène Jurgina-Perez)
- *Encyclopédie des symboles*, édition française établie par Michel Cazenave, adapté de l'allemand par Françoise Périgaut, Gisèle Marie et Alexandra Tondat, Paris, Librairie Générale Française, 1996
- Paul-Laurent Assoun, *Lacan*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je »), 2003
- Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957
- ID., *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1965 [1938]
- Charles Baudoin, *L'œuvre de Jung*, Payot, 1963 et maintenant Payot & Rivages, 2000
- Paul Ginestier, *Pour connaître la pensée de Bachelard*, Paris, Bordas, 1968
- Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Les Editions De Minuit, 1957
- Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978
- ID., *Vers l'inconscient du texte*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, PUF, 1995
- Matilde Battistini, *Symboles et allégories*, traduit de l'italien par Dominique Férault, Paris, Hazan, 2004
- Bruno Bettelheim, *Les blessures symboliques*, traduit de l'anglais par Claude Monod, suivi d'une discussion par André Green et Jean Pouillon, Paris, Gallimard, 1971 [1954]
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972
- ID., *Mille plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990
- Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris Bordas, 1969 et maintenant Paris, Dunod, 1992
- Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], Paris, Gallimard, 1987, traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, préface de Michel Gribinski
- ID., *L'inquiétante étrangeté,* in *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [1919], Paris, Gallimard, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, 1985, 213-263
- ID., *Totem et tabou* [1913], traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch, Paris, Payot, 1947
- ID., *Métapsychologie* [1915], traduit de l'allemand par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968
- ID., *La vie sexuelle* [1910-1931] traduit de l'allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, Paris, PUF, 1969
- André Green, *Pourquoi les pulsions de destruction ou de mort ?*, Paris, Panama, 2007
- ID., « De la bisexualité au gynocentrisme », in Bruno Bettelheim, *Les blessures symboliques*, traduit de l'anglais par Claude Monod, Paris, Gallimard, 1971 [1974), p. 213-234
- Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Georg, 1993 [1912]
- Jacques Lacan, *Le séminaire III : Les psychoses (1955-1956)*, Paris, Seuil, 1981
- ID., *Le séminaire IV : La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, 1994
- ID., « La signification du phallus », [1958] in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1981, p. 685-696
- ID., *Hommage fait à Marguerite Duras, du Ravissement de Lol V. Stein*, in « Cahiers Renaud-Barrault », Paris, Gallimard, 1965, n° 52, p. 7-15
- Claude Le Guen, *Comment ça naît, un moi*, in « Revue française de psychanalyse », t. LXXI : *La naissance psychique*, n° 1, 2007, p. 11-26
- Jeffrey Mehlman, *Entre psychanalyse et psychocritique*, in « Poétique » n° 3, 1970, p. 365-383
- Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire et l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969
- Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1962
- Géza Róheim, *Les portes du rêve*, traduit de l'américain par Monique Manin et Florence Verne, Paris, Payot, 1973 [1952] et maintenant Paris, Payot & Rivages, 2000
- Elisabeth Roudinesco, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Michel Plon, 2006 (3e éd.)

- Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, 1970

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 1

Chapitre I. Synthèses préliminaires : les questions des influences, de l'autobiographie et du fantastique 14

Introduction 14

I) Les grandes influences de Landolfi 18

Introduction 18

A) Le rejet du XXe siècle et la prédilection pour le XIXe siècle européen 18

B) la veine irrationaliste 20

C) Landolfi et le romantisme 24

C.1)La veine romantique illustrée par les thématiques de la poésie et de l'abandon 24

C.1.a) La poésie 24

C.1.b) L'abandon 28

C.1.b.1) L'éclairage apporté par les articles de *Gogol a Roma* 28

C.1.b.2) L'éclairage apporté par l'appendice à *La pietra lunare* 29

C.2) Entre romantisme et modernité 32

C.2.a) Le romantisme exacerbé de la PL (*La pietra lunare*) 32

C.2.b) L'impossibilité de l'abandon et l'omniprésence du doute moderne sur les capacités de l'écriture 36

