

GADDA, UNE ÉCRITURE DE LA TOTALITÉ

“Rien de plus poignant que cette intensité sans cesse interrompue par l'insatisfaction , sans cesse reprise par l'espérance, voire la certitude d'une totalité à conquérir.”

P. Klossowski, *Préface à Franz Kafka, Journal intime*

“j'embarque tout! ... j'enfourne tout dans ma rame!... je vous répète! toutes les émotions dans ma rame! ... avec moi! ... mon métré émotif prend tout! mes livres prennent tout!”

•• L.F. Céline, *Entretiens avec le professeur Y*

Au début de l'année 1915, le jeune milanais Carlo Emilio Gadda a un peu plus de vingt et un ans. Il habite, depuis le début du siècle, un appartement du numéro 2 de via San Smpliciano, après l'abandon inévitable de la plus prestigieuse adresse de Piazza Castello n.20. Il partage avec quelques centaines¹ d'héritiers de la bourgeoisie lombarde le

¹ “Dimenticai perfino le aule del Politecnico, i nomi dei miei cinquecento compagni, ...” *Dal Castello di Udine verso i monti*, in “L'ambrosiano”, 18 dicembre 1931.- Nous citons d'après un exemplaire de l'édition de 1973 de *Il Castello di Udine*, con una nota di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, coll. “Nuovi coralli”, p.50.

priviège de faire des études supérieures à l'Istituto Tecnico Superiore, dit Politecnico, de Piazza Cavour, où il vient de commencer sa troisième année d'électrotechnique. Il est un ardent partisan de l'entrée en guerre de l'Italie et rédige, avec un camarade, une lettre ouverte en faveur de l'intervention, qui sera publiée par un quotidien. Par ailleurs, il s'exerce à la poésie depuis quelques années.² Le 26 février, précisément, il compose un poème de trente-trois vers libres, de longueurs inégales.³ Ce texte, qui ne porte aucun titre, se présente sous la forme d'une invocation adressée par l'auteur à son *daimon* personnel, le génie de l'air : Ariel.⁴ Il paraît raisonnable de supposer que l'auteur s'identifie pleinement au jeune Gadda qui souhaite pouvoir maîtriser la "notion de la nécessité". L'être invoqué, mi-homme, mi-dieu, est en fait interrogé comme un oracle capable de donner une "leçon de métaphysique". Mais le suppliant est assez malicieux et audacieux pour imposer ses conditions ou plutôt pour contraindre son illustre interlocuteur à renoncer aux réponses évasives : le jeune homme a lu Schelling, Kant, Fichte et Hegel; et, apparemment, il est loin d'avoir trouvé là son bonheur. Il lui faut d'autres soutiens, autrement roboratifs, pour connaître enfin totalement "les besoins de son esprit" et les satisfaire.

L'oracle n'aura pas l'occasion de répondre car le discours du catéchumène tourne très vite à la satire et au pamphlet amer contre les démocrates de tout poil, les discoureurs humanitaires, les pacifistes planqués et les rêveurs humanistes. Du fond de ces invectives, où l'ironie élitiste le dispute à un violent mépris pour les idéaux républicains d'égalité et de tolérance, émerge soudain une valeur fondamentale que le jeune Gadda croit perdue ou menacée alors qu'elle est sans doute la clef de cette leçon magistrale qu'il recherche dans un dialogue intime, travesti dramatiquement en questionnement ontologique et théorétique. Cette valeur pourrait être ce que Gadda appellera plus tard une idée-image, en

2 "Molti i conati, dai tredici in poi. Endecasillabi e prosa. Ottave e infinite. Copiose terza rima. Ebbero rima facilissima, di tipo estemporaneo" (...). Dante e l'Ariosto i miei amori. Più tardi Orazio e Virgilio." *Parlano del loro primo scritto alcuni fra i più noti autori di oggi*, in "Epoca", a.V, n. 206, 12 settembre 1954, p.6-7.

3 Publié pour la première fois dans "Il Menabò", 6, (septembre) 1963, p.7-8.- Repris in *Opere*, Milano, Garzanti, 1992, vol. IV, p. 880-881 et in *Poesie*, Torino, Einaudi, 1993, p.6-7.

4 Ariel est l'un des anges rebelles du *Paradis perdu* de Milton. A l'origine, il est, dans la tradition biblique, un esprit qui symbolise les forces de la nature, surtout dans les éléments de la terre et de l'air. Il paraît cependant plus probable que Gadda ait surtout pensé, en l'occurrence, à *La tempête*. En effet, Shakespeare sera l'une des références du *Cahier d'études* (en 1924-1926) et de la *Meditazione milanese* (en 1928).

pensant probablement à l'*eidos* des anciens Grecs. Elle tient dans une formule qui ne laisse pas d'intriguer : la synthèse du réel.⁵

Pour tenter de cerner la portée de cette notion dans la conscience et dans l'imaginaire de Gadda, il convient d'abord de lever l'hypothèque, toujours possible, de la dénaturation sémantique par une forme quelconque d'ironie. Cela devrait être facile ici dans la mesure où l'auteur demande à son bon génie de lui accorder la faveur de prendre des vessies pour des lanternes ; et il est clair que cette supplique est, pour ce qui la concerne, entièrement prise dans l'ironie amère dont nous avons parlé. Il s'agirait donc, pour le confort ignoble de l'esprit, de confondre les simulacres avec les objets authentiques, le mensonge avec la vérité, le mal avec le bien. L'ironie guide l'interprétation avec sûreté dans un système binaire où le lecteur peut aisément, par élimination, déceler ce qui importe à l'auteur. Dans ce jeu d'opposition, le vers 24 ne laisse aucun doute sur la qualité essentielle de cette "synthèse du réel", qu'il est judicieux, nous semble-t-il, de mettre en relation avec la "notion de la nécessité" mentionnée antérieurement. La pensée dominante du jeune étudiant en ce début d'année 1915 tient dans la recherche presque angoissée, certainement intense et tendue, des critères fondamentaux susceptibles de livrer une connaissance rationnelle et exhaustive du monde dans sa complexité.

