

LA PURETE COMME VALEUR ET IDEAL DANS L'ŒUVRE DE TOMMASO LANDOLFI

À la lumière des études consacrées à Tommaso Landolfi qui ont paru à ce jour, il nous paraît désormais acquis que toute l'œuvre de cet écrivain est à la fois animée par une romantique soif d'absolu et traversée par une vive douleur mélancolique : en un sens, même ses textes de fiction ont toujours de ce fait une certaine portée symboliquement autobiographique¹. Or, d'après nous, le dualisme tragique opposant chez Landolfi le désir d'absolu au sentiment douloureux de l'échec peut être éclairé par un examen de la pureté en tant que valeur et en tant qu'idéal dans son œuvre narrative et fictionnelle.

1. Réalité, langage et pureté : « il poetico alone del forse »

Quelle place occupe la pureté dans la poétique ou dans la *weltanschauung* de Landolfi, et à quelles autres valeurs est-elle liée ? Tout d'abord, le rejet d'une « réalité » qu'il dévalorise va chez Landolfi jusqu'à l'aversion. Ainsi, la tendance réaliste ou naturaliste de la littérature qu'il

¹ Cette interprétation générale se dégage notamment des différents ouvrages collectifs dirigés par Idolina Landolfi, ou des actes des colloques organisés à son initiative : *Le lunazioni del cuore*, a cura di Idolina Landolfi, La nuova Italia, Firenze, 1996 ; *La liquida vertigine*, a cura di Idolina Landolfi, Leo S. Olschki, Firenze, 2002 ; *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004 ; *Un linguaggio dell'anima*, a cura di Idolina Landolfi e Antonio Prete, Lecce, Piero Manni, 2006.

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 trivial². 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 dimensione³.

Dans *Rien va*, journal que l'auteur écrit en 1958 et 1959, l'expression plus condensée de cette véritable aversion (« Ah, io sono affondato fino al collo nella realtà trita e quotidiana, e da essa completamente soverchiato⁴ ») semble exactement correspondre, au niveau du contenu comme de la forme, à ce que déclare le narrateur et protagoniste

² Pour Sagan, cf. *Perfezione e viltà (Gogol a Roma)*, Milano, Adelphi, 2002), p. 155 : « Tutto ciò che ha sempre fatto il riscatto della letteratura, 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 letteratura 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 (Gogol a Roma, cit.)*, 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 sofferza 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. *Rien va* (in *Opere*, vol. II, Milano, Rizzoli, 1992, abrégé ensuite par *Opere II*), p. 269.

³ *LA BIERE DU PECHEUR* (in *Opere*, vol. I, Milano, Rizzoli, 1991, abrégé ensuite par *Opere I*), p. 606-607.

⁴ *Rien va*, cit., p. 348.

de *La muta (Tre racconti)*, fiction écrite en 1963 : « Ma già, a risucchio, come quando il vortice attrae i galleggianti detriti, la realtà trita e volgare, il terrore, l'orrore, la realtà dico, rientrava, si riprecipitava rombando in me⁵ ». Nous voyons bien, à travers ces deux exemples, que discours autobiographique et discours fictionnel expriment pareillement un véritable dégoût de la « réalité ».

Ainsi le réel, pour Landolfi, est-il impur ; mais le possible, lui, est pur. C'est pourquoi, à ses yeux, l'écriture ne doit pas représenter la « réalité », mais créer une « autre réalité ». Elle doit donc actualiser le « possible », au lieu de rendre compte du « réel ». Pour illustrer cette poétique, nous retiendrons tout particulièrement une image employée par le narrateur de *Ottavio di Saint-Vincent* : « il poetico alone del forse⁶ ». Pour Landolfi, c'est bien la pureté de ce « poetico alone del forse » qu'il faut essayer de préserver en se détournant de la « réalité trita », comme l'ont fait selon lui ses grands modèles du XIX^e siècle, par exemple Edgar Allan Poe, qu'il évoque en ces termes :

[...] 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*⁷ [...].

⁵ *La muta (Tre racconti)*, in *Opere II*, p. 448.

⁶ 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. *Ottavio di Saint-Vincent*, in *Opere I*, 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, *inattuato*, 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).

⁷ *L'altra stella di Poe (Gogol a Roma, cit.)*, p. 276 (c'est nous qui soulignons). Le mépris de la « réalité » exprimé par Landolfi correspond à un rejet de la réalité humaine sous ses formes économiques, politiques ou sociales, comme l'a bien résumé Carlo Bo (*Introduzione a T. L., Tre racconti*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 3) : « Ma che cosa era per lui

Landolfi considère donc que l'écrivain doit mépriser la réalité et créer une autre réalité qui serait tout aussi consistante, mais plus pure. 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 matériels⁸ ». Mais dans cette tentative, Landolfi rencontre pour sa part inévitablement l'échec lié à la reconnaissance de la nature insuffisante de la littérature et du langage, comme il l'écrit dans *Rien va* : « La letteratura non è vita (semplice constatazione, del resto, senza giudizio⁹) ». Aussi cette quête est-elle une

questa capitale funzione del giuoco ? Un ennesimo rifiuto a qualsiasi tipo di organizzazione della vita : religiosa, politica o soltanto sociale ».

⁸ *Introduzione* a Alexandr Puškin, *Poemi e liriche*, Torino, Einaudi, 1960, p. XVII : « [...] 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 carne 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*. [...] (*Poesia magica anzi negromantica?* Sia pure, se vogliamo giocare al tirassegno colle parole, ma almeno in accezione propria. O diciamo più semplicemente ed esattamente: *poesia creatrice del mondo fenomenico*) ». En citant ce passage dans son article intitulé « 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 littérature trouve son modèle chez des auteurs comme Novalis. Quant à la conscience des limites de cette conception, elle peut être notamment illustrée par Valéry : Mauro Serra cite l'un et l'autre auteur dans son article et ces deux noms nous semblent en effet emblématiques du romantisme exacerbé et de la modernité métalittéraire qui coexistent chez Landolfi.

