

NOTE SUR L'ÉROTISME DANS L'ÉCRITURE LANDOLFIENNE

Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal*. – Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté¹.

L'œuvre littéraire de Landolfi s'ouvre sur une fiction qui met en scène le viol d'une jeune femme aux conséquences mortelles pour la victime, se poursuit par le voyeurisme d'un père sur le corps de sa fille adoptive âgée de douze ans, passe par un amour fou pour une délicieuse adolescente aux pieds de chèvre ou l'invention de la vie sexuelle de Gogol et n'est pas loin se s'achever sur une défloration bouffonne et modérément sanglante pour l'acteur mâle de ce premier rapport, égratigné par un vagin denté. Tout lecteur attentif des trente-deux volumes publiés par Tommaso Landolfi de 1937 à 1978² pourra légitimement s'offusquer de cette amorce de résumé du parcours de l'écrivain. Aussi bien, il n'est pas du tout dans la

¹ Charles Baudelaire, *Fusées*, III. Cf. *Journaux intimes* in *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1997 [1975], « Bibliothèque de la Pléiade », p. 652. Pichois suit Jacques Crépet et situe les textes de *Fusées* dans la période 1855-1862. Le titre *Journaux intimes* n'est pas de Baudelaire. La première partie de la citation a été utilisée très souvent et, notamment, par Georges Bataille dans *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 [1957], p. 153.

² Il faut ajouter un trente-troisième volume posthume qui est un recueil d'*elzeviri* : *Il gioco della torre*, Milan, Rizzoli, 1987.

finalité des lignes qui suivent de suggérer autre chose que ceci : il existe, dans l'œuvre de Landolfi, une sorte de fil rouge qu'il est possible d'identifier à l'obsession des mouvements irrépressibles dont l'imaginaire humain est animé face au corps d'autrui à travers le chaos apparent des mots qui servent à désigner et à montrer symboliquement celui-ci.

Si l'on accepte de confondre la notion même d'érotisme, très largement, avec tout ce qui du corps humain ou d'une personne d'apparence humaine peut susciter un désir – que celui-ci soit d'une sublime pureté³, d'une nature socialement admise ou d'une violence interdite – le corpus d'étude offert par l'œuvre de Landolfi est considérable et dépasse a priori les limites de ce travail. Mais notre propos est limité, ici, à l'examen de quelques cas dramatiques et narratifs dans lesquels Landolfi a poussé à l'extrême, nous semble-t-il, la jouissance que peut prendre et tenter de transmettre un écrivain à travers l'exercice qui consiste à mettre en écriture, toujours avec une remarquable maîtrise stylistique, quelques fantasmes anthropologiques fondamentaux de notre culture.

Landolfi fut, certes, un très brillant représentant de ce qu'on appelait naguère la littérature morale et idéaliste, dans la mesure où ses pages les plus éblouissantes par leur inventivité fictionnelle, leur singularité thématique, leur luxuriance lexicale et leur foisonnement syntaxique sont toujours sous-tendues par un éréthisme de la pensée qui n'apparaît qu'en filigrane mais innerve puissamment tout le discours. Cependant, il n'aspirait pas à tenir un discours réflexif systématique et nous n'entendons que mettre en relief l'efficace et exceptionnelle habileté avec laquelle il sut donner une chair langagière, s'il est permis de le dire ainsi, à quelques phénomènes intimes récurrents, aussi simples à nommer à première vue que complexes, troubles, effrayants et innommables dès qu'on se risque à vouloir les observer dans toutes leurs implications individuelles et sociales.

Nous commencerons par ce qui pourrait n'être que l'une de ces fausses coïncidences chères à André Breton. En 1926, Georges Bataille a vingt-neuf ans et il vient d'écrire son premier livre dont il va aussitôt détruire le manuscrit. Le titre de ce premier ouvrage peut, dans un premier temps, sembler pouvoir se passer de commentaire : *W.C.* Huit ans plus tard, Landolfi, qui a alors vingt-six ans et ne saurait connaître seulement

³ On peut lire, dans ce volume même consacré à l'œuvre de Landolfi, les pages qu'Étienne Boillet consacre à cette notion de pureté.

l'existence de Bataille, écrit l'un de ses tout premiers textes⁴ qu'il intitule *00*, ce qui est un exact correspondant du *W.C.* que nous venons de mentionner. Il serait vain de vouloir réduire ces choix à un simple goût de la provocation scatologique chez des auteurs encore jeunes et qui en sont à leur premières armes, littérairement parlant. Au demeurant, le narrateur de Landolfi est explicite sur ce point : il convient de lire ses propos avec circonspection, sans en exagérer la portée ironique et en acceptant la dimension sacrée qui est ici mise en relation avec une réalité fondamentale et une notion qui fourniront, quelques années plus tard, la matière d'un des premiers livres de Bataille⁵.