Il faut également relever que, même si l'on tient compte de l'importance des petites révolutions introduites par Pascoli et Gozzano⁶ dans le rapport implicite entre matière lexicale poétisable et discours poétique, le terme (plus que le mot) "synthèse" peut surprendre à l'intérieur de la forme littéraire choisie, en l'occurrence, par un admirateur avoué d'Horace⁷ et de D'Annunzio, mais aussi de Pétrarque et de Leopardi. Pour mieux apprécier la valeur de ce choix, il faut probablement se rappeler que d'une part le jeune Gadda est pris alors, professionnellement, dans un discours technique et scientifique - pour ne pas dire scientifique - dans lequel la chimie a sa part⁷, et que, d'autre part, ses citations le prouvent, il taquine déjà avec gravité la muse

5 "una profonda e virile sintesi della realtà", vers 24.- Dans une rédaction revue, "sans doute tardivement" d'après Maria Antonietta Terzoli (*Opere*, op. cit., p.1136), le qualificatif "virile" sera remplacé par "civile".

6 Au demeurant, il ne semble pas que Gadda ait connu, en 1915, l'oeuvre encore toute récente de Gozzano. Quant à Pascoli, il n'apparaît pas dans l'aréopage poétique gaddien : le futur Grand Lombard, quoi qu'il ait pu dire, appréciait des nourritures plus manifestement musquées.

7 "Dimenticai una tavola al vero piena di rubinetti: e le brode verdi che combinavo al laboratorio di chimica." *Il castello di Udine*, op. cit., p.50.

philosophique, en amateur méthodique. Ainsi peuvent se trouver réunis, mais dans une harmonie hautement incertaine, le futur cadre des usines d'ammoniaque, qui affirmait abhorrer son métier, et le futur auteur d'une thèse de philosophie soigneusement inachevée.

Traditionnellement, la synthèse est une opération qui consiste à rechercher les causes, à explorer le monde des phénomènes et à concentrer des connaissances incontestables en allant du simple au complexe, mais aussi du dispersé à l'unitaire. Pour Kant, on le sait, la synthèse a priori est cette activité cognitive par laquelle notre intelligence tente d'unifier la multiplicité des phénomènes et des intuitions sensibles que tout sujet éprouve à partir des formes a priori du temps et de l'espace. Mais seule l'instance du devoir peut faire passer des phénomènes aux noumènes. Gadda doit avoir à l'esprit les développements sur la nécessité et l'universalité transcendantale quand, quelques mois seulement après la composition du poème de février 1915, il s'emporte violemment dans son journal de guerre contre les officiers généraux qui, selon lui, mènent leurs hommes, l'Italie et le monde au désastre en raison de leur incapacité à faire la synthèse des événements. "Asini, asini (...) non pensatori, non ideatori, non costruttori; incapaci di osservazione e d'analisi, ignoranti di cose psicologiche, inabili alla sintesi,...."⁸ La synthèse serait donc l'opération mentale qui, seule, justifie l'homme dans son être parce qu'elle a pour finalité l'élaboration d'un système.⁹ Or le choix est entre le système et le chaos, sans espoir de solution intermédiaire. Gadda ne cessera d'osciller entre les deux tentations, également vertigineuses, qui correspondent à des tendances et à des formations culturelles incompatibles entre elles mais profondément ancrées dans son imaginaire : l'utopie d'un ordre universel sans failles et le sombre désespoir anarchique dont il pouvait trouver des manifestations douteuses dans les fragments de son cher Héraclite.¹⁰

8 Remarques et appréciations datées de "Edolo, 20 settembre 1915". *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi, 1965, p.44.

9 "Insomma dico: Punto difficile della mia dissertazione è: "Che cosa vuol dire sistema?". *Meditazione milanese*, Torino, Einaudi, 1974, p.189.

10 "Le plus bel ordre du monde est comme un tas d'ordures rassemblées au hasard." Traduction d'Abel Jeannière, Paris, Aubier Montaigne, 1977, p. 114 (fragment 124 dans l'édition Diels-Kranz). Et Gadda, au sein même de son plus méthodique effort pour mettre le cosmos en coupe réglée, renchérit avec de sombres accents décadents, dans la lignée du postromantisme baudelairien. "Tutta l'umana vita non è che nomi, carte, bolli, titoloni ed oricalchi, biglietti da visita, e sontuose designazioni; e tuttocì non sarà se non polvere e ombra." *Meditazione milanese*, op. cit., p.296.- Au sujet du grand Obscur d'Ephèse, rappelons que les fragments qui lui sont attribués sont une mine inépuisable - du type auberge espagnole - pour les pêcheurs en eaux troubles comme Gadda. Ainsi, on peut opposer au fragment 124 précédemment cité les

L'idée de la synthèse comme résultat suprême de l'heuristique est à mettre en relation avec le souhait d'une harmonisation ou d'une "symphonisation" du monde.¹¹ Cette dernière ne peut elle-même être comprise qu'en fonction de l'importance accordée a priori au Mal que l'homme rencontre dans ce monde précisément, sous la forme du désordre - c'est-à-dire d'un ordre troublé par on ne sait quel mauvais ange en révolte. Le dimanche 7 septembre 1924, dans la maison paternelle de Longone prétendument honnie, Gadda note ceci. "Ma in realtà la vita è un "intreccio" e quale ingarbugliato intreccio! (...) La trama complessa della realtà."¹² Innombrables sont les réponses de bonne volonté à la question du Mal. Gadda choisit celle de Leibniz qui créa, comme on sait, le terme *Théodicée* pour traiter de la justice de Dieu et des rapports entre la nécessité et la liberté.¹³ Pour le philosophe allemand "chaque âme connaît l'infini, connaît tout, mais confusément". Ainsi, l'homme voit un congénère tuer sa mère, mettre le cadavre dans une malle placée au centre d'une pièce et se livrer à la débauche autour de cet encombrant objet.¹⁴ Dans un premier temps il pense que cela n'est pas normal et que ce comportement particulier est une manifestation du Mal qui introduit de la confusion sur cette terre par dépassement excessif des bornes - tuer sa mère paraît inharmonieux, quelque procédé qu'on choisisse. Mais la vision de l'homme doit subir les effets heureux du pouvoir d'accommodation de l'entendement. Il ne faut point juger, du moins point trop vite, et il importe de relire Dostoïevski pour se souvenir que, du point de vue de Dieu, "l'imperfection du particulier peut servir à la perfection de l'universel". La synthèse sert aussi à cela : se convaincre que tout est bien, que tout concourt vers le Bien, au-delà de la myopie humaine.¹⁵

fragments 8 et 54. "Ce qui est taillé en sens contraire s'assemble; de ce qui diffère naît la plus belle harmonie; tout devient par discorde." "Une harmonie invisible est supérieure à l'harmonie visible." op.cit., p.102 ; p.107.