⁹ *Rien va*, cit., p. 307 (écrit le 1^{er} août 1958). En tant qu'activité physique où se dépense l'énergie, l'écriture semble donc 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 (*Ibid.*, p. 317) : « 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

quête impossible : déçu par le résultat, après avoir écrit *Landolfo VI di Benevento*, sa tragédie en endécasyllabes, Landolfi en vient à exprimer le regret de ne pas avoir détruit non seulement ce livre mais même son œuvre entière :

E : malgrado tutto se io fossi davvero puro dovrei distruggere il Landolfo. Ma con che cosa dovrei poi sostituire? L'intera mia opera avrei dovuto distruggere, a tal punto insufficiente e marginale e vile è rispetto a me stesso, e tanto vale¹⁰...

En outre, l'impureté qui menace le précieux « alone del forse » ne vient pas nécessairement de la réalité extérieure, mais de l'écrivain lui-même qui investit son « énergie » dans l'écriture afin de créer une autre réalité. En effet, cette énergie intérieure reste fondamentalement associée à quelque chose qu'il faut évacuer, comme l'exprime Landolfi dans un texte nerveux et halluciné où se succèdent les élucubrations et fulgurances d'une instance narrative dont l'auteur se sert assurément comme d'un masque (« *Night must fall* ») :

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 sgombri¹¹ !

Il nous semble d'ailleurs opportun, sinon nécessaire, d'illustrer cette idée d'une impureté qui vient de l'intérieur de l'écrivain et contamine sa création artistique, par l'exemple d'une nouvelle : *La moglie di Gogol* (*Ombre*). En effet, dans cette nouvelle, le lecteur apprend par le narrateur, 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 réponde au nom de

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... ».

¹⁰ *Rien va*, cit., p. 303.

¹¹ « *Night must fall* » (*Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere I*), p. 102. Bien des années plus tard, lorsque Landolfi écrit *Rien va*, il qualifie plusieurs fois la rédaction de ce journal d'activité « hygiénique ».

Caracas, et 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 père¹².

Or, nous relèverons ici, tout particulièrement, un élément : Caracas attrape la syphilis, maladie à laquelle le narrateur se réfère par des expressions fortes telles que « morbo vergognoso » ou « sozza infermità », alors que son « mari » n'eut jamais de contacts avec d'« autres femmes », et que Caracas est continuellement sous son contrôle. « Vedi dunque », dit Gogol à son ami, « qual'era il nocciolo di Caracas : essa è lo spirito della sifilide¹³ ! ». Dans le cadre de l'interprétation que nous proposons, nous voyons dans la maladie de Caracas 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 d'une réalité physique dont l'écrivain désire s'affranchir. Ainsi, l'« esprit de la syphilis » dont Caracas serait l'incarnation viendrait du « souffle créateur » insufflé en elle par Gogol : au commencement était le verbe, mais un verbe originellement contaminé par le péché¹⁴ : « quando le nostre speranze furono peccaminosamente stanche », écrit Landolfi dans *LA BIERE DU PECHEUR*¹⁵.

Créer par les mots, d'une part, une autre réalité plus pure que la réalité existante, et se purifier, d'autre part, d'une énergie intérieure qui doit être évacuée : ce sont bien ces deux aspirations qui guident la poétique

¹² Cela est d'autant plus vrai qu'il lui donne lui-même le nom de Caracas, assez farfelu au demeurant. En revanche, il ne veut pas révéler à son ami biographe le nom de « dell'autore di si bell'opera » (*La moglie di Gogol*, in *Ombre, Opere I*, p. 682), c'est-à-dire le nom de l'homme qui a fabriqué Caracas. On dirait donc que le prétendu Gogol souhaite effacer l'existence du constructeur – de l'« auteur » – de son épouse en taisant son nom, tandis qu'à l'inverse il s'approprie Caracas en lui en attribuant un. Dans *Cancroregina (Opere I*, p. 533), c'est Filano, le créateur de la machine volante, qui donne un nom à celle-ci. Ce nom est d'ailleurs annoncé de manière grandiloquente : « Eccola. Il suo nome è CANCROREGINA ». Or, le rapport entre Filano et Cancroregina est tout à fait comparable à celui entre Gogol et Caracas.

¹³ *La moglie di Gogol*, cit., p. 684.

¹⁴ *La moglie di Gogol*, cit., 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 ».

¹⁵ *LA BIERE DU PECHEUR*, cit., p. 636.

implicite de l'écriture landolfienne, en une quête qui prend un tour tragique, puisque la littérature ainsi créée ne peut avoir ni la pureté de l'idéal, ni la consistance de la réalité.

2. La pureté et le corps

a) Landolfi entre « patria celeste » et « interni veleni »

Landolfi hérite d'une conception romantique de la littérature qui trouve dans son œuvre une forme exacerbée¹⁶. Mais comme nous avons commencé à le voir, l'attachement à la littérature en tant que voie d'accès à l'absolu engendre sans doute plus de frustration que de satisfaction : l'envers de la soif d'absolu typique de Landolfi consiste en un dégoût inspiré par le commerce, qui s'effectue par le corps, entre soi-même et la réalité extérieure.

Nous allons l'illustrer en nous arrêtant sur *Cancroregina* et sur *La muta*, deux fictions qui s'ouvrent sur des situations extrêmement semblables : dans les deux cas, le narrateur, seul, enfermé et désespéré, exprime d'abord, au présent, son désarroi, avant d'entreprendre, au passé, le récit des circonstances qui l'ont amené dans la situation horrible où il se trouve. Dans *Cancroregina*, il erre dans l'espace, à l'intérieur d'une

¹⁶ Comme l'ont remarqué de nombreux critiques, il est certain que Landolfi parle indirectement de lui-même à travers ses articles consacrés aux écrivains qu'il admire. Aussi, pour illustrer notre propos, nous citerons maintenant l'article de Landolfi sur Nerval (*I cento anni di Nerval*, in *Gogol a Roma*, cit., p. 222 et 223). On a en effet la forte impression que Landolfi s'y dépeint lui-même, lorsqu'il évoque « il disperato anelito di assoluto e anche la volontà tesa del povero Gérard », ainsi qu'« 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 ». Un syntagme revient d'ailleurs souvent, sous la plume de Landolfi, pour figurer cet absolu dont l'auteur, à la manière de Nerval, semble nostalgique : celui de « patria celeste ». Cette expression apparaît par exemple dans les passages suivants – nous préciserons que nos exemples sont tirés d'un des journaux de l'auteur, d'un article qu'il consacre au poète russe Heintelmann et enfin d'une fiction publiée à la fin des années 60 – : *Rien va*, cit. p. 299-300 ; *Il poeta in fuga* (*Gogol a Roma*, cit.), p. 387 ; *La penna* (*Un panier di chioccioline*, in *Opere II*), p. 925.

machine spatiale à la dérive où semblent prendre corps les différents délires dont sa solitude est à l'origine. Dans *La muta*, il vit dans la terreur, à l'idée qu'arrivent enfin les hommes qui l'emmèneront afin qu'il soit exécuté pour le crime qu'il a commis, l'assassinat d'une jeune fille muette.