C.2.b.1) La modernité sous le signe du doute et de l'impasse 36

C.2.b.2) La lettre de Lord Chandos comme source emblématique 39

D) L'influence post-romantique et décadente dans *LA BIERE DU PECHEUR* 42

D.1) La maladie 42

D.2) De la maladie à la déréliction 45

D.3) L'ennui, le libertinage et l'amour romantique 46

D.4) La culpabilité et la honte 49

D.5) La synthèse pessimiste et mélancolique opérée par Landolfi au-delà du post-romantisme décadent 52

Conclusion : héritage littéraire et dualisme tragique 54

II) Des fictions autobiographiques ? 55

Introduction : l'œuvre landolfienne et les définitions problématiques de l'écriture de soi 55

A) L'auteur et ses personnages 58

A.1) L'image de l'aristocrate 59

A.2) La solitude et l'image du fou 62

A.3) La prédilection pour une vie nocturne 64

A.4) Châli 66

A.5) Les langues étrangères 68

B) De la distinction entre auteur, narrateurs et personnages à l'identification des masques 70

B.1) Les différences entre l'homme Landolfi et les narrateurs autodiégétiques de ses fictions 70

B.2) Landolfi et la « sincérité » des écrivains 72

B.3) Le masque 75

B.4) Masques de l'homme et masques de l'écrivain 80
B.5) Les masques du poète 85
Conclusion 86
III) Landolfi, la « réalité » et le fantastique.....87
Introduction..... 87
A) Landolfi entre fantastique et surréalisme 88
A.1) Le fantastique canonique 89
A.2) Landolfi et le fantastique canonique 91
A.3) La spécificité du fantastique landolfien, notamment d'après Stefano Lazzarin et Ferdinando Amigoni..... 94
A.4) La veine onirique de Landolfi et son rapport au surréalisme..... 98
B) Le « réel » et l' « autre réalité » 100
B.1) L'aversion pour la « réalité » 102
B.2) La bourgeoisie et la noblesse..... 103
B.3) L'intime et le social 105
B.4) L' « autre réalité » et la poésie 107
B.5) La poésie et l'éden 108
B.6) Articulation entre un surréel édénique et un surréel *unheimlich* 110
B.7) Le réel, le possible et l'impur dans la poétique de Landolfi 112
B.7.a) La tentative impossible de créer par les mots une « autre réalité » 112
B.7.b) Les liens entre l'*unheimlich* et l'impur 114
Conclusion.....118

Chapitre deuxième. Les fondements de l'œuvre narrative et fictionnelle de Tommaso Landolfi.....120
Introduction 120
I) Les structures de l'imaginaire landolfien.....121
A) Les liens entre l'imaginaire landolfien et la brièveté des fictions narratives 121
A.1) Le rejet de la « réalité » et le nombre très limité de personnages 121
A.2) La brièveté de la plupart des nouvelles et la longueur relative de certaines fictions.. 122
A.3) Les relations entre les personnages et la récurrence de certains motifs..... 122
B) Le repli dans l'espace intime et l'apparition perturbante de la « bête » 124
B.1) Le rejet de la réalité et le repli dans l'espace domestique..... 124
B.2) Du repli dans l'espace clos à son ouverture 125
B.3) La « bête », être multiple et unique 127
B.4) La « bête », créature menaçante..... 130
B.5) La représentation de la « bête » : la primauté du mystère par rapport à la connaissance.....132
B.5.a) Animaux et projections..... 132
B.5.b) La représentation littéraire de l'objet phobique : Tale et les araignées..... 133
B.6) La « bête », le conflit et la violence 136
B.6.a) Attirance et répulsion 137
B.6.b) La violence et les sonorités du texte 139
B.6.b.1) *Schiacciare* et autres verbes..... 139