11 Nous proposons de traduire ainsi le "sinfonizzamento" de Gadda. Cf. *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, Torino, Einaudi, 1983, p.38.- Sur la relation entre synthèse et écriture, voir l'article *Lingua letteraria e lingua dell'uso*. "Una felice espressione o dizione (...) si raggiunge, a quanto sembra, più veramente lungo i misteriosi cammini di una sintesi inconscia, che non per grammaticali o lessicologiche deliberazioni." Maintenant in *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1977, coll. "Saggi blu", p.81.

12 *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, op.cit., p.86.

13 Les *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* datent de 1710.

14 Cf. *Novella seconda*.

15 "Quanto all'idea polare del normale-abnorme essa rientra forse nella concezione relativistica e nella stoica antica. (...). Il pensiero centrale della teodicea stoica che la stessa imperfezione del particolare serve alla perfezione dell'universale è divenuto il modello di tutti i consimili tentativi posteriori, ecc." *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, op. cit., p.37.

Gadda revient sur la notion de synthèse du réel lorsqu'il décide de s'engager dans des études philosophiques solidement encadrées. Dans un article issu de ces réflexions, il se pose la question du rapport entre "l'activité esthétique" et les "moments pragmatiques", pour conclure qu'il est possible de trouver une réponse globale au problème de la vérité au sein même de la "représentation", entendue sans doute comme signification et processus d'abstraction. "Tutta la questione (...) si riconnette e subordina ad altre e diverse e prima forse ad una (...): se l'attività estetica sia realmente precisa (...) dai momenti che vogliamo chiamare prammatici dell'esser nostro o se nel fondo cupo d'ogni rappresentazione sia ritrovabile ancora quello stesso germe euristico che è la sintesi operatrice del reale."¹⁶ Cependant la synthèse peut demeurer un but que l'on vise sans jamais l'atteindre tout à fait - c'est le mythe de Tantale - ou qui déçoit lorsqu'on l'atteint, obligeant par là à reprendre son effort - c'est le mythe de Sisyphe. Pour Gadda, homme de devoir parfois spartiate et non immunisé contre le masochisme, ce qui compte c'est de pouvoir sans cesse sur le métier remettre son ouvrage, peut-être afin de se donner le plaisir du recommencement et de se dispenser de la frustration du point final, dans un entretien infini du désir. Rendant compte d'un livre de son ami Tecchi, l'écrivain parle de cette vaine aspiration à une synthèse qui pourrait finalement satisfaire le besoin d'une affirmation pleine et définitive. "Il Tecchi ha l'aria di dire: "Questa storia che vi racconto non può stare in piedi da sé: e allora cerchiamone la ragione; ma la ragione non si trova: o, per dir meglio, è soltanto nel nostro vano desiderare una sintesi, nel vano convergere del nostro spirito verso una affermazione."¹⁷

Contrairement à ce qu'il advient dans certains systèmes, la synthèse ne s'oppose pas, aux yeux de Gadda, à l'analyse. Au contraire : les deux procédés sont, dans son esprit, indissociables l'un de l'autre. Car la motivation fondamentale tient dans la recherche des causes premières. "...; e l'attenzione che l'artista sembra di fatto concedere alle parvenze ultime della vita, ai frantumi episodici della conoscenza, non è che un mezzo per risalire alla causa invocata, e il resoconto analitico non è che un mezzo per la sintesi;..."¹⁸ Gadda est donc prêt à dire comme Virgile :

16 *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in "Solaria", maggio 1929.- Repris in *I viaggi la morte*, op. cit., p.80.

17 *Un narratore: Bonaventura Tecchi*. L'article fut publié en 1929. Repris in *Opere*, III, 1991, p.700-701.

18 Ibid., p.700.

“Felix qui potuit rerum cognoscere causas”.¹⁹ Or la quête des causes entraîne parfois à “voyager dans le sleeping de l'abstraction”, comme il le dit lui-même dans sa *Meditazione milanese*.²⁰ Car l'esprit ne peut fonctionner qu'en s'appuyant sur des données elles-mêmes isolées par la seule activité synthétique. “... si può intravedere come l'attitudine fondamentale dello spirito sia quella di porre il dato (ricavandolo per sintesi), di differenziarsi.”²¹

C'est là qu'intervient ce que Gadda appelle le “système de la réalité totale”, déformé selon lui par les synthèses qui tissent de nouveaux rapports dans le réel.²² Comme il s'agit, en définitive, d'écrire des récits de fiction, du moins en théorie, le problème se pose de connaître le sort, dans ce système implacable, de ce qu'on est convenu d'appeler le personnage. Ce dernier tend à être un “ensemble d'effets” parce que les causes elles-mêmes doivent être “pensées au pluriel”.²³ Et puisque “la considération d'un objet fini contraint notre pensée à reconnaître l'existence de tout le connu, de tout le pensable”²⁴, le personnage finit par être oublié; y compris dans son éventuelle culpabilité, au profit des grandes catégories abstraites, ainsi qu'on le voit à la fin de *La cognizione del dolore*.” Ora (quel volto era) tumefatto, ferito. Inturpito da una cagione malvagia operante nella assurdità della notte; (...) Questa catena di cause riconduceva il sistema dolce e alto della vita all'orrore dei sistemi subordinati, natura, sangue, materia: (...). Abbandono.”²⁵ Il se trouve que dans sa *Psychopathologie de la vie quotidienne* Freud aboutit, par pure hypothèse de travail, à des formulations curieusement proches de celles qui précèdent, quand il imagine le discours d'un sujet ne parvenant pas, à cause de fortes résistances inconscientes, à prononcer des noms précis pour signifier une situation et rendre compte d'actes non moins précis. “Supposons qu'ayant poussé l'imprudence jusqu'à m'aventurer, à une heure avancée de la nuit, dans un quartier désert de la ville, j'aie été

19 *Georgiques*, II, v.489.

20 Op.cit., p.88.- En fait l'expression se veut moqueuse à l'endroit des “philosophes en général”.

21 Ibid., p.164.

22 “Egli (Galileo Ferraris) ed essi (tutti i sistemi in preda a processi di autoorganizzazione) operano 'sintesi allaccianti nuovi rapporti nel reale' che deformano quindi, come già detto (...) il sistema della realtà totale.” Op.cit., p.224.

