

LES MOTS, L'ECRITURE

Si, très tôt, Tommaso Landolfi s'est heurté à une réalité difficile, douloureuse et perturbante que, sans aucun doute, il a par la suite contribué lui-même à entretenir, il a en revanche bien vite découvert une alternative à ce monde de frustrations et d'angoisse. L'enfant solitaire qu'il fut trouva en effet dans le langage un domaine où il pouvait au contraire s'épanouir et régner à sa guise. Il a lui-même raconté comment l'univers des mots avait, peu à peu, fini par constituer pour lui une réalité fascinante et quasiment sacralisée, qu'il devait plus tard entretenir jalousement par la lecture, puis par l'écriture. Landolfi emploie en effet des termes d'une grande force pour rendre le désarroi qui a été le sien lorsqu'il s'est retrouvé, à peine adolescent, loin de tous, pensionnaire au milieu d'un groupe de garçons inconnus. Mais, outre le déracinement dont il souffrait, ses condisciples parlaient entre eux de réalités qu'il ne connaissait pas et dont pourtant il entrevoyait obscurément le sens. Bien entendu, il s'agissait là du monde du sexe, qui suscitait en lui, au sens propre, une *horreur* liée à la fois à l'inconnu et à l'interdit. Et les mots qu'il entendait ainsi, avant même les choses qu'ils désignaient et qu'il découvrirait plus tard, « le faisaient frémir ». Mais cette sorte de charge sacrée qu'il perçut ainsi, à son corps défendant, rejoint en réalité ce que, de façon très étonnante, il éprouvait lui-même à l'égard du langage : « j'avais alors, écrit-il, une sorte de religieux et superstitieux amour et terreur des mots (qui m'est resté longtemps) : je concentrais sur eux toute la charge de réalité - à vrai dire fort réduite - que je réussissais à découvrir dans les divers objets du monde ; plus simplement, les mots étaient, pour ainsi dire, mes seules réalités ». Même si ce fragment insiste,

par deux fois, sur le fait qu' il s'agit là d' une expérience lointaine et sans doute révolue, le texte que nous venons de citer, extrait d'un recueil de sa pleine maturité, porte ce titre de « Préfigurations », associé au nom de la ville de Prato où se trouvait son collège, parce qu'il s'agit là pour lui d'une suite d'expériences certes archaïques mais qui ont été déterminantes, et qui se sont jouées en particulier sur ce registre du langage. Pour Landolfi, enfant ou jeune adolescent, les mots étaient, dit-il, les seules réalités qui comptaient. Ils constituaient pour lui comme un refuge, fortement investi par rapport à un monde qu'il ne connaissait pas, sur lequel il n'avait pas de prise, et qui donc *lui échappait*, à tous les sens du terme.

C'est de là que lui venait cette idée d'un pouvoir quasi magique des mots sur le réel, à laquelle il fut quelque temps sensible, notamment lorsque, lycéen à Trieste, il se plongea dans la lecture d'ouvrages ésotériques qui pouvaient alimenter cette idée d'une possession magique de la réalité. Mais s'il ne poursuivit pas ses réflexions dans cette direction, le goût qu'il commença en revanche à manifester, dès son adolescence, pour l'apprentissage des langues étrangères me semble ressortir à une démarche analogue. Ce qui comptait, pour lui, quand il se faisait expédier grammaires et lexiques des langues les plus improbables, ce n'était évidemment pas d'acquérir et de maîtriser la possibilité d'une communication effective, pratique, avec des étrangers, mais bien plutôt d'élargir ou de démultiplier cette possession d'autres secteurs d'une réalité qui, en tout état de cause, échappait, là encore, à son expérience directe. Landolfi avait d'ailleurs en quelque sorte programmé de façon systématique cette expérience d'apprentissage des langues, comme un cheminement vers la sagesse, s'il faut en croire ce que constate ironiquement une note de *Rien va*, écrite le jour de son cinquantième anniversaire. On sait que, par la suite, et même s'il n'en avait pas eu l'intention à l'origine, il tira quand même de ses connaissances linguistiques l'occasion de traduire de façon remarquable, et fût-ce en renâclant, un bon nombre d'œuvres de grands écrivains étrangers.