Or, la solitude est horrible, mais n'est-elle pas avant tout une protection ? En effet, pour le protagoniste de *La muta*, il n'y a aucune différence entre l'irruption des autres dans son monde et sa propre mort : l'altérité et la mort se fondent pour lui en une même source d'angoisse. Aussi, les sortes de bulles infernales ou de « cellules de fiel¹⁷ » dans lesquelles ces deux personnages vivent reclus symbolisent certes l'horreur de la solitude ; mais elles correspondent aussi sans doute au désir de rejeter la réalité extérieure sous toutes ses formes. Au début de *La muta*, nous pouvons observer comment se traduit le rejet massif de la réalité extérieure ; en outre, ce rejet semble d'ailleurs se concentrer dans la répugnance associée à l'ingestion des aliments :

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 profondo¹⁸.

Mais il est impossible de faire cesser le commerce entre l'extérieur et l'intérieur du corps : devenant fou, à cause de sa solitude, le protagoniste de *Cancroregina* 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 piccolo, dagli occhi e dal cinci »¹⁹. Les opérations d'ingestion et d'évacuation se mélangent ainsi en une confusion grotesque.

¹⁷ Le protagoniste de *Cancroregina* (cit., p. 547) fait allusion à un poème de Montale où il 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 attire notre attention sur ce passage, qu'elle commente dans son article (« L'espressione, la voce stessa ci tradiscono », in *Un linguaggio dell'anima*, cit., p. 73-74).

¹⁸ *La muta*, cit., p. 433.

¹⁹ *Cancroregina*, cit., p. 559.

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. Landolfi exprime ici un fantasme particulièrement désagréable, qu'on retrouve dans son livre suivant, *LA BIÈRE DU PECHEUR*, sous une forme assez proche :

Il vero inferno 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 soffocarci²⁰.

Cependant, il semble bien que le comble de l'horreur consisterait surtout pour l'auteur en une impossibilité d'évacuer toute la matière sale qui lui paraît empoisonner le corps de l'intérieur : le commerce avec l'extérieur rend le corps impur, mais il serait encore plus horrible qu'il ne puisse plus se faire, interdisant alors la possibilité d'évacuer la saleté. Nous en voyons l'illustration on ne peut plus claire dans ce passage du journal *Des mois* :

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 silenzio²¹.

Ainsi, écrire, pour Landolfi, c'est tendre vers une « patria celeste » ; mais c'est aussi évacuer les « interni veleni ».

b) Sensualité et dégoût : « lo schifo ci soverchiava »

À travers son œuvre, Landolfi exprime et exploite littérairement le dégoût certain que peuvent lui inspirer la matière et la chair. Nous remarquons ainsi que dans ses fictions comme dans ses journaux,

²⁰ *LA BIÈRE DU PECHEUR*, cit., p. 636.

²¹ *Des mois*, in *Opere II*, p. 688.

l'expression du dégoût est bien plus grande que celle du plaisir, si bien qu'on ne saurait parler d'hédonisme à son propos. Au contraire, la principale matière dont son écriture se nourrit nous semble même constituée par ce qui le dégoûte, comme cela apparaît par exemple à la manière dont est décrite la lune vue de près dans la nouvelle surréelle intitulée *Il racconto del lupo mannaro* (MDB), au moment où l'ami dudit loup-garou fait passer l'astre qu'ils abhorrent par la cheminée de la maison :

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 fumo²².

Dans un passage comme celui-ci, dont la symbolique scatologique nous paraît évidente, l'écriture semble mise au service de l'expression d'un dégoût transmis au lecteur par l'écrivain, qui exerce ainsi, grâce à son emprise sur le lecteur, une certaine maîtrise sur une matière obsédante qu'il lui répugne cependant de désigner sans ambiguïté par des mots trop directs²³. Il convient en effet d'observer que la transgression est pour Landolfi un moteur évident de son écriture, mais aussi que cette dernière

²² *Il racconto del lupo mannaro (Il mar delle blatte ed altre storie, in Opere I)*, p. 248.

²³ Nous nous référons à *Prefigurazioni : Prato (Ombre, cit., p. 745)*, ce texte capital dans lequel Landolfi revient sur son enfance et notamment sur ses années de collège, passées dans l'établissement Cicognini de Prato. En effet, Landolfi se souvient d'un « glossaire » de mots grossiers que ses jeunes camarades avaient entrepris de rédiger : « 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 ». Ainsi le jeune Tommaso Landolfi éprouvait-il de l'« horreur » devant l'expression « bestiale » et « voluptueuse » d'un camarade prononçant ce mot *merda*, qu'il n'ose lui-même pas écrire ou tout du moins publier dans *Prefigurazioni : Prato*. On peut se demander quelle est la part d'un respect convenu de la bienséance et quelle est la part d'une réticence plus personnelle et spontanée, dans le fait de ne pas écrire sur la page des mots trop grossiers comme *merda* et de leur préférer, comme nous le verrons, d'autres mots, plus ambigus et subtils. L'examen des manuscrits de l'auteur, s'il n'était actuellement impossible à pratiquer, en raison des dissensions juridiques entre les héritiers, pourrait peut-être nous éclairer sur cette question des mots grossiers.

s'élabore en respectant des interdits qui semblent à la fois attirer et répugner l'auteur.