B.6.b.2) Entre dégoût et pureté 141
B.6.b.3) « Colpi di spillo » 143
Conclusion sur le thème de la bête 145
C) Les personnages féminins et la quête de l'absolu 146
C.1) La lutte contre le père et la conquête de la femme 146
C.2) La valorisation de la femme et la fusion des archétypes féminins 148
C.3) La femme réelle et la femme surréelle 150
C.4) Le dégoût, les pulsions violentes et la possession impossible du corps féminin 157
C.5) La dynamique tragique du désir masculin 159
C.6) Le corps féminin comme emblème de la fragilité du surréel 163
Conclusion 165
D) La représentation d'une forme surréelle de sexualité ou d'érotisme 166
D.1) Un imaginaire sexuel, sexué ou sexualisé 166
D.2) Symboles et désir dans *Notte di nozze* et dans *Il racconto del lupo mannaro* 167
D.2.a) Les significations sexuelles évidentes 167
D.2.b) Richesse et polysémie de l'imaginaire sexuel landolfien 169
D.2.c) Les liens entre fatalité et sexualité dans *Notte di nozze* 171
D.3) Analyse du rêve de Rosalba dans *La morte del re di Francia* 174
D.3.a) Résumé du passage et remarques préliminaires 174
D.3.b) Le fantasme d'une pureté absolue 177
D.3.b.1) La fuite de l'objet du désir 177
D.3.b.2) L'affirmation d'un point de vue masculin et d'une pulsion destructrice 178
D.3.b.3) Le pur flux du désir 180
D.3.c) L'espace littéraire du rêve de Rosalba 183
D.3.c.1) Le rêve de Rosalba comme univers autonome 183
D.3.c.2) Le texte comme « machine célibataire » : la démarche de Landolfi située dans l'histoire littéraire des rapports entre écriture et onirisme 184
D.3.c.3) Les menaces intrinsèques qui pèsent sur l'écriture de Landolfi : l'insuffisance du langage et la culpabilité du désir investi dans l'écriture 186
D.3.c.4) Entre « abandon » et mise en place d'un dispositif parodique 188
D.4) Le moi, l'autre et la création : retour sur le personnage de Tale 190
Conclusion 193
II) Morale, métaphysique et structures intellectuelles dans les fictions de Landolfi 195
Introduction : d'une étude de l'imaginaire à une étude de la pensée 195
A) Morale et métaphysique dans les premières fictions de Landolfi 197
Introduction 197
A.1) Entre fascination pour le vice et prédominance de la pitié 199
A.1.a) Landolfi, Sade, le sadisme et Bataille 199
A.1.b) L'imaginaire des pirates et des brigands et le thème de la pitié 202
A.1.b.1) Présence des pirates et des brigands dans les textes de Landolfi 202
A.1.b.2) La cruauté des brigands et la pitié de Giovancarlo dans la PL 203
A.1.b.3) Pitié et cruauté dans d'autres récits 204
A.2) La pitié et le thème des animaux 206
A.2.a) La pitié éprouvée pour un animal mourant et le thème de la chasse 206

A.2.b) Animalité et sacré : *« Night must fall »* (DIA) et autres textes 207
A.3) La pitié comme fondement d'un mode de vie 210
A.3.a) Le cas de *Mani* (DIA) 210
A.3.b) Les analyses de Sandra Stocchetto et Paolo Trama 212
A.3.c) Pitié et impuissance 214
Conclusion 216
B) Visée, thèmes et structures du discours rationnel 217
B.1) Idée d'une connaissance réservée aux écrivains, aux malades, aux maudits 217
B.2) Les personnages exaltés, masques ludiques de l'auteur 220
B.2.a) Le thème de la folie et les personnages exaltés dans les fictions : entre parodie du positivisme et aspiration à un savoir absolu 220
B.2.b) Le lien entre Landolfi et ses personnages exaltés 223
B.3) Le refus de l'expérience, de la phénoménologie, de toute discipline scientifique 224
B.4) Le relativisme de toute connaissance et de tout système 226
B.5) Unité et système dans la « connaissance métaphysique » ; l'exemple politique 228
B.6) L'astronomie sidéro-nébulaire 230
B.6.a) Résumé des « trois théories » 230
B.6.b) Structures de la pensée et désir de l'auteur dans les « trois théories » 231
Conclusion 234
Synthèse du II. Morale, métaphysique et structures intellectuelles dans les fictions de Landolfi : le mysticisme de Landolfi 235