In questo luogo sacro alla vita interiore degli uomini ed eccitante del loro spirito, qualcuno è andato a scrivere i suoi capolavori, altri a smaltire, con una sublimazione dei più remoti sentimenti, l'amarezza d'un dispiacere amoroso ; ma tutti si ripiegano su se stessi, nel ricordo e nella meditazione, e cercano incessantemente d'intendere le ragioni profonde delle cose e della loro stessa anima⁶

Ce qui fascine les deux contemporains⁷ dans les déjections humaines et, en l'occurrence, les déjections les plus communes marquées par l'inauthenticité quotidienne, c'est manifestement la continuité insoutenable, au sein d'un même être, entre la vie et la mort et, notamment, le fait que la vie ne puisse se maintenir qu'à travers la mort ou, plus exactement, les petites morts incessantes que le corps évacue et dont il s'exonère continuellement⁸. Ce rapport qui effraie l'esprit et frappe d'interdit

⁴ *00*, pudiquement rebaptisé *La morte del re di Francia* par « Caratteri », la revue de Mario Pannunzio qui accepta de le publier en mai 1935, fut écrit en juin 1934 et revu au moment de sa sortie en avril de l'année suivante. Il n'est précédé, d'après les informations dont nous disposons actuellement sur l'état des manuscrits, que par *Maria Giuseppa*, nouvelle écrite en juillet 1929, et *Il pozzo di San Patrizio*, datable de 1931 (partiellement utilisé dans *La bière du pêcheur*).

⁵ Nous faisons allusion, on l'a compris, à *L'expérience intérieure* publiée chez Gallimard en 1943.

⁶ *La morte del re di Francia* in *Opere, I, 1937-1959*, a cura di Idolina Landolfi, Milan Rizzoli, 1991, p. 17-18.

⁷ Landolfi avait onze ans de moins que Bataille.

⁸ Dans la nouvelle *Il Mar delle Blatte*, le personnage féminin nommée Lucrezia (nom paradigmatique, aux confins de l'Histoire et du mythe, de la femme vertueuse qui subit un viol) urine du lait par les seins, réalisant ainsi une parfaite confusion humorale entre la vie et la mort. *Il Mar delle Blatte e altre storie* in *Opere, I, 1937-1959*, cit., p. 207. Landolfi a

jusqu'aux termes mêmes qui désignent tout ce qui sort du corps sous forme de déchet, y compris le sang cataménial, est celui-là même que Bataille placera en tête de son essai sur l'érotisme.

De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort⁹.

La mise en scène par l'écriture de l'effroi devant ce qui s'écoule sous une forme morte du corps humain occupe la partie finale du texte de Landolfi mais doit être mise en relation avec la fascination qu'éprouve le père adoptif pour la nudité du corps de l'enfant dans la mesure où celui qui n'a pas reçu de nom – c'est littéralement un *innommable* – est une sorte d'énergumène au sens propre du terme, possédé, envahi et ravi par l'image du corps de l'enfant à la manière de ceux qui éprouvaient un sentiment d'horreur sacré en pénétrant dans le téménos d'un dieu admiré et redouté. Dans cette perspective, Landolfi peut être rapproché de deux illustres *nympholeptoi* du XX^e siècle, du moins à travers leurs créations artistiques : Nabokov¹⁰, à qui l'on doit, au demeurant, le recours à la notion antique du nympholepte ; et Balthus, parfait contemporain de Landolfi, qui fit, en 1924, à l'âge de seize ans, la connaissance, à Beatenberg, d'Antoinette de Watteville dont il s'éprendra et qui avait alors (autre coïncidence en trompe-l'œil) douze ans, c'est-à-dire l'âge exact de la Rosalba landolfienne. Le nympholepte¹¹, est, selon l'étymologie, celui qui est censé perdre la raison devant le corps d'une nymphe, c'est-à-dire d'une très jeune fille voilée : une

tenu à faire préciser par un témoin anonyme de la scène que sa Lucrezia est vierge, ce qui ne manque pas de surprendre chez quelqu'un qui projette si facilement des flots de lait en tenant le bout de ses seins comme pourrait le faire un homme avec son propre organe de la miction « [...] e prendendosi fra le dita i capezzoli, orinò in mare, prima da un seno poi dall'altro, due lunghi zampilli di latte. "Per una vergine non c'è male !" commentò una voce cinica. »

⁹ *L'érotisme*, cit., p. 17. On peut, ici, établir une continuité entre l'effroi devant les déjections et l'autre peur que Bataille étudie spécifiquement. « L'esprit humain est exposé aux plus surprenantes injonctions. Sans cesse, il a peur de lui-même. [...] Je ne pense pas que l'homme ait une chance de faire un peu de lumière avant de dominer ce qui l'effraye. » *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ Nabokov, né en 1899 et mort en 1977, est, lui aussi, un contemporain de Landolfi.

¹¹ On peut aussi proposer une définition minimale du type : celui qui ne voit que les jeunes filles, comme le rédacteur de *Palio*. « A Siena non esistono donne cresciute. [...] A Siena non ci sono che giovinette, d'ogni età e condizione, e al massimo adolescenti, non più in là : fini, sottili, fresche e dolci [...] » *Ombre in Opere, I, 1937-1959*, cit., p. 776.

vierge nubile au moment où elle va être remise entre les mains de son époux¹².