23 “... non solo le cause sono sempre da pensarsi al plurale, in quanto l'atto deformante non è un individuo ma una somma di relazioni (...), ma anche gli effetti. (...) Esempio: l'individuo umano p.e. Carlo, già limitatamente alla sua persona, non è un effetto ma un insieme di effetti ed è stolto il pensarlo come una unità. (...) La realtà totale ha in lui un nucleo deformante e introducente in essa una infinità di rapporti.” Op.cit., p.78-79.

24 Ibid., p. 74.

25 *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1971 (6a ed. “Gli Struzzi”), p.231.

assailli par des malfaiteurs et dépouillé de ma montre et de ma bourse. Je me rends alors au poste de police le plus proche et fais une déclaration ainsi conçue : pendant que je me trouvais dans telle ou telle rue, la solitude et l'obscurité m'ont dépouillé de ma montre et de ma bourse.”²⁶ Pour Gadda, qui commence à lire Freud au début des années trente, il n'est pas question d'admettre que l'écrivain se laisse dicter ses phrases par son inconscient, fût-ce dans une fiction taraudée par l'idée du matricide. Mais les hommes, les pauvres homme, étant des noeuds de contradiction épouvantables, il vaut mieux supposer, au moins pour la beauté solennelle du discours, que la grande horloge du monde est réglée sur des mécanismes comparables aux universaux métaphysiques.²⁷ L'esprit peut, à cette condition, se reposer un instant en tirant de la multiplicité mouvante le sentiment de l'unité et de la permanence, selon la leçon d'Héraclite.

L'art est synthèse, comme l'amour est cristallisation. Même lorsqu'il plaisante, parfois grossièrement, sur cette matière, Gadda demeure convaincu que l'expressivité est l'essence même du fait littéraire et qu'elle passe par la capacité de polarisation des phénomènes représentés.²⁸ Car si la synthèse est avant tout la plus haute activité de l'esprit, elle a besoin de relais techniques pour aboutir à une oeuvre, par exemple à une belle page. Supposons que je sois fasciné par le plus facile à observer des phénomènes électromagnétiques naturels : l'orage. Comment manifester, dans une parfaite immédiateté expressive, la vérité essentielle de cet ensemble de signes ? Dans son *Cahier d'études*, Gadda note, peut-être avec une feinte naïveté, que l'entreprise est ardue, même pour celui qui commence à s'exercer sur un objet apparemment plus simple, comme le feu du canon. “È molto difficile esprimere il fuoco celere con la sua violenza immediata e la sintesi coloristico-acustico-topografico-spirituale, ecc. di un brevissimo tempo.”²⁹ Aucune fiction digne de ce nom n'échappe au processus de la connaissance, recherchée, acquise et

26 *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot, 1969, p. 27-28 (PBP n° 97).

27 “Ognuno di noi mi appare essere un groppo, o nodo, o groviglio, di rapporti fisici e metafisici:...” ; “Il cosiddetto “uomo normale” è un groppo, o gomito o groviglio o garbuglio, di indecifrate (da lui medesimo) nevrosi, talmente incavestate (enchevêtrées), talmente inscatolate (emboîtées) le une dentro le altre,...” . *Come lavoro*, in “Paragone”, n.2, febbraio 1950. Repris dans le recueil *I viaggi la morte*, op.cit., p.10 et 21.

28 “Il loro nudismo (delle amazzoni), per vero dire, non arrivava a offender nessuno, dacché la potente sintesi aveva rifiutato l'ingombro dei dettagli,...” *San Giorgio in casa Brocchi* in *Accoppiamenti giudiziosi*, Milano, Garzanti, 1963, p.81.

29 *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, op.cit., p.228.- Dans les lignes qui suivent, en guise d'exergue à ce qui allait devenir l'*Apologia manzoniana*, Gadda note simplement ceci : “Manzoni - Fichte - idea della immediatezza necessaria del linguaggio.” Ibid., p.228.

transmise. Le texte qui soutient cette fiction ne peut lui-même être fait qu'à partir du mouvement déjà signalé qui associe analyse et synthèse. "Accade che tanto l'operazione conoscitiva (...), quanto gli impulsi (espressivi) che ne vengono liberati alla pagina, siano perturbati dal sistema storico (e gnoseologico) ambiente, da accadimenti del tutto esterni al processo analitico-sintetico che costruisce il testo, che intesse il tessuto del testo."³⁰

On pourrait s'étonner de cette apparente confusion entre la pensée qui calcule et la pensée qui rêve. Notre tradition culturelle distingue nettement, d'ordinaire, l'essai dont le discours doit être rigoureux, méthodique, voire scientifique, dans tous les cas monosémique ; et le texte créatif, par nature polysémique, ouvert aux interprétations et parfois irréductiblement ambigu. La production gaddienne, dans une très large part, échappe à cette distinction ou, du moins, s'y prête très mal et seulement par artifice en faveur de la manie taxinomique et de la nomenclature. Car l'écrivain recherche toujours la plus forte concentration sémantique, donc symbolique, dans son travail de signification. Pour lui, écrire ne saurait être assimilé à une mathématique, même si celle-ci est par excellence la science de la synthèse. L'écriture littéraire, qui soutient une forme élevée de la connaissance, se construit à partir de figures chargées de sens, comme par exemple le château d'Udine appelé à symboliser la patrie.³¹ On dira qu'il s'agit seulement d'une image appelée à fixer une synecdoque. Mais pour Gadda la question est plus complexe, car l'écrivain doit être capable d'assumer la totalité de l'héritage culturel que sa situation personnelle et sociale lui a confiée. Ce devoir ne peut être mis en doute, même si on feint de s'interroger à travers une question rhétorique. "Domanda: "Deve lo scrittore preoccuparsi dei 'precedenti espressivi', offerti alla sintesi, da ogni tecnica singola? Può invece omettere di curarsene, può sorvolare sui risultati che già si siano raggiunti nell'ambito di quella particolare tecnica, può, quel che più dice, ignorarli?"³² Gadda néglige, comme il convient, de répondre. En revanche, il s'attarde volontiers sur le problème, dont on peut considérer qu'il n'a cessé de le traiter à travers toute son oeuvre et qu'on résumera en une question, mais une vraie en

30 *Come lavoro*, op.cit., p.10.- Notons, au passage, le jeu sémantique et étymologique sur le couple texte-tissu, dont on sait l'usage qu'en feront les sémiologues littéraires quelques années plus tard.