C'est en tout cas la raison pour laquelle, à l'instar de D'Annunzio, « grand ancien » de son collège de Prato (et qui, à contre-courant des modes littéraires de son temps, devait demeurer l'une de ses constantes admirations, puisque Landolfi, encore en 1972, fit de lui l'un des dédicataires de *Viola di morte*), il se mit dès son adolescence à exploiter systématiquement les ressources des dictionnaires de la langue italienne, toutes époques confondues.

Il retira dans ce domaine une maîtrise et une virtuosité qui étaient

devenues proverbiales parmi ses amis florentins. Carlo Bo, l'un de ses admirateurs de toujours, remarquait qu'il était pour cette raison en mesure d'imiter les grands modèles littéraires de la tradition italienne, voire de donner l'impression, comme l'écrivit pour sa part Calvino, de pasticher quelque auteur inconnu. C'est que cette connaissance n'était pas limitée aux seules ressources lexicales, et qu'elle se jouait aussi sur le terrain de la syntaxe. On comprend mieux ainsi pourquoi et comment Landolfi était capable de varier à l'infini ses registres linguistiques et stylistiques, et de passer d'une langue limpide à la prose tumultueuse d'un romantisme exacerbé, de singer le ton de traités scientifiques ou juridiques d'un autre temps, ou de se plier aux nobles cadences de la tragédie classique en vers. Gianfranco Contini, l'un des premiers à s'être intéressé à ses écrits, le définissait avec une certaine suffisance comme un écrivain du XIX^{ème} attardé, ce qui n'était pas faux en soi, mais plutôt partiel : Landolfi est un écrivain qui en réalité n'est d'aucun temps, parce qu'il a parfaitement assimilé les possibilités expressives de la tradition, et parce qu'il ne se considère en aucun cas comme tenu d'adopter les innovations de la modernité. C'est ainsi qu'il a pu, sans le moins du monde se laisser impressionner par elles, côtoyer des expériences esthétiques aussi diverses que, par exemple, l'hermétisme florentin, le néo-réalisme ou encore l'expérimentalisme du Gruppo 63.

C'est peut-être aussi que, non content de puiser dans les trésors linguistiques des siècles passés, Landolfi a toujours conservé une aptitude à jouer avec les mots qu'il évoque dans une note tardive de *Des mois* : « Chacun a dû faire, délibérément ou par hasard, l'expérience qui consiste à retourner en soi-même un mot, jusqu'à le vider complètement de toute signification : il semble alors se détacher, non seulement de l'objet auquel habituellement il est lié, mais même de tout objet, appui ou soutien, et se recroqueviller, se tordre dans l'esprit ... ». Il faudrait citer tout le passage, qui est long et complexe, et qui a en tout cas le mérite d'illustrer à quel point il s'agissait là, pour Landolfi, d'une réflexion fondamentale où la linguistique vient prendre le relais d'une interrogation spontanée sur les mots. Calvino ne s'y est pas trompé, du reste, qui, dans la postface qu'il écrivit pour son anthologie landolfienne de 1982, relève cette dimension spécifiquement linguistique de sa pensée et de son oeuvre.