Ce n'est certes pas la situation du premier personnage féminin de Landolfi, Maria Giuseppa, bien que sa virginité ne fasse aucun doute¹³. Face à cet état et à cette qualité, l'écrivain a voulu mettre un individu d'ascendance manifestement dostoïevskienne – entre *Notes du souterrain*, *Crime et châtiment* et *Les démons*¹⁴ – dont la caractéristique essentielle est la violence sans justification objective que suscite en lui sa future victime. Or, cette violence, mentale, verbale puis physique est ouvertement liée à un profond désir dont l'auteur n'a pas souhaité qu'il pût s'exprimer par des voies paisibles et socialement admises. L'homme n'est pas un violeur ni un assassin et l'écrivain paraît avoir été injuste envers son propre travail d'écriture, remarquable dans l'esquisse d'un portrait riche par sa complexe ambiguïté, lorsqu'il en a parlé comme d'un simple « psychopathe¹⁵ ». Cependant, quelle qu'ait pu être en 1930 l'influence du grand modèle russe sur le jeune étudiant de l'université de Florence qui venait de décider d'être slavisant, la fiction imaginée par Landolfi culmine dans un crime en deux temps, comme on l'a dit, sans que le lecteur puisse clairement savoir ce qui a poussé le protagoniste à l'excès de ces actes transgressifs. Ici encore, on ne saurait négliger la leçon paradoxale de Bataille citant *Les cent vingt journées de Sodome*.

¹² On peut relire, à ce sujet, le très court texte (à peine trois pages), composé le 25 décembre 1936 et intitulé *Notte di nozze (Il Mar delle Blatte e altre storie*, cit., p. 237-239). Avant même sa nuit de nocces, la très jeune épouse (elle vient de quitter le collège) se surprend à pousser en frémissant de très hauts cris venant des tréfonds de son corps au moment précis où un ramoneur, qu'elle imagine comme un lombric, achève sa délicate ascension au sein d'un conduit de cheminée. Comme Landolfi n'avait pas froid aux yeux et que, par ailleurs, il était, entre autres, francophile, nous rappellerons ici qu'une chanson populaire française intitulée *Ramona* avait connu un immense succès dès sa création en 1927 et que, selon certains linguistes, le jeu de mots licencieux imaginé à partir du titre et du texte de cette chanson s'était répandu surtout à partir du milieu des années trente. Cf. Jacques Cellard Alain Rey, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris, Hachette, 1980, p. 692a.

¹³ Landolfi lui-même la présentera comme « una casta e divota fante campagnola » dans un texte documentaire écrit vingt ans plus tard. *La vera storia di Maria Giuseppa* in *Ombre (Opere, I, cit., p. 750)*.

¹⁴ Nous pensons surtout à *La confession de Stavroguine* (bien que Matriocha soit une enfant alors que Maria Giuseppa est présentée, dans le texte de 1952, comme « già avanzata negli anni » *ibid.*, p. 750).

¹⁵ « un tal disutilaccio, o psicopatico, o le due in una ». *Ibid.*, p. 750.

[...] bien que l'activité érotique soit d'abord une exubérance de la vie, l'objet de cette recherche psychologique [...] n'est pas étranger à la mort. Il y a là un paradoxe si grand que j'essaierai de donner un semblant de raison d'être à mon affirmation par les deux citations suivantes : “Le secret n'est malheureusement que trop sûr”, observe Sade, “et il n'y a pas un libertin un peu ancré dans le vice qui ne sache combien le meurtre a d'empire sur les sens...”. Le même écrit cette phrase plus singulière : “Il n'est pas de meilleur moyen pour se familiariser avec la mort que de l'allier à une idée libertine¹⁶.”

Cependant, après ce coup de maître à vingt et un ans, Landolfi préférera, par la suite, laisser de côté l'idée du crime pur¹⁷ pour continuer à jouer gravement avec les nombreuses formes de métonymie symbolique de la violence, notamment avec l'image du sang. Dans *Mani*¹⁸, la continuité que l'écrivain tend à établir par son écriture même entre animalité et humanité¹⁹ lui permet, à l'occasion de la description d'un corps de rat massacré par un chien, de s'arrêter sur les liens qui unissent, imaginativement, l'idée de la chair à celle du sang à travers la vision accidentelle des viscères.

¹⁶ *L'érotisme*, cit., p. 17-18. La première citation est tirée de l'introduction à *Les cent vingt journées de Sodome*, roman que Sade écrivit en 1785 alors qu'il était emprisonné à la Bastille. L'une des plus remarquables associations entre le meurtre et le désir, fût-il inconscient et négatif, se trouve dans le bref texte *La spada*, écrit les 24 et 25 octobre 1929. La complexe symbolique des images que Landolfi a concentrées dans ces six pages a souvent tenté les exégètes (voir, entre autres et dans ce volume, l'analyse d'Andrea Cortellessa).