Nous pouvons, par exemple, nous intéresser au tabou qui pèse sur une sensualité orale, parfois associée à une sexualité anale obsédante. En effet, l'absence d'hédonisme que nous évoquions se traduit notamment par l'absence totale de perceptions gustatives agréables. Tout d'abord, pour illustrer cet aspect, nous citerons des passages des *Due zittelle* où le narrateur exprime tout son dégoût pour les habitants du quartier sinistre où habitent les deux vieilles filles. En effet, cette répugnance atteint sans doute son paroxysme lorsque s'établit justement 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'oscenità²⁴.

Nous voyons que les mots, bien qu'ils ne soient pas véritablement « obscènes », se chargent de la consistance de la matière sous une de ses formes les plus répugnantes, c'est-à-dire la matière fécale, associée de surcroît à la nourriture : « era molle e un che untuosa ». Plus loin, l'oral et l'anal se confondent d'une manière tout aussi répugnante :

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 favella²⁵).

La comparaison entre la façon de parler de ce personnage grotesque et la défécation n'est pas seulement suggérée par l'allusion faite entre parenthèses : elle est déjà introduite auparavant par le détail des poils par où tombent des « caccole », un mot qui désigne, en italien, aussi bien le crotin de certains animaux ou les excréments de certains insectes, que le mucus du

²⁴ *Le due zittelle*, in *Opere I*, p. 392.

²⁵ *Ibid.*, p. 393.

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 se rapporter, de manière imagée, à la parole²⁶.

Pour exprimer son dégoût, Landolfi recourt donc à certains mots forts (« morbo vergognoso » ou « sozza infermità » dans *La moglie di Gogol* par exemple), mais aussi à certains autres mots qui se réfèrent à une réalité indistincte, car tout le potentiel signifiant de mots comme *bischizzi* ou *caccole* dans les passages des *Due zittelle* que nous avons cités ne se laisse pas enclorre dans le seul référent imaginaire que le lecteur visualise ou conçoit. C'est par ces mots et leur agencement au sein d'une phrase à la syntaxe toujours raffinée que l'écrivain exprime notamment 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. C'est d'ailleurs aussi la simple contamination de la parole par la matière qui répugne peut-être l'auteur ; contamination qui, de surcroît, se produit imaginairement dans la bouche. L'écriture permet ainsi d'exprimer ce dégoût et de le maîtriser, en transmettant au lecteur des sensations fortes et ambivalentes dont les mots rendent compte²⁷.

²⁶ A ce propos, nous citerons 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.

²⁷ On pourrait également se référer à *La haute*, l'un des textes composant *In società* (dans le recueil éponyme, *Opere II*), un ensemble de fictions 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 (p. 233-235) : « 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 ». Puis cette même instance narrative, qui nous semble exprimer ici le dégoût de l'auteur lui-même, imagine que plusieurs aristocrates se retrouvent ensemble, non pas pour manger, mais pour... (« Tanto varrebbe che gli uomini (e le donne) si riunissero per..., si invitassero tra loro per..., discorressero tra loro di... »). Nous signalerons, par ailleurs, qu'on trouve l'idée de cette fiction exploitée dans un des sketches d'un film de Luis Buñuel, *Le fantôme de la liberté* (1974), dont Jean-Claude Carrière est le

Les exemples que nous venons d'apporter nous semblent mettre en lumière deux aspects importants : 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 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 il s'agit d'une réalité physique intérieure au corps²⁸.

c) L'objet du désir et « la carne infetta »

Ainsi, à lire les fictions de Landolfi, l'impureté de la « réalité » semble inscrite au cœur même de la matière et de la chair et cette impureté menace même de contaminer les mots. En effet, dans l'imaginaire de cet écrivain, le corps semble contaminé par un désir coupable : toute actualisation du désir en acte réel ne peut que détruire le corps pur, comme dans *La muta (Tre racconti)*. Le protagoniste, un homme adulte, entre deux âges ou d'âge mûr, préfère finalement tuer la très jeune fille muette qu'il a attirée à lui, plutôt que de toucher son corps qu'il aurait l'impression de ne pas véritablement posséder :

co-scénariste. Il est cependant peu probable que Jean-Claude Carrière ou Luis Buñuel aient été influencés par le texte de Landolfi, publié en 1962.

²⁸ Ce dégoût est parfois lié à une association non pas entre excréments et parole, mais entre sperme et parole. En effet, nous citerons un passage tiré d'un article consacré à Claudel « La trinità di Claudel » (*Gogol a Roma*, cit., p. 256) : « 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 potissimo 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” ». 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. On remarquera par exemple que les adjectifs auxquels il recourt pour exprimer son dégoût sont extrêmement forts et sont connotés par une forme de condamnation morale : « schifoso », « ributtante », « turpe ».

Se fin dal principio m'era stato chiaro che ella doveva essere mia, ora ben vedevo che non poteva essere mia. La forma che mi stava innanzi palpitante della sua anima era un oceano senza fondo, un deserto incolmabile, improbabile, abbagliante, su cui non v'era speranza di posa, di cui non v'era speranza di possesso²⁹.

Mais le protagoniste ne craint pas seulement de ne pas posséder véritablement la jeune fille. S'il renonce à la toucher, c'est aussi parce qu'il aurait le sentiment de la profaner : « 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 vita³⁰ ? ». Landolfi est pourtant un auteur qui accorde une place importante à la représentation du corps féminin, si bien que la composante érotique de son œuvre est assurément fondamentale. Mais le corps féminin beau et désirable est un corps où reste préservée toute la pureté du possible, que menace le désir de l'homme, lequel aspire à la possession. Déjà, dans les descriptions de *La pietra lunare* consacrées aux femmes et à leurs corps, on trouve l'expression d'un véritable dégoût de la chair qui motive, à l'inverse, le fantasme d'un corps dont la chair serait comme transfigurée. En effet, la beauté de la surréelle Gurù au corps « snello ed elegante³¹ », et de toutes les femmes « secche e nervose [...] con tendini e nervi, non muscoli, correnti per la dolce sostanza che le informa³² », s'oppose à la « carne soda » des femmes que le narrateur a en horreur :

[...] 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

²⁹ *La muta*, cit., p. 443. Comme le remarque notamment Maria Antonietta Grignani (« L'espressione, la voce stessa ci tradiscono », cit., p. 70), il y a une dimension méta-littéraire certaine dans *La muta* : « La muta è purezza assoluta, mentre l'arte della parola appare condanna e colpa ». Néanmoins, si la culpabilité et l'impureté sont inscrites au cœur du verbe, c'est parce qu'avant tout elles le sont dans la chair et la matière. Or, pour Landolfi, paradoxalement, il semble que le verbe tende à la fois à se faire chair et à se purifier de la chair.