A l'extrême opposé de cette évacuation du sens, Landolfi, dans un texte resté fameux, s'est amusé un jour à écrire une nouvelle dans un langage apparemment dépourvu de signification. Mais ce n'était là qu'un jeu

de grand lettré, puisqu' en réalité, les termes énigmatiques qui constituaient le texte étaient tous, sans exception, des mots appartenant bel et bien à la tradition italienne, quoique peu à peu tombés en désuétude, comme il l'a d'ailleurs lui-même expliqué, à quelque temps de là, dans une glose ironique et savoureuse. Peut-être avait-il voulu ainsi ridiculiser au passage certains critiques qui ne l'avaient pas ménagé naguère, et qu'il considérait comme des ignorants ; le fait est que, comme il le dit lui-même dans le même texte : « celui qui est ou se présume critique devrait pourtant savoir que ni D'Annunzio ni moi n'inventons de mots : il nous suffit et il est plus commode pour nous de les emprunter à notre bel idiome (avec un effet bien plus mortifiant pour les critiques eux-mêmes) ». La cause est entendue, mais le patronage invoqué de *l'Immaginifico*, s'il confirme l'inlassable travail de recherche linguistique effectué par Landolfi, rappelle opportunément que c'est bien afin d'enrichir ses possibilités expressives qu'il s'y livrait. Ceci, au risque, orgueilleusement assumé, de n'être pas compris.

Il faut pourtant observer que Landolfi, surtout au début de sa carrière, s'est parfois autorisé à inventer des mots : c'est notamment le cas dans *Cancroregina*, lorsque, vers la fin de ce récit d'un voyage imaginaire dans l'espace, le narrateur sombre dans une sorte de délire, qui se traduit aussi sur le plan verbal. Son personnage écrivant, dit-il, en état d'insomnie, celui-ci tente de décrire deux animaux imaginaires qui le hantent et qu'il nomme *porrovio* et *beca* : « (cet être) apparaît quand la nuit, il court tel un lièvre au soleil, avec les oreilles transpercées par la lumière ; et quand, de l'ombre, la folie m'épie, me couve, accroupie comme un chat, ou mieux, comme une bouse de vache, avec les yeux jaunes ». On retrouve là une tonalité proprement cauchemardesque que Landolfi affectionnait à ses débuts et qui caractérise également *Il mar delle blatte* (un récit où l'on trouve aussi des mots inventés), de telle sorte qu'on a parfois pu parler d'un certain surréalisme landolfien. Il me semble pour ma part que la démarche de Landolfi est en général beaucoup trop concertée et lucide pour pouvoir être assimilée à quelque forme d'écriture automatique que ce soit. Mais, pour en revenir à ces mots, à ces choses inventées, il faut poursuivre la lecture du même fragment de *Cancroregina*, où, dans son délire, le personnage principal parle aussi de sa manière d'écrire et invective ceux qui l'ont méconnu ou limité : "Eh non, dit-il, on voit ici la main de crapules (*mascalzoni*)" (mais Landolfi utilise une série de synonymes en forme de variantes, quasiment oulipiennes, où il juxtapose à la même syllabe *ma* des suffixes que lui suggèrent une assonance et une association phonétique ou

sémantique, ce qui donne une série de termes à la fois dépourvus de sens et par ailleurs intraduisibles (*mascalzoni*, *mascalzi*, *macalzati*, *macabassati*) tout comme un peu plus loin, dans la même phrase, il parle ou plutôt, il écrit que c'est là l'ouvrage de persécuteurs (mais il dit : *persecutori* et *persecumucche*) en jouant du même procédé, qu'il reprend encore, à la fin du fragment, en jouant à propos du nom de son vaisseau spatial, *Cancroregina*, qui devient successivement *Cancrore*, *Cancroprincipessa*, *Cancrofamigliareale*, *Cancroecceteraeccetera*, *Cancrocanchero*. De même que le récit s'achève, à peu de chose près, sur cette dernière pirouette verbale : « *Evviva l'Inghilterra e l'Inghilmare* ». Comme Landolfi l'écrit aussi dans ces mêmes pages, c'est donc bien que « depuis longtemps, ma vie est obsédée par la recherche et la disposition de mots. Le *porrovio* tournique, gris, dans les ténèbres, le *porrovio* vient, il va, le *porrovio* est une masse que je ne puis avaler ». Et il conclut ainsi : « Le *porrovio* n'est pas une bête : c'est un mot ». (C'est moi qui souligne). Ce qui est singulier, c'est que, dans une page de carnet datant de 1958, Landolfi retrouve et reprenne ce même exemple du mot *porrovio* ou d'autres termes analogues, comme, par exemple, ces *veranie* qui apparaissent vers la fin de *La pietra lunare* et qui sont des sortes de faunes. Parlant d'une nuit d'insomnie, il dit avoir retrouvé quelques mots jetés sur un feuillet :

« Du bureau, pour atteindre l'étage inférieur, il faut traverser ...