¹⁷ Il y reviendra, pourtant, dans un texte tardif construit comme un dialogue au cours duquel celui qui s'exprime à la première personne doit expliquer pourquoi il n'a jamais tué dans sa vie. Cf. *A caso* dans le recueil homonyme, Milan, Rizzoli, 1975, p. 7-49. Le sujet de la fiction qui est censé commettre un meurtre gratuit, *au hasard*, n'en fera rien et la voix qui l'interpelle lui dira dans l'épilogue qu'il est tout juste bon à tenir en main une carte de jeu et à épouser la petite sœur de sa projetée victime.

¹⁸ L'un des très nombreux jeux de mots de Landolfi : les mains et (plutôt que/ou) les mânes. Le texte a été écrit en un jour, le 18 juin 1935.

¹⁹ Cette dimension fondamentale de la poétique de Landolfi a souvent été étudiée, encore récemment par Cristina Terile in *L'arte del possibile : ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2007.

Non c'è nulla che dia il senso della carne e del sangue quanto le viscere col loro caldo lezzo²⁰.

Un an plus tard, en mai 1936, Landolfi écrira une nouvelle composée de telle façon que le lecteur puisse se poser la question de son éventuelle ascendance autobiographique et dans le volet central de laquelle un narrateur s'exprimant à la première personne détaille la violence verbale et même gestuelle de son comportement envers une jeune femme qui est censée ne pas l'attirer du tout mais dont la fragilité, la sensibilité et la chasteté²¹ semblent agir sur lui comme des aimants négatifs. La persécution n'aura aucune conséquence tragique, cette fois-ci, mais l'absence de chute véritable dans la narration de ce rapport ambivalent tend à indiquer que l'auteur a jugé pertinent d'écrire l'histoire de ce harcèlement incontrôlable, apparemment inexplicable et capable de susciter des mouvements dégradants²².

In breve, di disonestà in disonestà, il fatto di sentirmi colpevole di fronte alla ragazza francese, e il suo stesso affetto, me la resero ben presto odiosa. Tanto che mi vidi, in capo a poco tempo, costretto a sottoporla alle prove più crudeli : la beffeggiavo in pubblico per la sua verginità [...], la stuzzicavo a ogni proposito e giunsi fino ad aizzarla contro il portiere notturno, la cui senile virilità era assai suscettibile ; questi a sua volta si spinse fino a palpeggiarla, una sera, in mia presenza²³.

²⁰ Mani in *Dialogo dei massimi sistemi* (*Opere, I*, cit., p. 60). On notera que le tour aphoristique de la formule peut faire penser aux citations de Sade faites ici même.

²¹ Voir également, dans *Ombre*, un passage dans lequel une femme est verbalement bousculée à propos de sa virginité. « E vorresti rinunciare, così, a tutto, anche ai più minuti, ai più bassi piaceri ; al piacere, per esempio, che pure non impegnerebbe il tuo orgoglio ? Vuoi tenerti preziosamente custodita codesta tua verginità senza senso ? » *Ombre* in *Opere, I, 1937-1959*, cit., p. 705).

²² On peut cependant relire, à ce sujet, le troisième volet d'un texte de Freud publié pour la première fois en 1916 et intitulé *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*. Cette ultime partie, consacrée aux « criminels par conscience de culpabilité » (*Die Verbrecher aus Schuldbewusstsein*), fait à peine deux pages mais les derniers éditeurs français de Freud signalent que « malgré sa brièveté [elle eut] un retentissement tout particulier en raison de sa nouveauté en matière de criminologie. » Sigmund Freud, *Œuvres complètes Psychanalyse*, volume XV, 1916-1920, Paris, P.U.F., 1996, p. 14.

²³ “*Night must fall*” in *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., p. 111.

La qualité des rapports entre deux êtres – très souvent d'un homme avec une femme²⁴ – ne relève cependant pas toujours de leurs imaginaires respectifs : il arrive que les corps se rencontrent effectivement dans les fictions de Landolfi. Mais il est rare que cela se produise, au moins pour l'un des deux partenaires, en dehors d'un sentiment agressif et inconfortable, qu'il s'agisse d'une forte stupeur, d'un malaise diffus ou d'une impression de violence destructrice. En styliste accompli, Landolfi en profite généralement pour donner au lecteur le sentiment – et parfois en le lui suggérant par une brutale métalepse – qu'il se divertit dans une expressivité relevant du pastiche plus que de la parodie. Ainsi dans ce passage plaisamment dannunzian qui semble vouloir retirer d'une main (celle du postromantique ironique) ce qui est donné par l'autre (celle de l'adorateur sincère, émerveillé et effrayé des ressources du corps féminin).