31 "Il castello di Udine, il sischiel a Udina, è la momentanea imagine-sintesi di tutta la patria, quasi un amuleto dello spirito." *Il castello di Udine*, op.cit., p.54.

32 *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, op.cit., p.70.

l'occurrence : l'écrivain peut-il tout dire ? doit-il tout dire ? et, dans l'affirmative, qu'est-ce que ce Tout ?³³ Cette fois, Gadda va répondre mais, avec une grande malice, il va feindre de prendre moqueusement ses distances par rapport à un choix intellectuel, moral et poétique qui, en réalité, semble l'avoir fructueusement obsédé : l'encyclopédisme du discours créatif.

“Tout dire” peut n'être qu'une formule creuse et outrancière. Gadda imagine, sur un ton comique, le reproche (ou l'accusation) qu'un sujet raisonnable pourrait faire (ou porter) contre un tel projet. “Ma se la precisione espressiva dovesse tener dietro alle tecniche meticolose (...) ogni scrittore diverrebbe l'Enciclopedia. La vostra domanda, se chiede l'affermativa, è gravida d'un mostruoso parto: lo scrittore Larousse.”³⁴ La défense, par prolepse, contre un tel risque est longue et circonstanciée : nous ne nous y attarderons pas. Mais nous relèverons que Gadda commence très tôt à pratiquer ce que Umberto Eco a proposé d'appeler plaisamment le *salgarismo*³⁵ : la brusque interruption de la narration au profit d'un développement, de longueur extrêmement variable et de nature informative - même si l'auteur s'autorise à introduire de la narrativité à l'intérieur même de cette digression. L'un des premiers exemples de cette pratique, qui revient à ouvrir le discours à des notes “instructives” pratiquement interminables³⁶, se trouve dans *La Meccanica*. “Per il Luigino, la “Società Umanitaria” era stata come una casa (...). L'istituto nacque dalla volontà d'un risparmiatore di Mantova, Prospero Moisè Loria, emigrato a Trieste,...”³⁷ Gadda satisfait alors son goût des brochures ou opuscules historiques rédigés sur un ton

33 “Pour Mallarmé, la réflexion sur le livre ne se distingue pas - puisqu'il s'agit de dévoiler la totalité comme écriture et comme sens - de la totalité des problèmes concrets.” Philippe Sollers, *Littérature et totalité in L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p. 82.- Rappelons ici le projet de Michel Leiris “ d'introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une oeuvre littéraire”. Avec ce commentaire. “Il s'agissait moins là de ce qu'il est convenu d'appeler “littérature engagée” que d'une littérature dans laquelle j'essayais de m'engager tout entier.” *De la littérature considérée comme une tauromachie in L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1946, p.11 et p.15.

34 *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, op. cit., p.70.

35 *Postille a 'Il nome della rosa'*, in “Alfabeta”, n.49, giugno 1983.- Puis : Milano, Bompiani, 1984, p.24.

36 Gadda montrera qu'il est capable de remonter, au besoin, jusqu'au déluge (étant entendu que le besoin ne peut se mesurer, en la matière, qu'à l'aune du désir d'écrire et du caprice lié à la jouissance discursive).

37 *La Meccanica*, Milano, Garzanti, 1970, p.47.- Cependant il est évident que les plus beaux exploits de type encyclopédique (ou “salgaristes”) sont constitués par les notes du recueil *L'Adalgisa*.

facétieux en s'octroyant plusieurs pages d'informations, plus ou moins objectives et vérifiables, sur ledit Institut humanitaire.

Il est tentant, devant certaines énumérations d'objets les plus hétéroclites³⁸, de se rappeler que Gadda fut un grand admirateur de Rimbaud et d'imaginer qu'il ait voulu, à sa manière et pour son univers personnel, "fixer des vertiges". Mais il n'est pas sûr du tout qu'il y ait similitude entre les deux projets. Pour Gadda, l'utopie est du côté d'un impossible inventaire du monde, connu et inconnu (mais connaissable). C'est, on s'en doute, parce qu'on le suppose impossible à faire exhaustivement qu'on tient à le faire ou, comme nous l'avons suggéré, à commencer répétitivement à le faire. C'est aussi pour manifester l'arbitraire du plaisir poétique, puisqu'on peut débiter et surtout arrêter quand on le veut. C'est enfin, comme il est dit à propos du personnage de Maria dans *La Madonna dei filosofi*, parce que le mouvement vertigineux que se donne l'esprit en s'engageant dans cet exercice finit par entraîner dans la quête de la vérité, une fois que s'est éteinte la folie du subjectivisme immaîtrisable et qu'ont été satisfaites les multiples et monstrueuses envies d'ironie, de burlesque, de comique et de farce. "Maria, e ciò è un po' l'onore e il merito delle creature, non voleva ancora ridursi a credere che proprio il mondo e i cavalli e le case e i cigni (...) e tutto, sia proprio tutto un brutto sogno: no: sentiva bene dal più profondo dell'animo, (...) che ci doveva essere qualcosa di vero nel mondo anche a costo di inventarlo, di fabbricarselo con la fantasia, o con una volontà disperata."³⁹ L'énumération n'est pas seulement l'une des traces du positivisme appliqué à la littérature sous la forme du réalisme d'inspiration capitaliste, bourgeoise et notariale.⁴⁰ Il ne suffit pas non plus, pour se débarrasser du problème flaubertien qu'elle pose, de l'interpréter comme une tentative de destruction de ce système, peut-être haï, par la dérision, la logomachie d'expansion cancéreuse étant lue alors comme le moyen suprême d'affirmer rageusement l'inanité d'un monde réduit à un gigantesque bric-à-brac où les mots et les choses s'entrechoquent à l'infini dans un absurde brouhaha - forme détournée de l'indépassable "aboli bibelot d'inanité sonore". L'énumération est,

38 Voir, entre autres, *La Meccanica* et la liste des objets de recel (op. cit., p.14-15).

39 *La Madonna dei filosofi*, Torino, Einaudi, 1975 (2a ed "Nuovi coralli"), p.91.