Cette nuit j'ai rencontré la *bestia folgorosa*.

Elle était là dans l'ombre.

Autrefois je l'appelais *Porrovio* et je la définissais comme un mot.

Je mentais. C'est ma bête...**BESTIA FOLGOROSA**.

(Ce sont là autant de paragraphes, et tout est copié textuellement.)

D'où viennent, de fait, ces mots étranges sur lesquels je n'ai pas de pouvoir, surgis tout à coup et qui me sont comme étrangers, sinon d'une folie qui m'est propre ? ». Et Landolfi ajoute, un peu plus loin, que ces mots n'ont pas de sens, et qu'il serait donc vain d'en chercher une explication étymologique, par analogie phonétique avec d'autres mots connus (ici : avec *folgore*, ou, dans le cas de *verania*, avec *primavera*).

Enfin, il est singulier que Landolfi ait, à l'occasion, inventé des orthographes qui lui sont propres, par exemple dans *Le Due Zittelle* (notamment la *scimia* et les *zittelle* au sujet desquels les explications qu'il en a données en note sont finalement assez peu convaincantes), et qu'il se soit livré à plusieurs reprises dans ses écrits au jeu qu'affectionnent les enfants et qui consiste à inverser l'ordre des lettres de son propre nom,

devenu ainsi Onisammot Iflodnal.

Il y a donc bien en tout cas chez lui un souci constant des mots, indissociable de l'usage qu'il en fait, même s'il admet qu'il n'en est pas totalement le maître, et qui en dernière analyse renvoie invariablement à la question du sens. Landolfi a parfois tenté de donner une formulation cohérente à ces questions, sans doute aussi anciennes chez lui que la conscience qu'il avait du langage, par exemple dans *Des mois* : « J'aimerais savoir, écrit-il, si un mot est originairement un son, adapté de différentes façons et articulé par la suite, ou si au contraire il ne correspond pas par hasard à quelque qualité occulte de l'objet, qualité qui n'est contrôlable par aucun de nos sens, et donc proprement inexprimable dans leur domaine ; où en somme le mot serait une sorte d'expédient nouménique... » On voit l'importance de l'enjeu, et l'ambition de la question posée ici : elle rejoint en effet, comme le remarquait Calvino, certains problèmes soulevés par Saussure, sans qu'on puisse établir si Landolfi en avait effectivement pris connaissance, ni de quelle façon il aurait pu le faire. Il reste que, désarmé devant l'ampleur des problèmes qu'il avait ainsi pressentis, sur la base de son expérience personnelle qui est tout à la fois celle d'un philosophe, d'un linguiste et d'un écrivain, Landolfi recule devant l'idée que les mots pourraient acquérir une sorte d'existence autonome « sans rapport imaginable, dit-il, avec la réalité phénoménique. Or, que sont-ils ? S'agit-il d'objets impossibles à reconnaître, ou vraiment de mots autonomes ? Et, dans le second cas, d'où viennent-ils, ou que symbolisent-ils ? Et nous-mêmes, que devons nous en faire, et dans quel espace, dans quel abîme de l'âme les laisser se répandre ? Encore une fois, nous nous sentons dépassés par quelque chose ou par quelqu'un et, désarmés, nous ne trouvons rien de mieux que de nous retirer hâtivement de ce monde d'ombres menaçantes et de reporter les mots à leur valeur rebattue, provisoire ».