[...] la donna all'improvviso mi si avvinghiò in un abbraccio lussurioso : le mie labbra vacillarono un attimo. I suoi baci furono piaganti, come quelli che un poeta ha cantato, il suo corpo bruciante e segaligno strettamente aderendo al mio comunicò il mio sangue d'una voluttà furiosa [...] le sue braccia secche mi stringevano in una morsa viva di carezze convulse²⁵.

En fait, l'imaginaire érotique sur lequel il plaît à Landolfi d'exercer sa virtuosité d'écriture est inévitablement ambivalent et ne saurait échapper au jeu du phénomène des paires contrastées. L'objet du désir doit, tout uniment, attirer avec une puissance irrésistible et repousser par un aspect ou une qualité qui le rendent monstrueux et obscène²⁶. Le premier cas caractéristique de ce schéma est sans doute celui de Gurù, la très jolie jeune fille au corps « élancé et élégant », aux « cuisses fuselées », à la voix « veloutée et rauque », aux « violents effluves de gentiane » mais aux pieds (pattes ?) de chèvre²⁷. Comme dans *La métamorphose* de Kafka, Landolfi a

²⁴ Presque toujours, le foyer narratif est situé chez l'homme et très souvent le discours narratif est à la première personne.

²⁵ *La piccola Apocalisse* in *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., p. 83.

²⁶ C'est l'un des critères du système des fictions sadiennes pour ce qui concerne la caractérisation des personnages. Landolfi est un grand écrivain de ce qu'on est convenu le Bas.

²⁷ Elle est censée être une chèvre-garou, c'est-à-dire une femme-chèvre (stérile ou, comme aimait à le dire Gide, bréhaïne). Il serait déplacé d'insister sur les pratiques zoophiliques

eu soin de n'introduire qu'un seul élément qui relève du fantastique pur²⁸ et qui, à bien y regarder, n'est jamais qu'un détail²⁹. Mais il a maintenu le personnage du garçon amoureux dans les strictes limites du code réaliste et du rationalisme psychologique afin de pouvoir exprimer, précisément, la violence du sentiment mêlé d'attrait et de répulsion³⁰ que celui-ci éprouve face à la monstruosité fascinante d'un corps impossible.

Il sangue gli si gelò nelle vene e quasi nel medesimo istante gli riflù tutto con violenza alla bocca dello stomaco. [...] Passato il momento di follia il giovane era ridiventato alla meno peggio padrone di sé e andava considerando la sua strana compagna [...] con un misto di curiosità d'attrazione vertiginosa e di repulsione, mentre la seguiva in silenzio.

auxquelles les chèvres sont traditionnellement associées, même si elles ne jouissent d'aucun privilège en la matière (voir, de Fenoglio, *La malora*).

²⁸ Si l'on s'en tient à la distinction canonique entre le Fantastique et le Merveilleux dans lequel le surnaturel est admis : or, ici, le protagoniste réagit violemment lorsque son regard scrutateur arrive vers le bas du corps de la jeune fille. Mais avec Landolfi, tout se complique. Par exemple, il fait dire par son narrateur que la jeune fille, mi-chèvre est comme une sirène et que toute personne un tant soit peu curieuse a eu l'occasion de voir une sirène (chapitre VII), sans qu'il soit précisé s'il est fait allusion, en l'occurrence, à un simulacre (dessin, gravure, peinture, sculpture) ou à une *vraie* sirène.

²⁹ Nous ne saurions entrer, ici, dans l'examen détaillé de la nouvelle qui comporte inévitablement, comme tout récit accueillant un élément fantastique, des incohérences, du moins en apparence, ou ce qu'on pourrait appeler en terme de montage cinématographique un défaut de raccord. Ainsi, lorsque le protagoniste voit pour la première fois la jeune fille, il ne découvre ses pattes de chèvre que lorsque ses yeux se posent au-dessous du genou (« lasciò scivolare lo sguardo sul tornito ginocchio ») et arrivent à la hauteur de ce qui devrait être une cheville. Mais, plus tard, au chapitre VII, après la spectaculaire scène d'accouplement entre la chèvre et la jeune fille (qui fait étrangement penser, avec trente ans d'avance, à une scène célèbre du film de Polanski tourné en 1967 *Rosemary's baby*), celle-ci est devenue chèvre pratiquement au-dessous de la taille.

³⁰ L'écriture brutale de la répulsion devant le corps nu et offert de la femme pourrait être aussi un phénomène d'époque. Dans *Maria Giuseppa*, écrit en 1929, Landolfi fait dire ceci par son personnage. « Donne, puah ! nella mia vita quelle poche che sono passate sotto di me (che vi pare di questo doppio senso, Signori ?) le ho trattate sempre come si meritano : mi ha visto mai qualcuno incantato davanti a una gonnella ? ». Et sept ans plus tard, Sartre (qui ne pouvait avoir lu le texte de Landolfi), fera tenir par le protagoniste narrateur de sa nouvelle *Érostrate* (dans le recueil *Le mur*) des propos très similaires. « Je n'ai jamais eu de commerce intime avec une femme : je me serais senti volé. On leur monte dessus c'est entendu, mais elles vous dévorent le bas-ventre avec leur grande bouche poilue et, à ce que j'ai entendu dire, ce sont elles – et de loin – qui gagnent à cet échange. » *Le mur*, Paris, Gallimard, 1948 [1939], p. 73.