40 Pour un exemple de description d'ascendance balzacienne (univers des huissiers et des commissaires-priseurs), voir également *La Madonna dei filosofi*. "... e colonnine con capitello cubico dalla cornicetta in bronzo dorato; a spigoli vivi e a vertice pungente...", op.cit., p.114. Cf. aussi l'anecdote rapportée par Giulio Cattaneo. "Se qualcuno rideva per quel "resosi defunto" (expression employée par Gadda à propos de D'Annunzio) Gadda precisava serio: "Ma è linguaggio notarile!". *Il gran lombardo*, Torino, Einaudi, 1991, 2a ed., p.81.

pour Gadda, un phénomène particulièrement ambigu, qui focalise l'ambivalence des sentiments de l'écrivain par rapport au monde et au sens qu'il pourrait avoir si l'homme était inaccessible au doute.

Car le sens du monde est, lui aussi, indissociable de l'idée de Totalité ou, plus exactement, de l'universalité. A priori, l'écrivain qui ne trahit pas sa mission ne doit livrer idéalement que des fragments de la Vérité à laquelle aspirent tous les hommes. Gadda, pourtant véritable champion du subjectivisme ou de l'expression d'une subjectivité, n'en démord pas : l'écriture n'est justifiée que dans la mesure où elle parvient à montrer, au-delà des phénomènes, l'essence des choses. Dans l'un de ses tout premiers articles, il s'enflamme pour la qualité du discours de son ami Betti qui a su, selon lui, dans ses aperçus poétiques, atteindre à une profondeur de connaissance dont la marque est le tragique pathétique. "La contemplazione della uniformità per entro la fugace vividezza della nostra vita, fu sempre causa di un rapporto di "tragicità" nelle opere che di tale comprensione dell'universale furono generate. (...) Così la cognizione dell'universale conferisce anche alla poesia del Betti (...) una disperata e pur contenuta pateticità."⁴¹ C'est à travers son pouvoir de symbolisation que l'art littéraire exprime l'universel. "È questo, in fondo, uno dei segreti dell'arte, la quale può alcune volte definirsi, come nel Betti: "espressione dell'universale per mezzo di un simbolismo episodico"."⁴² Sans soupçonner un instant la sincérité de Gadda dans ses éloges pour l'oeuvre d'un ami, on peut supposer qu'il parle ici, avant tout, de lui-même, comme il ne cessera de le faire par la suite, en lisant dans le vaste livre du monde en fonction de ses convictions philosophiques et poétiques. Vers la fin de sa vie, il confiera à Giulio Cattaneo que, pour lui, la connaissance de son milieu personnel équivaut pratiquement à une saisie de "l'univers", de la "totalité du temps et de l'espace".⁴³ L'écrivain véritable doit éprouver l'impérieux besoin de donner un sens au moindre aspect du réel en le reliant à une Totalité

41 *Un libro di poesia: "Il re penseroso" di Ugo Betti*. Écrit en 1922, publié en 1923, l'article a été repris, notamment, dans le recueil de lettres intitulé *L'ingegner fantasia*, Milano, Rizzoli, 1984, p.139.

42 Ibid., p.144.- Pour bien comprendre la valeur du qualificatif "episodico", il faut se reporter à un précédent développement sur le rapport entre l'écriture de l'induction et le processus de la connaissance. "Come chi risale dagli aspetti episodici della conoscenza alle uniformità universali in essi operanti, così il Betti è risalito da alcune tonalità della vita d'ogni giorno ad ascoltare richiami più profondi...". Ibid., p. 138.

43 "L'attività fisiologica del singolo comporta la conoscenza di un ambiente: il mio libro è il prodotto della mia fisiologia, nel mio ambiente...(G.C.): "E quale è questo ambiente ?" (C.E.G.): "A dirla breve è press'a poco l'universo, la totalità del tempo, la totalità dello spazio. Lo scrittore, ogni scrittore, credo, si taglia una fetta di codesto smisurato universo." op.cit., p.103.

que, par ailleurs, il peut ressentir et présenter dans sa nature effrayante et insaisissable.

Il est nécessaire, intellectuellement et moralement, de croire en une Totalité, quoi qu'il en coûte, parce qu'elle seule donne le courage d'oeuvrer pour "mettre en ordre le monde". Les trois grands maîtres, ceux dont on connaît l'oeuvre par coeur, parlent si clairement que parfois on croit les entendre, à travers les millénaires, commenter leur projet, déposé dans des pages immortelles et expliciter leur ambition, admirablement accomplie. "Oh! potrebbe ammonirci l'autore del *De arte poetica liber*, "non è questione soltanto di scelta de' mezzi, (...). Dentro le forme del mio simbolismo c'è una realtà morale: (...) Questa realtà non fu una corsa traverso lo spazio, ma una costruzione (storica) e uno sviluppo nel tempo. Se abbiamo camminato e navigato, non era a cercare immagini e sogni, ma per mettere in ordine il mondo."⁴⁴ Pour un écrivain, mettre en ordre le monde, c'est savoir représenter une "totalité morale" qui n'est jamais donnée a priori et qu'il faut donc concevoir et élaborer avec rigueur avant de l'exprimer.⁴⁵ Et Gadda, qui tend toujours vers ce qu'il appelle "l'optimum expressif" et qui se risque parfois à parler d'expressionnisme à propos de son écriture, demeure convaincu que même si l'on répugne à toute forme de moralisme, on ne peut accepter l'idée d'écrire que si on se tient à une éthique de la Totalité. Le problème des choix expressifs n'a de sens qu'à partir du moment où l'on se place au sein d'un système moral incontestable. Toujours à propos du cas Rimbaud, qui le trouble profondément, il écrit ceci. "...:la sensibilità morale vige sotto il velo dell'astrazione etica. Il problema dell'espressione non sembra potersi disgiungere da un riferimento alla totalità. La poesia-vita non può essere avulsa dalla totalità: perduta, episodica."⁴⁶

Par principe, penser honnêtement la totalité implique qu'on s'efforce d'aller vers une certitude. On ne transige pas avec le Mal, on ne le mêle pas avec le Bien non plus. Mais en la matière Gadda oscille. Quand il prépare son mémoire de philosophie, en 1929, il pense que sa réflexion phénoménologique, "en continuelle déformation", ne lui permet pas d'atteindre à une certitude que, très curieusement, il qualifie de

⁴⁴ *I viaggi la morte*, op. cit., p.165.

⁴⁵ "Gli scrittori che traggono il loro avviamento da un forte spunto fantastico più difficilmente possono farsi efficaci rappresentanti di una realtà morale...". Ibid., p.150.