³⁰ *La muta*, cit., p. 443-444.

³¹ *La pietra lunare*, in *Opere I*, p. 126.

³² *Ibid.*, p. 138.

solleciatrice d'omaggi, la quale sta loro come una perla sulla fronte d'une scrofa³³ [...].

Car si la jeune femme belle et désirable des fictions de Landolfi n'est pas exactement la sylphide éthérée chère aux romantiques, c'est tout de même une créature surréelle, qui est touchée par une grâce ôtant toute pesanteur à son corps, mais qui est aussi menacée par la culpabilité de l'homme qui la désire. Nous pensons notamment à la très jeune Rosalba, objet de la convoitise incestueuse de Tale, dans *La morte del re di Francia* :

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 nascente³⁴.

Assurément, Landolfi n'est pas un puritain, au sens habituel que l'on donne à ce mot. Mais son œuvre, dans son aspect érotique, et, plus largement, dans toute sa dimension sensuelle, est bien marquée par un profond dégoût de la matière et de la chair : celles-ci doivent donc se purifier, au moyen d'une sorte de transfiguration imaginaire, dont le verbe serait l'instrument.

³³ *Ibid.*, p. 138.

³⁴ *La morte del re di Francia (Dialogo dei massimi sistemi, in Opere I)*, p. 22. Dans *La muta*, on retrouve en fait, sous une autre forme, le couple formé par Tale et Rosalba dans *La morte del re di Francia*. On se rappellera par exemple que Tale s'abstient de manifester la moindre émotion tandis qu'il donne le bain à Rosalba, de la même manière que le protagoniste de *La muta* n'ose pas toucher la jeune muette : jouir des caresses prodiguées à une très jeune fille virginale, objet du désir masculin, correspond déjà à un interdit aussi puissant qu'attirant. C'est là un exemple parmi tant d'autres de la persistance des obsessions qui nourrissent les fictions de Landolfi d'un bout à l'autre de sa carrière d'écrivain.

3. Purification et « amour » dans l'univers fictionnel de Landolfi

Pour diverses raisons, Landolfi peut être qualifié d'écrivain « mystique³⁵ » ; notamment pour celle-ci que dans ses fictions, la chair et le désir coupables ne peuvent être transcendés que par une forme d'amour dont nous allons montrer qu'elle implique un renoncement.

a) Amour et renoncement : « non il possesso, sì l'amore »

Une fiction comme *La muta* nous montre que dans l'imaginaire de Landolfi, il semble impératif que le désir se purifie en se détachant de son objet impossible à conquérir. En effet, la fuite de cet objet apparaît finalement comme une grâce, comme l'illustre la fiction intitulée *Il crittogramma* dans le recueil *Le labrene* (publié en 1972). Un vieux professeur y fait l'apologie de l'amour pur éprouvé pour une femme qu'on ne peut conquérir : « so solo che non il possesso, sì l'amore, è all'anima necessario³⁶ ». On pourrait ainsi comparer trois scènes des premières fictions de Landolfi où l'impression de plénitude éprouvée par un jeune homme repose sur l'interdiction de la femme comme objet du désir : dans *Settimana di sole*, dans *La pietra lunare* et dans la *Lettera di un romantico sul gioco*.

En effet, le jeune énergumène de *Settimana di sole*, qui est à la fois le protagoniste et le narrateur d'un récit présenté sous la forme d'un journal³⁷, décrit l'extase qu'il ressent quand une chatte vient se poser sur les

³⁵ Cf. *Des mois*, cit., p. 717 : « Io mistico, io asceta, son giunto in questi ultimi tempi, ben più che a un disprezzo, a una perfetta indifferenza della religione [...] » ; p. 770 : « 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 ».

³⁶ *Il crittogramma* (*Le labrene*, Milano, Adelphi, 1994, p. 142).

³⁷ Le jeune énergumène oisif, en proie à une excitation stérile, qui vit seul ou presque dans un grand manoir, correspond à un type de personnage fréquent dans les premières fictions de Landolfi. Il s'agit d'une sorte de caricature de l'auteur lui-même, inspirée cependant par certains personnages littéraires qu'on trouve notamment dans la littérature russe, tels que le narrateur des *Mémoires du souterrain* de Dostoïevski (1864) ou celui du *Journal d'un fou*

cuissees 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'olio³⁸.

Envahi par une sensation qu'on pourrait rapprocher du « sentiment océanique » dont Romain Rolland entretint Freud³⁹, 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 smuovessi⁴⁰ ». D'une manière comparable, dans *La pietra lunare*, Giovancarolo, le protagoniste, sombre dans une agréable torpeur tandis qu'il voit sans aucune jalousie son rival Bernardo se rapprocher de son amante, Gurù⁴¹. Enfin,

de Gogol (1835). On pourrait encore citer *Le journal d'un homme de trop* de Tourgueniev (1850) ou *Obломov* de Gontcharov (1859). Nous rappellerons d'ailleurs que Landolfi édite pour Bompiani en 1948 une anthologie des *Narratori russi*, où figure notamment la traduction landolfienne des *Ricordi del sottosuolo*, et nous préciserons que le contrat entre Bompiani et Landolfi est signé dès 1941 et que l'auteur se met au travail dès 1942 (cf. Idolina Landolfi, *Cronologia*, in *Opere I*, p. XLVIII et p. LIII). Nous rappellerons également que Landolfi était un des plus grands connaisseurs de littérature russe parmi les Italiens de sa génération. On sait 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'y existait encore. Cette thèse a ensuite 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.

³⁸ *Settimana di sole (Dialogo dei massimi sistemi, cit.)*, p. 95-96.