Amore dell'avventura e un sacro terrore si davano battaglia nel suo animo³¹ ; [...].

Le désir ne peut surgir et se développer dans toute son ampleur que dans l'excès³² de la transgression ou, à tout le moins, dans l'imaginaire de l'interdit majeur. C'est la tension accompagnant l'espoir de transgresser cet interdit qui engendre le désir et, éventuellement, détermine une jouissance qui est fille de l'effroi devant l'insoutenable, en partie identifiable à l'au-delà de l'humain³³. C'est le cas aussi pour la Rosalba de *La morte del re di Francia* au sujet de laquelle le discours narratif précise bien qu'elle est « au-delà de la virginité et de la pudeur » afin que le lecteur naïf ou conventionnel ne se méprenne pas et sache que le corps de l'enfant n'exhibe pas du tout la blancheur candide et symbolique qu'on pourrait attendre³⁴. C'est une nouvelle occasion pour l'écrivain de déployer son talent de styliste à travers un jeu savant sur les couleurs, jusqu'à l'ultime image du sang révélateur de la nubilité au sein de la virginité menacée, une nouvelle fois, par un organisme bestial et monstrueux, réel ou onirique, qui fait peur a priori mais apporte finalement une jouissance indépassable et proprement surhumaine³⁵. L'agression rêvée, dans les deux acceptions du qualificatif,

³¹ *La pietra lunare* in *Opere I*, cit., chapitre II, p. 128-129.

³² Sur le phénomène ou le fantasme de l'*hybris*, on peut rappeler un passage ouvertement autobiographique et souvent cité de *Rien va*, même si la notion de l'*insoutenable*, associée aux images liés de la turgescence et de l'*energoumenos* luttant contre son démon intérieur, s'y trouve appliquée au Beau dans le cadre de la poïésis. « [...], mi rifarò a quello che più su dicevo dell'energia (parola assai inadeguata al caso) : avevo paura di me stesso. Avevo paura che a lasciarmi andare, ne sarebbe venuto fuori qualcosa di troppo bello, di insostenibilmente bello [...] e allora tutto sarebbe finito e riprecipitato in una voragine senza fondo. Per restare all'energia, la sentivo gonfiarsi in me in modo intollerabile e [...] la ricacciavo giù e finivo coll'andarmene per evitar le occasioni. “Quello che è troppo” forse borbottavo [...]. » *Opere, I*, cit., p. 106.

³³ Le lien avec l'animalité ne doit pas abuser en la circonstance : ce qui exalte, fût-ce dans l'horreur panique et dans la souffrance, le jeune homme épris de Gurù, ce n'est pas un défaut d'humanité chez la jeune fille mais bien un inconcevable et insaisissable surplus d'humanité – inconcevable, peut-être *indisable*, si l'on accueille le barbarisme de Flaubert qui a tant intéressé Sartre, mais certainement pas impossible à écrire : c'est même tout ce qui intéresse Landolfi.

³⁴ « Non latteo e verginale, quel corpo (il bianco è il colore sfacciato del pudore) : bruniccio, al di là della verginità e del peccato. » *La morte del re di Francia*, cit., p. 22.

³⁵ On doit nécessairement, ici, rappeler l'invention par Landolfi d'une sorte de concours en vue de provoquer le plus profond orgasme féminin et remporté haut la main, si l'on ose dire, par un ver dans *Il mar delle blatte* (triomphe, par l'écriture, du discours dédaigneux des

produit comme il se doit un sentiment d'horreur mais aboutit à un spasme qui ressemble à une *petite mort*. Il a beau être noir et se répandre jusqu'aux dimensions fantasmagiques d'un lac, le sang de Rosalba ramène les images associées de la violence suprême, de la pléthore des sens et de la virginité médusante³⁶.

Il n'est pas excessif de dire que tout ce qui peut relever de l'érotisme, au sens le plus ample du terme, trouve des illustrations dans l'œuvre de Landolfi. En fait, celui-ci use de l'écriture à la fois comme d'un objet, d'un espace et d'un vecteur de jouissance suprême et exploite toutes les ressources de la langue écrite pour donner au lecteur le sentiment d'une étreinte quasi permanente entre celle-ci et les réalités qu'elle est appelée à mettre en forme et en scène. Certes, les situations dans lesquelles des personnages sont manifestement en situation de voyeurs ne sont pas rares. Mais ce qui intéresse l'écrivain, c'est la possibilité dont il dispose pour placer insensiblement le lecteur dans cette même situation selon un principe fondamental qui veut que l'écriture parvenue au plus haut niveau de maîtrise, de raffinement et d'efficacité plastique et sémantique parvienne à se faire oublier pour dérouler sous les yeux d'un partenaire transformé en spectateur tous ses sortilèges³⁷. Et il plaisait à Landolfi que ces sortilèges fussent paradoxalement comme le soleil et la mort : impossibles à regarder fixement.