C'est d'ailleurs sans doute pour toutes ces raisons que Landolfi, s'étant retrouvé assez tardivement père de deux enfants, a observé avec une extrême attention auprès de ceux-ci les étapes du surgissement et de l'acquisition du langage. Ses carnets sont remplis sur ce sujet de notations tantôt émerveillées, tantôt perplexes ; au-delà de l'anecdote, elles rejoignent un questionnement plus général qui ne s'était jamais interrompu.

Ce rapport hasardeux qu'entretenait Landolfi avec les mots n'a en fait jamais cessé de l'inquiéter, ou, à tout le moins, de lui donner à penser, si l'on en croit, par exemple, une curieuse nouvelle, « Parole in agitazione », expression qu'on pourrait traduire par « Mots en grève », et qui figure dans

Un paniere di chiocciole. Ce texte qui présente un écrivain (Landolfi lui-même ?) confronté, non sans stupeur, au spectacle des mots qu'un matin, il voit s'agiter dans son lavabo, alors qu'ils revendiquent bruyamment le droit de changer de signification, est un bon exemple d'une certaine tonalité fantastique qu'il affectionne. Mais cette figuration objectivée des mots, représentés comme des espèces d'insectes plus ou moins précisément définis, et qui rappelle l'épisode fameux des paroles gelées dans le *Pantagruel* de Rabelais, est encore une mise en question des problèmes du sens.

En effet, le sens des mots, présentés pour ainsi dire à l'état brut, c'est-à-dire hors de tout contexte, apparaît ici comme parfaitement aléatoire. Purs signifiants, mais mécontents de leur état, c'est-à-dire du sens qu'ils véhiculent, les mots grévistes de Landolfi réclament à qui mieux mieux le droit de changer de sens, jusqu'au moment où l'écrivain, excédé, décide de les enfermer dans une bouteille afin de pouvoir redonner ensuite un sens univoque à chacun de ceux qu'il en fera sortir. Mais il est clair que, malgré la couleur humoristique quelque peu inhabituelle de ce passage, c'est une inquiétude récurrente qui s'exprime ici et qui, en fait, est toujours associée chez lui à la réflexion sur le langage : tantôt Landolfi raisonne sur l'exemple de mots vidés de leur sens, ou bien qui changent de sens, puisqu'aussi bien le lien entre le mot et la chose demeure problématique; tantôt, au contraire, il radicalise sa démarche en imaginant qu'il invente un langage.

C'est même là un motif qui parcourt la totalité de son oeuvre, à partir du *Dialogo dei massimi sistemi*. Landolfi y conte la dérisoire aventure d'un poète qui a écrit dans une langue fictive, qu'un imposteur lui a fait prendre pour du persan, mais qui, n'étant fondée sur rien d'autre qu'elle-même, demeure une parodique et stérile entreprise de communication verbale que, comme on le lui démontre, il serait en outre vain de définir comme une forme d'art. Le malheureux poète y perd la raison.

Landolfi est également revenu plus tard sur cette idée d'une langue inventée, dans un fragment longtemps demeuré presque inaccessible, mais qui a été assez récemment exhumé et remarquablement analysé par Manuela Bertone. Il s'agit de *Qualche notizia sull' L 1*, qui se présente comme une sorte de glose autour d'un imaginaire traité de grammaire, inachevé et portant, là encore, sur une langue inventée. Et il est tout à fait intéressant de constater que cette glose reprend, sur un plan plus théorique, les hypothèses développées dans le *Dialogo*.