³⁹ Nous renvoyons à la présentation du célèbre échange épistolaire entre Romain Rolland et Freud par Michel de Certeau, « Mystique », in *Encyclopædia universalis*, vol 15, Paris, 1996, p. 1031-1036.

⁴⁰ *Settimana di sole, cit.*, p. 96.

⁴¹ *La pietra lunare, cit.*, p. 188 : « Non dormiva certo l'intraprendente Bernardo di Spenna ; anzi Giovancarolo sentì che Gurù si torceva da una parte e sentì il grembo di lei fremere

dans la *Lettera di un romantico sul gioco*, l'auteur se montre si heureux après avoir perdu au jeu qu'il voit passer une belle jeune femme sur une gondole sans être tenté par l'espoir de la conquérir :

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 quietamente 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 concesso⁴².

b) L'incarnation impossible de l'idéal : « L'orrore e il disgusto erano gli unici sentimenti che in me rispondevano a quella tanto agognata visione »

Ainsi l'amour se purifie-t-il de n'être plus une conquête. Mais à l'inverse, le déroulement de fictions comme *La spada* ou *Racconto d'autunno* montre tout le caractère tragique de cette interdiction fatale d'une relation amoureuse satisfaisante : dans *La spada*, alors que la « fanciulla bionda » s'avance amoureusement vers Renato, celui-ci abat sur elle son épée magique, la coupant en deux. Or, cet événement surréaliste nous semble pouvoir trouver, entre autres éclairages critiques, une explication psychologique ou métapsychologique qui s'accorde avec la poétique de l'auteur : comme dans nos exemples précédents, et comme dans toute l'œuvre fictionnelle de Landolfi, l'objet réel de l'amour doit être détruit, car il se substitue à un objet idéal. En effet, c'est dans un ailleurs inaccessible que doit continuer à exister l'amour inconditionnel offert à Renato par la jeune fille. Ainsi le ciel étoilé qui se dessine à travers le corps

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 ».

⁴² *Lettera di un romantico sul gioco* (*La spada*, in *Opere I*), p. 292.

fendu de celle-ci peut-il symboliser l'idéal, préservé par la destruction du corps réel :

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 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 notte⁴³ [...].

L'exemple de *Racconto d'autunno* est aussi très significatif : la beauté de la châtelaine défunte avait saisi le protagoniste, lorsque celui-ci découvrait son portrait, dans une des pièces du manoir où il s'était réfugié en temps de guerre. Mais quand la belle se manifeste, en une apparition surnaturelle digne des romans gothiques dont *Racconto d'autunno* s'inspire à l'évidence, c'est sous la forme d'un spectre hideux qui lui procure une impression de dégoût extrême⁴⁴. Voilà pourquoi la relation amoureuse, comme le corps, doit se purifier : la pensée et l'écriture de Landolfi nous paraissent en effet déterminées par cette sorte de loi plus ou moins consciente, à laquelle ressortit l'apologie du renoncement dont nous avons

⁴³ *La spada* (*La spada*, cit.), p. 288.

⁴⁴ *Racconto d'autunno*, in *Opere I*, p. 492 : « Non alla donna che vedevo, mi legava un sentimento ormai profondo ; a costei, a questo irricoscibile 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 » (c'est nous qui soulignons). On peut aussi considérer la scène de *La moglie di Gogol* où le narrateur assiste, impuissant, à l'épuisement nerveux de Gogol, qui finit par faire gonfler son épouse de caoutchouc jusqu'à la faire exploser après l'avoir déformée horriblement, 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 comme sur celui du spectre dans *Racconto d'autunno*.

commenté plusieurs exemples : l'idéal doit être détruit s'il s'incarne, car l'idéal incarné n'est plus l'idéal⁴⁵.

Aussi l'enjeu dramatique de certaines fictions consiste-t-il à faire s'opérer dans l'espace imaginaire qu'elles dessinent une sorte de purification du corps désirant ou désiré à travers la relation amoureuse, comme dans *Mano rubata* ou *Gli sguardi* qui sont les deux autres des trois récits où figure *La muta*. Dans *Mano rubata*, le protagoniste, Marcello, est guidé par son désir irrésistible de voir le corps nu de la belle Gisa. 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 et mourir. Gisa perd, mais de manière inattendue, elle préfère mourir ; les autres personnages imaginent qu'elle tient à cacher une marque physique honteuse : « una verruca ripugnante, una mostruosa voglia, o che⁴⁶ ». Faisant fi de son orgueil et de sa timidité, Marcello choisit alors de se dévêtir lui-même pour encourager Gisa à ôter ses propres vêtements : la projection physique d'un signe qui inscrit dans la chair la culpabilité du désir, c'est-à-dire le monstrueux défaut imaginé par les autres personnages, laisse place à l'image d'une relation amoureuse pure. Mais comment préserver cette pureté fragile, menacée par l'impureté des autres, ainsi que

⁴⁵ Il est difficile de ne pas rappeler que la mère de Landolfi est décédée quand il n'avait qu'un an et neuf mois, comme il l'écrit lui-même dans *Prefigurazioni : Prato* (cit., p. 743) : « 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 ».

⁴⁶ *Mano Rubata* (*Tre racconti*, cit., p. 464). 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, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et de 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 ».

par la « réalité » et par la chair même de Gisa et Marcello ? Landolfi a choisi de conclure sa fiction par une image où semble préservé le « poetico alone del forse » :

Passò un tassi, irreal, 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 disperato⁴⁷.