Chapitre troisième. L'affirmation du tragique dans l'œuvre fictionnelle de Tommaso Landolfi 238
Introduction 238
I) L'affirmation du tragique dans les nouvelles brèves 239
A) Un premier moment dans l'œuvre landolfienne 239
A.1) Retour sur le romantisme exacerbé de Landolfi 239
A.2) L'hypothèse d'un moment enthousiaste : les années 1936-1937 240
A.3) L'image du clown ou du créateur génial : l'exemple de *Il mar delle blatte* 242
A.4) Landolfi et l'image de l'auteur : l'exemple d'Aldo Palazzeschi 243
Conclusion 245
B) Les composantes du tragique 246
B.1) La négativité de l'imaginaire landolfien 246
B.1.a) la peur et le dégoût 246
B.1.b) Réseaux d'images inquiétantes 247
B.1.b.1) Eau, chevelure, sang et féminité 247
B.1.b.2) Réseaux d'images et associations de mots : « fili » et « raggiera » 250
B.2) Le triomphe récurrent de la mort 251
B.2.a) Abandon passif 251
B.2.b) Meurtre violent 252
B.3) Les images obsédantes de la blessure et de la Mère terrible 254
B.3.a) Le sexe féminin comme blessure 254
B.3.b) Les symboles phalliques mutilés et la Mère terrible 259
B.3.c) Fatalité, blessure et castration 262

B.3.c.1) La blessure, la culpabilité et la honte dans le cadre d'une vision tragique de l'existence 262
B.3.c.2) L'articulation entre complexe de castration et complexe d'Œdipe 265
Conclusion 267
II) L'affirmation du tragique dans *Le due zittelle*, *Racconto d'autunno*, *Cancroregina* 268
1) *Le due zittelle* 268
a) L'histoire du livre et l'interprétation synthétique de Paolo Trama 269
a.1) Résumé 269
a.2) Notre position par rapport à l'interprétation de Paolo Trama 270
b) L interprétation psychanalytique, ou symboliquement autobiographique 272
b.1) Données biographiques et constantes intratextuelles 272
b.2) Premiers éléments d'une interprétation symboliquement autobiographique 276
c) Tombo et les vieilles filles : désir, loi et transgression 278
c.1) Donna Marietta ou le règne de la Mère terrible 278
c.2) La victoire de la loi sur le désir : transgression et punition 280
c.3) Castration, claustration, sacrifice 281
d) Du mystérieux au tragique 282
d.1) Tombo, créature métamorphique et mystérieuse 282
d.2) La fatalité des pulsions jusqu'au sacrifice 286
d.2.a) Récit et motivation : le narrateur des DZ 286
d.2.b) Gratuité et nécessité 287
d.2.c) Langage et transgression 289
d.3) La fatalité du sacrifice tragique : la mort de Tombo 293
Conclusion : vitalité, création et fatalité 296
2) *Racconto d'autunno* 297
a) Résumé 298
b) L'histoire et l'Histoire 299
b.1) L'absence d'une dimension collective 299
b.2) La trace laissée dans la fiction par des événements personnels 300
c) La situation du protagoniste et du narrateur, par rapport à la PL et aux DZ 301
d) Le cadre du roman gothique ou fantastique 302
e) Le moteur pulsionnel de l'action et l'affirmation du tragique 303
f) Actions, pulsions et transgression : la lutte contre le père 305
g) L'aventure comme initiation ou conquête du moi 307
h) L'être féminin et son impossible conquête 309
h.1) Les correspondances avec *Settimana di sole* 310
h.2) La (re)découverte de la maison 311
h.3) Fétiches et simulacres 312
h.4) Désir et rejet d'une incarnation de l'être féminin : l'apparition du spectre 314
h.5) Sexe féminin et ventre maternel : une renaissance avortée 316
h.6) Lucia, l'être aimant et aimé, voué à la mort 318
h.6.a) Ce que symbolise Lucia 319
h.6.b) Les raisons symboliques de la mort de Lucia 321
Conclusion 325