⁴⁶ Ibid., p.167.- Gadda vient de citer le mot que Rimbaud aurait prononcé sur son lit de mort et dans lequel il plaît au puritain celté de voir un "aveu atroce": "C'était mal!"

“totalitaria”.⁴⁷ “È il mio un fenomenalismo in continua deformazione per cui da uno stadio A scaturisce un successivo B... ma senza che una certezza totalitaria sia raggiunta.”⁴⁸ Une dizaine d'années plus tard, alors qu'il rédige des pages qui seront insérées dans la deuxième partie de *La cognizione del dolore*⁴⁹, l'écrivain s'interroge sur les rêveries de son personnage, Gonzalo, dont la pauvre mémoire est agitée par un vent “sans cause ni fin”. Et, selon son habitude, il ouvre soudain le champ de son investigation, au détour d'une phrase, pour élargir son questionnement aux “esprits en quête de vérité, avec leur juste certitude, éclairée par Dieu.” Il glisse alors, tout aussi brusquement, vers une scène imaginaire, peut-être hallucinée par son protagoniste que l'angoisse entraîne au bord du délire : des restaurants avec des serveurs en noir, couverts de taches, chacun portant une cravate postiche et un plastron empesé qui, faute de chemise véritable, demeure orphelin de la “totalitaire harmonie”. que le spectateur appelle en vain de ses vœux. “... senza che quella imponentissima fra tutte le dignità pettorali arrivasse mai a radicarsi in una totalitaria armonia, nella fisiologia necessitante d'una camicia. La quale mancava onninamente.”⁵⁰ On peut sourire, voire rire, de cette habile fusion entre trivialité quotidienne et matérielle d'une part et philosophie théorique d'autre part. Mais Gadda, très probablement, ne fait pas que plaisanter lorsque, suivant une tendance invétérée, il passe ici de la microstructure phénoménologique à la macrostructure ontologique. Il aspire sans aucun doute, du sein d'une souffrance également intellectuelle qui lui impose un rictus trompeur, à cet accord totalement satisfaisant pour l'esprit entre le misérablement fini et l'infini.

Gadda aurait aimé pouvoir affirmer, comme le fit Dante, que la Terre et le Ciel avaient mis la main à son oeuvre. Ce sublime désir peut se voir, à la fois indirectement et concrètement, dans ses innombrables phrases qui commencent dans la plus simple matérialité pour se terminer dans des images sombres et grandiosement romantiques. Ainsi, à la fin de *Compagnia di prigionia*. “Fuggenti sopra la gabbia non erano che nuvole

47 Les étymologistes estiment, en général, que l'adjectif italien *totalitario* apparaît, avant le correspondant allemand *totalitär*, au début des années trente. L'article rédigé par Mussolini pour l'entrée *Fascismo* de l'*Enciclopedia italiana* (sous le titre *Dottrina del fascismo*) paraît en 1934, dans le volume 14. Le terme serait issu d'une crase associant *totale* à *autoritario*.

48 Extrait de l'inédit *La teoria della conoscenza nei "Nuovi saggi" di G.W. Leibniz*. Cité par G.C. Roscioni in *Meditazione milanese*, op.cit., p.337.

49 Chap. II de la Deuxième partie. Op. cit., p.159.- Chap. VI de l'édition critique de 1987, p.237.

50 Première publication in “Letteratura”, 14, a.IV, n.2 (aprile-giugno 1940), p.57-71.

perse, tetre, nere. Camminavo e camminavo fagotto di cenci, sulla strada buia dell'eternità.”⁵¹ Car au plus profond de son désespoir, qui peut être grand, Gadda sait encore que l'homme n'est jamais seul et fait partie d'un tout, même si ce dernier n'est pas vraiment la “totalitaire harmonie” dont rêvent les adolescents. Peut-être l'homme est-il tout un monde à lui seul, et l'écrivain a du pain sur la planche s'il veut dire avec justesse cette simple et terrible totalité. Même s'il échoue dans sa tentative pour montrer les liens invisibles qui relient entre eux les moindres éléments de cet immense ensemble, le lecteur pressé serait bien inspiré de ne pas se hâter d'y voir la preuve d'un univers absurde appelant, par essence, des récits sans queue ni tête. “...l'individuo non è mai solo: vive con le più barocche apparenze del mondo fenomenale, il suo dolore, la sua fantasia, la sua ingenuità, la sua ingordigia si mescolano ai più bizzarri imprevisi di colore, di suono, di nomi, di ricordi, (...). Così entrano in scena delle apparenti divagazioni.”⁵²

Si l'homme est tout un monde, si le monde connu et inconnu est une Totalité connaissable par déduction et induction, il ne faut pas croire que la synthèse du réel puisse être confiée à n'importe quel écrivain. Car le mensonge est partout et savoir tenir un discours qui suggère les cohérences suprêmes et délicates n'est pas à la portée de toutes les plumes, car la réalité s'entend redoutablement à mentir. “...; da che la realtà parlava forte e villana e mentiva ogni cosa come solo la realtà sa mentire.”⁵³ L'écrivain est donc un sujet qui lutte contre les apparences mensongères et apporte les vraies réponses même lorsque les questions sont mal formulées. C'est dans le travail de l'écriture que le monde a une chance de se mettre en place et de trouver sinon une harmonie définitive, du moins une assiette réconfortante pour l'esprit logique. “La cosa giudicata (rappresentata) è istanza, è sollecitazione apparentemente occasionale: in realtà inserita in una consecuzione, in una totalità di eventi che infinitamente si articola: ottiene dall'io critico, dall'io rappresentatore, una risposta immancabile.”⁵⁴ Le plus grand risque encouru dans cette magnifique mais terrible entreprise est de tomber dans le piège du nominalisme, en négligeant ou en sous-estimant l'univers des choses, c'est-à-dire le référent qui ne pardonne pas, par amour euphorique pour certaines formes signifiantes qui fascinent jusqu'à l'aveuglement tragique. Gadda se divertit fort, en versant

51 *Il castello di Udine*, op.cit., p.66.

52 *Lettere a "Solaria"*, Roma, Editori riuniti, 1979, p.61.

53 *La passeggiata autunnale*, in *Le bizzarrie del capitano in congedo*, Milano, Adelphi, 1981.