Landolfi en effet sanctionne le double échec du poète et du

grammairien, apprentis sorciers qui, l'un et l'autre, ont voulu se détourner de la langue commune pour s'aventurer sur le terrain inconnu d'une langue qu'ils sont seuls à connaître et qui, comme le dit M. Bertone, échouent à la fois dans le rôle de l'apprenti comme dans celui du sorcier. Mais cette spéculation landolfienne remonte loin dans le temps, s'il faut en croire une notation mélancolique du début de *Des mois* : « Lorsque j'étais enfant, je voulus, une fois, me forger une langue personnelle : il me semblait nécessaire de commencer par là ; une véritable langue, avec toutes ses règles. (...) Je remplis des feuilles et des feuilles, que je retrouve de temps en temps. Et peut-être cela se disposa-t-il dans mon esprit comme la recherche *d'autre chose* » (c'est moi qui souligne). Mais c'est bien cette *autre chose* qui fait problème, comme Landolfi lui-même l'a reconnu, par exemple dans *La biere du pecheur*, où, dans un aveu d'une immense amertume, il parle de : « (sa) manie de l'impossible en littérature, c'est-à-dire de vouloir obtenir (...) des mots écrits ce qu'ils ne peuvent donner ». Et c'est autour de cette conscience désenchantée de l'échec d'un projet d'écriture, proprement prométhéen, que les poèmes de la fin tracent, comme on le verra plus loin, des variations marquées par un désespoir absolu

C'est sans doute de ce paradoxe que procèdent toutes les contradictions que Landolfi n'a cessé d'accumuler tout au long de son oeuvre, comme si en fin de compte, tous les espoirs qu'il avait placés dans cet investissement passionné des mots s'étaient révélés non seulement dérisoires, mais fallacieux.

Landolfi, bien évidemment, ne s'est pas limité à réfléchir sur les mots et sur les possibilités qu'ils offrent, car, très tôt là encore, il a découvert le monde de la littérature et il s'y est véritablement plongé. Lecteur précoce en effet, si l'on en croit les indications que sa fille a trouvées dans des documents inédits et qu'elle a utilisés pour les pages biographiques du premier volume de ses Œuvres. Landolfi, dès ses années de collège, a été fasciné aussi bien par les auteurs de l'antiquité classique que par les italiens. Mais il est moins courant que, parallèlement, il se soit aussi passionné pour les grands écrivains européens, qu'il a fort logiquement commencé par aborder en traduction, avant d'être en mesure de les lire dans le texte dès que ses connaissances linguistiques le lui ont permis. Si, dans ses études

critiques, il a encore rappelé avec admiration les noms de Jules Verne et d'Alexandre Dumas, Landolfi lut aussi, dès son adolescence, Stevenson et Salgari, ce en quoi il ne s'écarte sans doute pas outre mesure des lectures que faisaient aussi ses condisciples. En revanche, quelques années plus tard, après les livres d'aventures, ce sont les grands romanciers du XIX^{ème} qui retiennent son attention : Balzac, Daudet, Maupassant, puis les espagnols, de Cervantes à Unamuno, et enfin, les classiques italiens qu'il exige de lire toujours dans des éditions intégrales. D'autre part, il continue aussi à fréquenter assidûment D'Annunzio. Au reste, il n'est pas très intéressant d'essayer de reconstituer à tout prix une sorte de registre complet des lectures du jeune Landolfi, ce qui compte étant surtout de constater l'existence de cette boulimie, et, par voie de conséquence, les traces qu'elle a laissées dans cette culture dont ses amis florentins se plurent à reconnaître la richesse et la variété. C'est que la littérature lui était très vite apparue comme un univers alternatif, comme un refuge où il se plaisait, parce qu'il avait trouvé, chez les auteurs qu'il découvrait peu à peu, un ensemble de figures fraternelles, qui pouvaient à la fois alimenter ses rêveries et stimuler son précoce désir d'écrire .