L'écriture landolfienne fait couple avec la langue au point de donner parfois le sentiment qu'il s'agit d'érotiser jusqu'à l'obscène toute la matière,

simples pratiques de pénétration, par ailleurs honorées dans maints autres passages, comme celui-ci : « Da quella bocca pareva alitare un fiato leggero e impalpabile [...] la luna tra i suoi denti le infiggeva nell'oscuro cavo della bocca una lama acuta e gelida... » *La morte del re di Francia*, cit., p. 25).

³⁶ « Pour expliquer ce tabou de la virginité, on peut avoir recours à des facteurs divers [...]. Lors de la défloration des jeunes filles, du sang est en règle générale répandu ; la première tentative d'explication se réfère à la crainte du sang chez les primitifs, qui tiennent le sang pour le siège de la vie. [...] Il est manifestement en corrélation avec l'interdit : ne pas commettre le meurtre, et forme une défense protectrice contre la soif de sang originelle, le plaisir-désir de meurtre de l'homme originnaire. » Sigmund Freud, *Le tabou de la virginité* in *Contributions à la psychologie de la vie amoureuse*, III, 1918 (*Œuvres complètes Psychanalyse*, vol. XV, cit., p. 83-84).

³⁷ Sur le maniement du signe dans l'intention de le faire complètement oublier au seul profit du référent, on peut relire le désormais célèbre article, très polémique, de Roland Barthes sur *L'Effet de Réel* dans le numéro 11 de « Communications » paru en 1968 et consacré au phénomène et à la notion de *vraisemblable*. Les textes de Landolfi qui posent, au moins implicitement, la grande et épineuse question du vraisemblable sont légion.

comme dans le système polythéiste des Anciens. On a une idée de cette redoutable tendance dans un passage de *Settimana di sole* où le narrateur protagoniste ose afficher, presque comiquement, son délire paranoïde et surréaliste en accusant le chien de la maison de « s'entendre avec les mimosas et la façade ». Et cette dernière se trouve alors elle-même investie d'une capacité à s'offrir comme une femme impudique ou, peut-être, plus simplement, comme un organisme vivant qui s'abandonne au plaisir parce qu'il ne sait pas qu'on le scrute (et n'en a cure, au demeurant).

Specie la facciata che fa il comodo suo e si scoscia beatamente al sole tutto il giorno, appena la guardo di fronte, dal giardino, impallidisce³⁸.

Comme souvent dans les textes de Landolfi qui semblent impossibles à maintenir dans les limites du rationnel, une image très simple a priori produit l'exact contraire de ce que Barthes dénonça comme un *effet de réel* : un effet d'irréalité qui doit, littéralement, ravir le lecteur à la suite du protagoniste, quitte à l'empêcher, un peu plus tard, de faire des rêves paisibles.

La critique a souvent analysé la dimension remarquablement plastique de l'écriture de Landolfi. L'une des causes de cette éblouissante qualité pourrait être identifiée dans la sincérité de la jouissance éprouvée par l'écrivain à travers son écriture en train de se faire – y compris, lorsqu'il

³⁸ *Settimana di sole* in *Dialoghi dei massimi sistemi*, cit., p. 150. Nous relèverons, au passage, que la forme pronomiale du verbe [*scosciarsi*] est d'abord enregistrée par les dictionnaires pour désigner une figure de danse classique (« eseguire la spaccata ») et que tous ne signalent pas une acception beaucoup plus large et donc non spécialisée. Et lorsque cette dernière existe, elle est rapportée, pour l'essentiel, à une femme (dont il faut supposer, par ailleurs, qu'elle porte un vêtement ouvrant dans le bas) et souvent classée comme « populaire » ou « familière » parce que le signifié emporte, pour les lexicologues du moins, l'idée d'une attitude qui pourrait être excessive par rapport aux convenances sociales établies (certains dictionnaires, comme celui de Sabatini et Coletti, indiquant clairement cet excès : « detto soprattutto di donna, mostrare abbondantemente le cosce. » *Disc Dizionario Italiano Sabatini Coletti*, Florence, Giunti, 1997, p. 2408a). Dans cette perspective, s'il est permis de le dire ainsi, il nous semble raisonnable de supposer que, déjà à l'automne de 1936, donc au moment de la composition de *Settimana di sole*, Landolfi ait eu l'occasion d'entendre Gadda tenir, par exemple aux *Giubbe rosse*, des propos proches de ceux que l'on trouve dans les premières pages de *Novella seconda* : « Ciò non toglie che molti rubino a man salva e le donne abbiano le sottane così corte, che quando son sedute, gli si vedono le cosce, le giarrettiere, le mutandine, fino alla punta di Bellagio, anzi fino alla villa Serbelloni. » *Novella seconda*, Milan, Garzanti, 1971, p. 10.

jubilait à l'idée qu'il venait de rater lamentablement une phrase. Or, cette jouissance de l'écrivain en action semble n'être jamais aussi grande que dans les passages qui mettent en scène un plaisir à la fois sensoriel et psychique – à supposer qu'il ne s'agisse pas d'un pléonasme – dans lequel l'euphorie bouleversante est atteinte par le truchement de subtiles médiations inévitablement relayées par un imaginaire culturel très raffiné et savamment exploité, ainsi qu'on peut le voir dans cet hommage baudelairien, discrètement misogyne dans ses allusions sadomasochistes.