3) C*ancroregina*……327
a) L'histoire……327
b) Fiction, confession et intertextualité……328
c) Les envies suicidaires du protagoniste et l'arrivée chez lui d'un hôte inattendu : mélancolie,espoir et aliénation……330
d) La traversée de la montagne……334
d.1) De la mélancolie au grotesque……334
d.2) La relation entre le protagoniste et son guide……337
d.2.a) La virilité de Filano……337
d.2.b) Technique et langage……339
e) Le voyage dans l'espace avec Filano, à bord de Cancroregina……343
e.1) De l'enthousiasme partagé à l'évanouissement des illusions……343
e.2) L'affirmation du grotesque, de la fatalité et de l'absurde……344
e.2.a) Grotesque et fatalité……344
e.2.b) Folie, absurde et horreur……345
f) Le journal du protagoniste, resté seul à bord de Cancroregina……348
f.1) Moi et l'Autre, « moi et le reste » : le rapport du protagoniste à la réalité extérieure ……348
f.2) Moi et les autres : entre dandysme, anarchisme et solipsisme……350
f.3) Mélancolie, peur de la mort et appel à Dieu……352
f.4) Délire et création……355
f.4.a) Hallucinations et délire verbal……355
f.4.b) Mots et créatures……356
f.4.c) La mort, la blessure et l'auto-engendrement……360
Conclusion……363
III) Synthèse du chapitre troisième……365
1) Dualisme tragique et *pars construens*……365
2) Mystère et histoire littéraire……366
2.a) Tommaso Landolfi et Cesare Pavese……366
2.b) La valorisation du mystère : entre primitivisme, hermétisme, post-naturalisme et post-fantastique……369
2.b.1) La leçon du symbolisme……369
2.b.2) La valorisation du mystère au sein de la veine post-naturaliste : l'exemple de Federigo Tozzi……370
2.b.3) La primauté du poétique par rapport au surnaturel……372
3) Les créatures mystérieuses de Tommaso Landolfi……373
3-a) Des « parole pellegrine » aux « parole-viticci » ……373
3.b) Du mot au mythe……378
3.c) Le pouvoir du signifiant, créateur d'images ou d'obscurité……380
3.c.1) Il dente di cera (Teatrino, DIA) ……382
3.c.2) Parole (Commiato, OM) ……384
Conclusion : le prestige des « créatures mystérieuses » ……385