54 *Come lavoro*, in *I viaggi la morte*, op. cit., p.12.

intérieurement des larmes amères sur la légèreté des hommes, devant les fautes qu'un beau mot ou une expression séduisante peuvent si aisément entraîner dans les têtes mal faites traversées par le vent mauvais de l'infatuation. Ainsi consacre-t-il des pages à la fois désopilantes et sombres aux effets catastrophiques de la "locution : tête de pont". C'est, dit-il cum grano salis, une très belle expression avec laquelle il se sentirait de faire une grande carrière comme correspondant de guerre parce qu'elle "produit un effet magnifique". L'effet est encore plus grand dans les conférences d'état-major. Mais il y a un hic et Gadda lance in fine sa flèche de Parthe. "L'unico difetto è questo, secondo me: che la testa di ponte, per suggestione grammaticale e fonetica, induce la testa dello stratega all'idea d'un sol ponte, d'un ponte al singolare. E la suggestione delle parole è tutto..."⁵⁵ Et voilà comment arrivent tous les désastres du monde - par exemple Caporetto.

On ne saurait soupçonner sérieusement Gadda de ne pas aimer les mots ou d'avoir à leur endroit une quelconque réserve. Peu d'écrivains peuvent rivaliser avec lui pour la richesse du vocabulaire, notamment dans le domaine de la manipulation morphologique et sémantique. Sa très grande circonspection envers le nominalisme tient au fait qu'il veut se servir des mots en parfaite maîtrise de leurs effets sur l'imaginaire et toujours dans une perspective théorique qui privilégie, comme on l'a vu, l'essence des choses et des êtres. Isolé de la totalité dont il est un élément et qui lui donne toute sa valeur, un mot n'est qu'un leurre dangereux ou, au mieux, une amphore fêlée rendant un son faux. Pour trouver la juste mélodie et avoir la possibilité de connaître l'authentique nature du monde, il faut rechercher le plus puissant rapport possible entre les mots et les choses, c'est-à-dire utiliser la langue que l'on connaît le mieux dans toutes ses ressources, la solliciter dans toutes ses potentialités pour que la totalité connaissable s'inscrive dans une pratique langagière à sa hauteur. C'est ce que Gadda écrit en 1926 à Bonaventura Tecchi, en revendiquant le droit d'assumer toutes les formes de vie dans son labeur, pour ne pas dire dans sa mission, d'écrivain. "...io sono del parere di accogliere anche l'espressione impura (ma non meno vivida) della marmaglia, dei tecnici, dei ragionieri, dei notaî, dei redattori di reclames, dei compilatori di bollettini di borsa, ecc., dei militari oltre che quello che il cervello suggerisce bizzarramente per le sue nascoste vie. Altrimenti che cosa se ne fa di tutta la vita?"⁵⁶

⁵⁵ *Il castello di Udine*, op. cit., p.47.

⁵⁶ *A un amico fraterno*, Milano, Garzanti, 1984, p.47.- Gadda reprendra l'idée du recours nécessaire à toutes les terminologies notamment dans l'article de 1929 déjà cité *Le belle lettere e i*

Certes Gadda connaît des moments de douloureux abattement, pendant lesquels il paraît désespérer de pouvoir trouver ce langage total qui rendra compte de l'univers accessible à l'homme et y mettra bon ordre. Citons un exemple, parmi de très nombreux autres. "Il nostro volere non è che un'apparenza, con cui crediamo di avvisare e mettere in ordine il mondo; (in realtà siamo come la farfalla che il vento solleva e crede di librarsi così alta da sé)." ⁵⁷ Et les lecteurs les plus attentifs et les plus admiratifs n'ont pas manqué de relever les effets malheureux de cette alternance d'euphorie et d'accablement sur la linéarité et l'homogénéité apparentes du discours. ⁵⁸ Mais il faut rappeler que Gadda fait partie de ces sujets qui chérissent et cultivent soigneusement une certaine forme d'échec parce qu'il la perçoit comme un moteur indispensable pour continuer à agir en maintenant avec eux-mêmes un rapport extrêmement tendu, dominé par une violence intime qui, angoisse exquise, menace toujours de sourdre à la surface du discours manifeste. Rares sont ses pages, voire ses lignes qui donnent le sentiment d'avoir été composées d'un cœur léger. Gadda s'interrompt sans cesse, peut-être pour ne pas laisser croire que son projet "totalitaire" est réalisable par un simple être humain. ⁵⁹ L'inachèvement apparent, défini à partir des conventions du genre littéraire, pourrait alors n'être qu'un hommage ambigu et malicieux à l'auteur, Dieu ou homme, du mythe de Babel, ainsi que l'affirmation du pouvoir de la volonté humaine quand elle décide d'explorer ses propres limites dans une aventure langagière heureusement asymptotique par rapport à son idéal originel.

Denis FERRARIS

contributi espressivi delle tecniche... Les insertions dialectales, ainsi que les variantes idiomatiques d'origine sociale, relèvent de cette poétique de l'universalité lexicale. "La lingua, specchio del totale essere, e del totale pensiero, viene da una cospirazione di forze, intellettive o spontanee, razionali o istintive, che promanano da tutta la universa vita della società,..." In *I viaggi la morte*, op.cit, p.82

⁵⁷ *Novella seconda*, Milano, Garzanti, 1971, p.45.

⁵⁸ Dante Isella, entre autres, a parlé à plusieurs reprises du "progetto magnanimo di una rappresentazione esaustiva della complessità del reale (...) capace di dare per frammenti l'idea del tutto,..." in *Romanzi e racconti*, I, Milano, Garzanti, 1988, p.XVII-XVIII (Cf. aussi, du même, *Prefazione in Racconto italiano di ignoto del Novecento*, op.cit., p.XVIII). "(Gadda) voudrait faire une espèce d'encyclopédie, de recensement de tout ce qui existe, en sachant qu'il n'y parviendra pas; et donc le roman est manqué au départ, il éclate sans arrêt. (...) Il n'a donc pas de possibilité d'ordonner le roman qui, à sa façon plus ou moins chaotique, ordonne. Gadda critique et désordonne en même temps." Jacqueline Risset, *La disharmonie établie*, in "L'ennemi", 1981, p.13-14.

⁵⁹ Sur l'idée du travail humain et la notion de praxis comme absolu, on peut consulter avec profit l'article de Simone Casini, "Come lavoro, come non lavoro" *Un mattone per il cantiere gaddiano*, in "Michelangelo", a.XXII, N.S. n.4, octobre-décembre 1993.