À travers les différents récits que nous avons commentés, nous avons bien vu que le désir ne connaît comme destinée possible qu’une sorte de sacrifice, quand l’énergie du protagoniste frustré se décharge violemment contre l’objet de son amour impossible (*La moglie di Gogol*, *La muta*, etc.), à moins que ne se produise comme dans *Mano rubata* une sorte de sublimation qui nous paraît toujours liée au retrait de la concupiscence. Assurément, cette victoire sur la concupiscence a quelque chose d’une désincarnation ; mais de même que Landolfi ne se satisfait pas du fantasme d’une sylphide éthérée, il semble profondément attiré non pas tant par une désincarnation du corps que par une transsubstantiation de celui-ci au moyen du verbe, comme nous allons maintenant le voir.

b) Le pur flux du désir : « il fluire delle linfe »

L’écriture, dont nous avons dit qu’elle permettait d’exprimer le dégoût inspiré par une matière obsédante qu’elle réussit à maîtriser dans une certaine mesure, peut aussi servir la quête d’une purification absolue du corps désirant qui se transformerait en une sorte de fluide homogène. Nous pensons par exemple à l’image récurrente d’un corps pour ainsi dire liquide, telle qu’elle apparaît dans certaines descriptions de personnages féminins, comme on aura pu le noter dans deux des phrases de *La pietra lunare* et de *La morte del re di Francia* que nous avons citées⁴⁸. Plus généralement, Landolfi développe souvent, sous diverses formes, l’idée d’un corps pur qui serait un corps liquide, c’est-à-dire un corps qui devient flux : de sang, de

⁴⁷ *Mano rubata*, cit., p. 451.

⁴⁸ Cf. les citations référencées par les notes 31 à 34.

lymphe, de lait... Il nous paraît capital de nous référer ici à la véritable transfiguration du corps imaginaire qui s'opère dans *La morte del re di Francia*, qui fait partie du recueil *Dialogo dei massimi sistemi*, mais que Landolfi avait déjà écrit en 1934, en consacrant une séance d'écriture nocturne dans son manoir de Pico à chacune des parties qui forment ensemble cette fiction singulière⁴⁹.

En effet, l'événement physiologique des premières règles, parce qu'il est vécu la nuit pendant le rêve, fait de la jeune Rosalba le centre d'un « écoulement pur », où se mélangent les contraires et où se dissolvent toutes les distinctions, non seulement quand la jeune fille est en train de rêver, mais également après son réveil qualifié pourtant de dur retour à la réalité :

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 ! [...] 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 [...] 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 sdruciolare su un piano obliquo prima di raggiungere la sua divina verticalità frecciale, diretta verso il cuore della terra. [...] Da una donna, dall'intimo dei suoi precordi può il sangue colare logicamente e in purezza stellare. [...] 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 fulcro⁵⁰.

C'est alors bien grâce à l'écriture et par l'écriture, c'est-à-dire grâce à une écriture qui s'abandonne, le temps d'un récit onirique au présent – forme extrêmement rare dans les écrits de Landolfi – que l'énergie ressentie intimement comme coupable par l'écrivain peut tenter de se purifier imaginativement en une pure matière transfigurée et un pur mouvement

⁴⁹ Cf. Idolina Landolfi, *Nota ai testi*, in *Opere I*, p. 977-979. Il ne nous paraît pas excessif de dire que rarement Landolfi s'est abandonné et a mis à nu ses obsessions comme dans ce texte assez précoce.

⁵⁰ *La morte del re di Francia*, cit., p. 31-33.

auquel convient le nom d' « amour » ; un amour détaché à la fois de son objet et de son sujet même :

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 fanciulla⁵¹.

Cependant, cette pureté extatique reste un idéal inaccessible, d'une part, et terrifiant, d'autre part : car l'écrivain, comme il l'exprime par le truchement de son narrateur, avant de le redire sous une autre forme bien des années plus tard dans son journal *Rien va*, craint de se perdre à cause d'un « soverchio abbandono » : « 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 »⁵². On pourra d'ailleurs remarquer que l'image d'une étendue parfaitement transparente de mer ou de ciel entraîne parfois une impression de vertige insoutenable, sorte d'*horror vacui*⁵³.

⁵¹ *Ibid.*, p. 33.

⁵² *Ibid.*, p. 33. *Rien va*, p. 281: « 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 » (c'est nous qui soulignons). La phrase de la fiction, écrite en 1934, comme celle du journal, écrite en 1958, illustrent bien une même problématique : l'opposition entre le désir de s'abandonner et la réticence à s'abandonner.

⁵³ Par exemple, à la fin de *La morte del re di Francia* (cit., p. 39) quand le protagoniste regarde le ciel qui le surplombe tandis qu'il s'avance dans un paysage enneigé, il croit voir des étoiles de mer dans les étoiles du ciel et la lune est pour sa part comparée à une méduse. Or, ce spectacle éveille une sensation effrayante de vertige : « 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 ». 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 (*Il mar delle blatte*, in *Il mar delle blatte ed altre storie*, cit., p. 214) : « 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, poté vedere un puntino

Car paradoxalement, Landolfi ne craint peut-être rien tant que cette pureté absolue dans laquelle il désire se perdre en s'abandonnant. Comme le montre aussi la nécessité de détruire l'objet idéal du désir s'il vient à s'incarner, le pire danger qui menace Landolfi serait d'après nous que prenne fin cette situation qui le protège de la réalité extérieure et le lie à un objet idéal qu'il ne doit pas atteindre. C'est donc sous des formes multiples et parfois antithétiques que le monde extérieur se révèle être une menace dont les mots protègent l'écrivain. En outre, les mots eux-mêmes peuvent apparaître comme des créatures qui échappent à son contrôle, tel ce *porrovia* mystérieux auquel Landolfi consacre un passage de sa fiction *Cancroregina* et de son journal *Rien va* sans décider vraiment si cette créature est finalement un « mot » ou s'il s'agit d'une « bête⁵⁴ ».

4. La purification des mots : « una lieve pinguedine della gola »

Nous avons vu comment Landolfi met parfois le verbe au service d'une transfiguration imaginaire de la chair. Mais avant de conclure, nous allons maintenant montrer plus précisément comment peut s'opérer une sorte de purification au sein même du mot⁵⁵.

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 ».

⁵⁴ *Cancroregina*, cit., p. 564 et *Rien va*, cit., p. 307-308. Sur ce point, nous renverrons à l'étude récente de Stefano Lazzarin : *Vipistrello, colombre, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano*, in « Italies », Université de Provence, n° 10, 2006, p. 271-291.