Il gatto di casa fece la sua scomparsa [...] e balzò sulle ginocchia di Gurù [...] ; ella lo ripose delicatamente a terra, ma prima di lasciarlo gli prodigò con crudele esperienza qualche carezza sui punti più sensibili. La crudeltà consisteva nell'inferire un soverchio godimento alla piccola belva, la quale parve disciogliersi fra le dita di quella mano. Poiché è letteralmente impossibile restarsene per i fatti propri se una bella donna accarezza un gatto³⁹, [...].

On se souvient de l'aphorisme lacanien selon lequel il n'y a pas de rapport sexuel. Les lecteurs assidus de l'œuvre de Landolfi connaissent bien, pour leur part, une petite phrase de *La piccola Apocalisse* qui paraît faire de l'écrivain italien un fidèle avant la lettre du célèbre psychanalyste français (à un détail près, mais un détail considérable : l'emploi, en incise, d'un adverbe très prisé de Landolfi : *forse*).

Ma il negro sbaglia, forse, a stabilire un rapporto : nessun rapporto è possibile fra le cose del mondo⁴⁰.

Sans doute, les choses ne sont-elles pas toujours assimilables aux être vivants. Mais il faut aussi compter sur une tendance ludique qui peut atteindre aux dimensions d'un système de pensée et d'écriture. Toute l'œuvre de Landolfi est traversée, même dans ses moments solennels, pathétiques et lyriques les plus intenses, par une impertinence et une pétulance qui font penser à l'esprit de rébellion « enjoué » que Bataille enviait tellement à Nietzsche et qui a pour nom *Muttwille*⁴¹. Il n'est pas interdit de voir un

³⁹ *La pietra lunare* in *Opere I*, cit., chapitre IV, p. 146.

⁴⁰ *La piccola Apocalisse*, II, in *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., p. 75-76.

⁴¹ « Combien j'aimerais dire de mon livre la même chose que Nietzsche du *Gai savoir* : "Presque pas une phrase où la profondeur et l'enjouement ne se tiennent tendrement la

hommage éclatant et drôle rendu à cette malice d'une conscience en rupture de ban dans le dialogue qui doit son titre à une chanson populaire que tout citoyen élégant et grave se doit de considérer comme vulgaire : *Osteria del numero venti*⁴². Nous y avons fait allusion en ouverture de cette étude. Un homme d'âge indéterminé essaie de convaincre une vierge (très jeune, probablement) d'avoir un rapport avec lui. Elle finit par accepter mais le bonheur du partenaire est terriblement éphémère car il doit presque immédiatement interrompre son travail de pénétration en raison d'une vive douleur. Il découvre alors que son sexe saigne et a été « mastiqué » par de délicieuses petites dents tapies modestement sous de délicates lèvres de corail. Il n'y a pas eu de rapport sexuel. La fille pleure car elle croit qu'elle est un monstre, comme dans les récits postromantiques de Tommaso Landolfi. Mais celui qui a failli être son premier homme la rassure : cette barrière déchirante qui dissuade de toute pénétration est le plus précieux de ses charmes⁴³. S'il est vrai que, comme l'affirme l'écrivain, toute personne de bonne volonté a eu l'occasion de rencontrer une sirène, il devrait être tout aussi facile de connaître cette scène : cependant, ce n'est pas dans la vie, ainsi que l'assèment volontiers les esprits fort et martiaux, seulement dans la littérature. Il suffit pour cela qu'une conscience qui sait ce qu'écrire veut dire rencontre une conscience qui sait ce que lire veut dire. L'écriture érotique peut être réjouissante et faire la nique à une définition boutiquière de la *vie*. L'ami Gadda a cru pouvoir appeler cela de « judicieux accouplements⁴⁴ » et il n'est pas sûr que Landolfi ait estimé que ce fussent les plus à dédaigner.

Denis FERRARIS

Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

main !' » *Avant-propos* de *L'expérience intérieure* in *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, 1973, p. 9.

⁴² *A caso*, Milan, Rizzoli, 1975, p. 81-90.

⁴³ « Oh che delizia : di sotto a codesti labbruzzi di corallo spunta una fila di nitidi, di brillanti e minuti dentini... Oh che ingrato, sono : codesto è il più prezioso dei tuoi vezzi. » *Ibid.*, p. 90.

⁴⁴ *Accoppiamenti giudiziosi* comme texte date de 1958 (le volume homonyme parut à Milan, chez Garzanti, en 1963).