Quelques ensembles pourtant frappent par leur importance et par la constance de l'intérêt que leur témoigne Landolfi, et comme on pouvait le penser, ils ont fait l'objet de recherches systématiques, à commencer par les russes, poètes et romanciers, dont il fit la matière dominante de ses études universitaires, concurremment avec les romantiques allemands et les symbolistes français, et ce avec une curiosité, une ouverture d'esprit et une passion qui tranchent notablement sur le relatif provincialisme culturel des écrivains italiens de sa génération. Je ne veux pas dire par là que, par exemple, Pavese, Vittorini ou Moravia, pour citer trois auteurs qui, à quelques mois près, sont ses exacts contemporains, n'avaient pas montré, eux aussi, de larges ouvertures vers les littératures étrangères ; mais ce qui caractérise Landolfi, c'est bien plutôt l'ampleur, la constance et la diversité de ses intérêts dans ce domaine. Quant aux affinités plus ou moins évidentes de Landolfi avec ses auteurs de prédilection, qui peuvent se formuler à l'occasion en termes de généalogies, il est peut-être bon de rappeler une réflexion de Giacomo Debenedetti qui me semble inspirée par une grande sagesse : « De grâce, avec Landolfi, ne nous mettons pas à chercher des généalogies littéraires. Certains l'ont fait, et il en sortait tout le Gotha de la poésie et du roman. Sans dire qu'en fin de compte, Landolfi lui-même serait capable de surgir avec une liste comportant qui sait combien d'autres noms

encore, auxquels on n'avait pas pensé, et il nous laisserait pétrifiés. Car cet écrivain, qui peut faire supposer tant de filiations, non seulement finit par ressembler surtout à lui-même, mais, en fait de littérature, il est également 'docteur par excellence' ».

Il était donc assez logique qu'à la fin de ses études, Landolfi ait continué à se situer dans un rapport exclusif avec le monde des mots et des lettres, le seul qui eût trouvé grâce à ses yeux, si l'on excepte les longues courses solitaires et les journées de chasse auxquelles il se livrait, dans les montagnes qui entourent Pico, et, bien entendu, les nuits fiévreuses qu'il passait à jouer. La fameuse et pittoresque définition que sur le tard il a donnée de lui-même : « rat de bibliothèques et pilier de tripots », correspond donc bien à ce qu'il était et voulait être, tournant délibérément le dos à toute activité pratique conventionnelle pour un homme de sa condition. On peut certes considérer qu'il s'agit là d'une attitude de fuite, mais tout le comportement de Landolfi s'est toujours situé, délibérément, dans cette direction à laquelle il n'a renoncé qu'à son corps défendant, quand il s'est vu pressé par la nécessité de survivre. Aussi bien, s'il n'est sans doute pas indispensable de s'attarder sur ses premiers essais inédits d'écriture poétique, qui remontent au début de son adolescence et qui, selon sa fille, sont, semble-t-il, assez nombreux, on peut toutefois rappeler que sur l'un de ses cahiers d'écolier, il avait ingénument écrit ces mots : « Tommasino poeta », et affirmé à son père qu'il voulait devenir « un écrivain de livres ». C'est toujours le fameux : « Je veux être Châteaubriand ou rien » du jeune Hugo qui s'exprime ici. En tout cas, il subsiste une trace bien précise de ces tentatives précoces, puisque le sonnet initial de *Viola di morte* porte la date de 1920.

Mais le fait est que, avant même d'en avoir fini avec son mémoire universitaire consacré à Anna Akhmatova, Landolfi entreprend la rédaction d'un recueil de nouvelles. Parmi celles-ci, dès 1930, il publie « Maria Giuseppa » où d'emblée, éclate son talent d'écrivain. On sait que les années qui suivirent ont été des plus fécondes, et qu'elles ont rapidement fait de lui l'une des personnalités marquantes du milieu littéraire florentin. Original, imprévisible, Landolfi édifie sans trop se soucier des modes une oeuvre dont on a, ici même, tenté de retracer le parcours et qui, très vite, va être caractérisée par sa très forte composante imaginaire. Ce qui confirme, si besoin était, que la littérature est un domaine où Landolfi a trouvé de bonne heure une place qu'il avait répugné à rechercher ailleurs, c'est-à-dire dans un monde où, de toute évidence, il ne s'était jamais soucié de se faire

admettre.