⁵⁵ Nous pourrions nous arrêter sur la façon dont Landolfi tend à détacher les mots de leur signifié et de leur référent, mais c'est un aspect que la critique landolfienne a désormais bien mis au jour : cf. Stefano Lazzarin, cit. et Rodolfo Sacchettini, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, p. 126-131. La poétique personnelle de Landolfi, qui s'inscrit sur ce point dans la veine de la littérature fantastique, consiste alors non plus à maîtriser grâce au mot une sensation physique dégoûtante transmise au lecteur, mais à créer chez ce dernier un trouble directement lié à un détournement de la fonction habituelle du langage. De la même manière que pour la maîtrise du dégoût, cette tendance à se faire de mots qui renvoient de façon magique à une réalité aussi terrible qu'indistincte semble enracinée dans l'enfance de l'auteur, telle qu'il se la remémore dans *Prefigurazioni : Prato*, cit.,

Tout d'abord, on peut se rappeler la courte nouvelle intitulée *Parole in agitazione* (PC) : dans cette nouvelle, des mots qui apparaissent, de façon comique et surnaturelle, sous la forme de petites créatures, se révoltent contre leur attribution à des choses qu'ils n'ont pas choisies. Ainsi, le mot « locupletale » revendique un référent différent de celui auquel il est assigné (« attinente alla ricchezza »), car il lui paraîtrait naturel de désigner plutôt : « attinente a ruscello o in genere acqua che scorre ». « Ma perché ? », demande le protagoniste ; le mot lui rétorque : « Perbacco, lo-cu-ple-ta-le : non ce l'hai l'orecchio⁵⁶ ? ». Cet exemple est emblématique du rapport de l'auteur aux sonorités : assurément, Landolfi fait partie des écrivains pour qui les sonorités sont toujours significatives, indépendamment, parfois, du signifié ou du référent habituel du mot⁵⁷.

C'est pour l'illustrer que nous citerons un exemple tiré de *LA BIÈRE DU PECHEUR*. Landolfi y décrit Anna (une jeune femme de vingt-six ans, qui apparaît comme une épouse possible, et qui est hébergée par la tante et la cousine de l'auteur), au moment où lui-même est entré dans la chambre où la jeune femme vient juste de se réveiller :

[...] il suo viso non mostrava alcuna traccia di devastazione notturna o mattinatale, il corpo quasi nudo si atteggiava con grazia sotto il lenzuolo, la luce cruda del mattino non toglieva nulla allo splendore della

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 superstizioso, 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 ».

⁵⁶ *Parole in agitazione* (*Un paniere di chioccioline*, cit.), p. 856.

⁵⁷ Landolfi ne manifeste pas une grande sympathie pour Mallarmé, dont il critique les tendances hermétiques (cf. *Mallarmé sotterraneo* et *Il nulla di Mallarmé*, in *Gogol a Roma*, cit., p. 76-80 et 375-379). Néanmoins, Landolfi s'inscrit bien dans une veine post-symboliste où Mallarmé est un véritable phare, que ce soit par son idée d'un langage pur ou pour le pouvoir signifiant qu'il accorde aux sonorités. Nous pensons aux célèbres exemples de la fleur mallarméenne, ou des mots *jour* et *nuît* qui d'après Mallarmé devraient échanger leur sens, car les sonorités du mot nuit ont quelque chose de lumineux, et celles du mot jour quelque chose de sombre (cf. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 364 et p. 368).

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 soddisfazione⁵⁸.

Nous voyons que ce que Landolfi nous invite à considérer comme le corps du mot (« una parola corposa »), et qui semble fait d'une chair associée à une impression dégoûtante ou grotesque, se dilue pour ainsi dire dans un syntagme plus fluide. En effet, en passant de « della propria pappagorgia » à « lieve pinguedine della gola », Landolfi fait disparaître la sonorité [r] qui se concentrait avec les lettres « p » et « g » en un même mot de quatre syllabes (« pappagorgia ») renforcé par le possessif « propria ». Au premier mot de quatre syllabes en succède donc un autre commençant par le même son [p] (« pinguedine ») ; mais ce nouveau mot, sans [r] ni double consonne, est entouré par l'adjectif « lieve » et le complément « della gola », dont les sonorités créent une impression de fluidité. Ainsi, c'est par les sonorités des mots que Landolfi exprime son dégoût de la chair dans un registre grotesque, et c'est encore par les sonorités des mots que se dilue ensuite, d'une façon plus poétique mais toujours comique, l'impureté du corps évoqué par l'écriture. Cet exemple du travail opéré par Landolfi sur les sonorités nous montre bien que les mots sont pour lui des instruments extrêmement délicats, qu'il manipule avec soin afin de bâtir son rapport si complexe à une réalité qui le menace et à un idéal qu'il désire sans pouvoir l'atteindre.

La pureté est un idéal omniprésent qui détermine puissamment l'écriture de Landolfi. Mais pour espérer atteindre cette pureté, il ne faut pas s'abandonner sans retenue : au contraire, il faut respecter une certaine mesure pour que l'écriture reste capable de dominer les angoisses, les phobies et les obsessions dont elle se nourrit⁵⁹. Cependant, la pureté absolue

⁵⁸ *LA BIÈRE DU PECHEUR*, cit., p. 577 (c'est nous qui soulignons).

⁵⁹ Parmi les textes de Landolfi qui expriment le plus clairement cette idée, on peut citer son fameux article sur *L'innommable* de Beckett (*Il caso Beckett*, in *Gogol a Roma*, cit., 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 » ; ou encore ce passage tiré de *LA BIÈRE DU PECHEUR*, cit., p. 606) : « Dovrò ricorrere a letture fortificanti, alle opere di quei superbi dominatori della pagina che, sia pure a prezzo

est en réalité un idéal que l'écrivain craint autant qu'il le désire : pour Landolfi, qui est comme attaché à une réalité idéale dont il ne peut se détourner et qui doit à tout prix rester inaccessible, l'écriture reste un moyen de se protéger de la réalité extérieure sous toutes ses formes. Tout ce qui est « réel » et « autre » constitue un danger : les êtres, les choses, dans ce qu'ils ont de physique, mais aussi les pulsions ou désirs intérieurs qu'il faut chasser hors de soi, et enfin cet absolu même vers lequel tend l'auteur, s'il venait à se perdre en lui à cause d'un « soverchio abbandono » : « 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 ».

Etienne BOILLET

di una continua tensione e sacrificando tante altre nobili cose, non hanno permesso alla parte sordida della loro umanità di ripullulare ».