Chapitre quatrième. Le rapport au monde sensible et l'esthétique de Landolfi : le corps, la sensorialité et l'écriture……389
Introduction……389
I) Les quatre éléments chez Landolfi : le fantasme d'une pureté parfaite……390
A) L'eau, l'air et la pureté……390
A.1) Inversions et reflets……390
A.2) Le vertige et l'*horror vacui*……392
A.3) Pureté, menace et violence……394
Conclusion……396
B) Le feu, la pureté et la puissance……397
B.1) Le feu, l'énergie et le jeu……399
B.2) L'ardeur et l'énergie : Roberto et Sighelgaita dans LdB (*Landolfo VI di Benevento*)…399
B.2.a) La satisfaction, faute indigne (« non è pace la più vile cosa ? ») ……399
B.2.b) Les motifs du sang et du feu……400
B.3) Impureté, violence et impuissance……402
B.3.a) Une pureté imparfaite……402
B.3.b) L'impuissance des protagonistes……403
Conclusion……404
II) Perception sensible et contact avec l'autre : la primauté de la vue……405
A) La primauté écrasante de la vue par rapport au toucher……406
A.1) L'importance des yeux et du regard dans la représentation du corps……406
A.2) Les perceptions tactiles……409
A.2.a) Le toucher : entre attirance et répulsion……409
A.2.b) Les corps et les mots : du dégoût à la délicatesse……411
A.2.c) Le fantasme d'un contact surréel et son impossibilité……413
Conclusion……415
B) Regard, pulsion et projection……416
B.1) Peur du noir et pulsion scopique……416
B.2) Le voyeurisme (et l'exhibitionnisme) ……418
B.3) Le regard des choses……421
C) L'accès à l'absolu par le regard……424
C.1) Regard et pitié……424
C.2) Le spectacle de l'objet sacré……426
C.3) Regard et amour……428
C.3.a) Regard, perception sensible et sublimation……429
C.3.b) Regard, pureté et tragique……433
D) L'intérieur, l'extérieur et le contact oral avec l'autre……437
D.1) L'absence de perceptions gustatives et la centralité de la cuisine……438
D.2) L'ascèse et le tabou de l'ingestion……439
D.3) Autres manifestation du tabou pesant sur l'ingestion……441
D.3.a) *La raganella d'oro*……441
D.3.b) *Il bacio* (PC) ……442
D.4) Le « schème du croquage » et le stade sadique oral……444
D.4.a) *Mani* (DIA) ……445

D.4.b) *La muta* (TR) ……448
D.5) Associations entre parole et excréments……449
D.6) Association entre parole et sperme……452
D.7) Monstruosité, sensualité orale et érotisme dans les fictions de LL et AC……453
D.8) Le topos de l'empoisonnement……458
Conclusion……459
III) Perception sensible, esthétique et poétique chez Landolfi……460
A) Sensorialité, esthétique et poétique chez Landolfi à travers deux exemples : la PL (*La pietra lunare*) et *Il mar delle blatte*……460
A.1) Perception sensible et esthétique dans la PL (*La pietra lunare*)……460
A.1.a) La primauté du regard et l'interdit du contact dans l'initiation de Giovancarlo 460
A.1.b) L'esthétique de Landolfi à travers *La pietra lunare*……464
A.1.c) La rencontre épiphanique avec les Mères……467
Conclusion……468
A.2) Monstruosité, sensualité et érotisme dans *Il mar delle blatte*……469
A.2.a) La critique implicite d'une sexualité phallocentrique et inhibée……469
A.2.b) Le ver transparent, ou la chair faite verbe……471
A.2.c) Une expérience tactile surréelle……472
A.2.d) Satisfaction des pulsions et réunion des contraires……473
A.2.e) Le ver : pénis, excrément, objet du sacrifice……475
A.2.f) Le ver comme créature……478
Conclusion……480
B) Les constantes esthétiques de l'écriture landolfienne……481
B.1) Formes et couleurs : une esthétique de l'indéfini……481
B.2) Esthétique de l'indéfini et esthétique gothique……485
B.3) Ombres et lumières……488
B.4) Les couleurs et la lumière……492
Conclusion sur l'esthétique de Landolfi : les notions de romantisme, de gothique, de baroque, de rococo, de kitch, d'impressionnisme……495
Conclusion du chapitre quatrième……497

Chapitre cinquième. La poétique de Landolfi et son évolution à partir des années 1950……499
Introduction……499
I) Un tournant dans l'œuvre de Landolfi ? ……499
A) Une évolution mise en scène……500
B) Une inévitable continuité……501
Conclusion……504
II) Les nouveaux visages du tragique……504
A) Un destin hostile……505
B) Entre la non-vie et la non-mort……506
B.1) L'idée de la non-vie……507
B.2) La non-vie et l'engendrement……508
B.3) La non-vie dans LdB et les fictions des années 1960……510
Conclusion……512

III) Le déni de la mort et ses origines……..512
A) L'impossibilité du néant après la mort : vision d'horreur ou réponse à l'angoisse ?.....512
B) Rejet de l'altérité, rejet de l'objet et rejet de la mort……517
C) L'objet réel, l'idéal et la Mère terrible……519
D) La mort et la toute-puissance des mots et des idées : « La morte è un'immaginazione » …521
E) Le néant, l'immortalité et la créature……523
Conclusion……527
IV) Le discours sur l'écriture, le langage et la langue……527
A) L'impossibilité d'écrire et de ne pas écrire……528
A.1) Le style et l'abandon……528
A.2) Insatisfaction et impossibilité de se taire : la voie de l'autodénigrement……530
A.3) Le récit landolfien : un compromis entre relativisme et tragique……533
B) Le lecteur et le Moi……537
B.1) Première, deuxième et troisième personnes……537
B.2) Tension vers une deuxième personne, propension au dialogue et désorientation du lecteur……541
C) La langue……544
C.1) Arbitraire du signe et vanité du langage……544
C.2) Incommunicabilité et solipsisme……546
C.2.a) L'insuffisance des mots et le fantasme d'une parole pure……546
C.2.b) *Dialogo dei massimi sistemi*……548
C.2.c) Solipsisme et dualisme……551
C.2.d) La langue comme traduction imparfaite de l'intériorité……553
C.2.e) Les mots, le Moi et le masochisme……555
C.2.f) Autres formes de l'incommunicabilité et du solipsisme……558
C.2.f.1) Les récits du premier recueil……559
C.2.f.2) *Il tranello* (PC) ……560
C.2.f.3) Les nouvelles du recueil RI (*Racconti impossibili*) ……562
Conclusion……563
Conclusion du chapitre cinquième……564

Conclusion……566

Bibliographie……578
Table des matières……593

Abréviations utilisées dans la thèse

Lorsqu'un texte de Tommaso Landolfi est contenu dans les deux volumes de ses Œuvres complètes publiées par les soins de sa fille Idolina aux éditions Rizzoli, c'est cette édition que nous citerons.

Nous indiquerons par les abréviations suivantes les livres contenus dans *Opere I* :

DIA (*Dialogo dei massimi sistemi*)
PL (*La pietra lunare*)
MDB (*Il mar delle blatte ed altre storie*)
SPA (*La spada*)
DZ (*Le due zittelle*)
RA (*Racconto d'autunno*)
CAN (*Cancroregina*)
BDP (*LA BIERE DU PECHEUR*)
OMB (*Ombre*)
OSV (*Ottavio di Saint-Vincent*)
LdB (*Landolfo VI di Benevento*)

Nous indiquerons par les abréviations suivantes les livres contenus dans *Opere II* :

SR (*Se non la realtà*)
IS (*In società*)
RV (*Rien va*)
TR (*Tre racconti*)
UANT (*Un amore del nostro tempo*)
RI (*Racconti impossibili*)
DM (*Des mois*)
PC (*Un paniere di chiocciole*)
BC (*Breve canzoniere*)

En dehors des œuvres complètes, nous citerons :

GO (*Gogol a Roma*, Milano, Adelphi, 2002 [1971])
LL (*Le labrene*, Milano, Adelphi, 1994 [1974])
AC (*A caso*, Milano, Rizzoli, 1975)
VM (*Viola di morte*, Firenze, Vallecchi, 1972)
TRA (*Il tradimento*, Firenze, Vallecchi, 1977)

N. B : Nous n'abrégerons pas le titre des livres de Landolfi ne figurant pas dans cette liste, qu'ils soient contenus ou non dans l'édition Rizzoli des Œuvres complètes. Dans l'introduction, nous n'utiliserons pas encore ces abréviations, qui seront adoptées à partir du premier chapitre.