En tout cas, ce qui apparaît aussi dans ses premiers livres, c'est une quantité importante d'allusions ou de références littéraires plus ou moins explicites, qui restera d'ailleurs toujours l'une des plus grandes caractéristiques de tous ses écrits, quelle qu'en soit la nature ou la forme. Ce n'est pas que Landolfi se soit complu à truffier ses textes de citations ou de références directes, comme par exemple, plus près de nous, il arrive à un Arbasino de le faire; sa démarche est même diamétralement opposée, car il y a chez lui, soit par simple pudeur, soit par feinte indifférence de grand seigneur passant sous silence des indications qu'il tient pour triviales, une suprême désinvolture dans le traitement des allusions, qui peut faire le désespoir de ses lecteurs les plus curieux. Non seulement, Landolfi ne cite jamais une source mais, au contraire, il s'arrange pour masquer ce qui pourrait aider à identifier un personnage, un lieu ou encore une expression. Le fait est qu'à l'heure actuelle, il n'existe encore aucune édition qui, même en note, permette de s'orienter dans les réseaux touffus d'allusions qui jalonnent ses livres et qui dans certains cas, autorisent qu'on puisse parler d'une littérature au second degré, voire de pastiches proprement dits.

Je pense pour ma part que, chez Landolfi, les immenses lectures qui avaient toujours été les siennes étaient à ce point assimilées que, comme disait Charles Du Bos, elles lui étaient devenues consubstantielles, ce qui n'excluait pas, éventuellement, la discrète satisfaction d'intriguer ou même de narguer des lecteurs, voire des critiques qu'il n'estimait que modérément. De plus, ces références, fussent-elles cryptées, avaient pour lui un autre sens, dans la mesure où elles matérialisaient comme une sorte d'affiliation au monde des auteurs qu'il admirait, dont il se nourrissait, et à l'égard desquels il se trouvait situé dans un rapport de specularité.

Ecrivain-né, Landolfi n'avait pas de doutes sur sa vocation, ce qui ne veut pas dire que les choses aient été faciles pour lui dans ce domaine. On sait que ses rapports avec ses éditeurs, et notamment avec Vallecchi, n'ont pas été des plus simples, et que d'autre part, si l'on excepte un petit nombre d'admirateurs fidèles et fervents, le public des lecteurs a toujours été assez réticent à son endroit, malgré une critique généralement favorable et en dépit des nombreuses distinctions qui lui avaient régulièrement été décernées. Mais c'était pour lui un autre problème, comme tout ce qui de près ou de loin, avait trait aux réalités pratiques de l'existence.

En revanche, il est significatif que Landolfi ait souvent pris pour thème la représentation de l'écrivain, de ses problèmes et de son statut, de

façon indirecte dans *La biere du pecheur*, et, beaucoup plus explicitement, dans des recueils plus tardifs tels que *Un panier di chiocciolo*, ceci sans parler de ses carnets où il se met constamment en scène (et en question). Tantôt il évoque, non sans un certain humour, les petits détails, voire les petites manies de la vie quotidienne d'un écrivain, plus ou moins inspiré (« La penna », « A tavolino », « Questioni di orientamento ») tantôt, et de façon plus ambitieuse, il pose les problèmes de la composition et de l'écriture d'un texte, depuis les fragments consacrés à l'utilisation d'une langue inventée, dont nous avons déjà parlé précédemment, jusqu'à l'utilisation d'une technique de composition hautement aléatoire (« La dea cieca e veggente ») ou encore d'un récit qui est en même temps l'autocritique d'une ébauche narrative et le schéma de développements alternatifs possibles, non encore rédigés (« Rotta e disfacimento dell'esercito »).

Mais, à mesure que passent les années, c'est à des réflexions de plus en plus sombres que se livre Landolfi, comme s'il avait peu à peu éprouvé l'irrépressible besoin de contester, radicalement, tout ce que la littérature avait pu signifier pour lui jusque là. Il est vrai que, déjà dans *La biere du pecheur*, le narrateur (qui au passage, s'y était déjà défini comme un scribouillard : « *uno scrittorello che nessuno ha mai prezato*, » précisait-il) se livrait à une critique en règle de son écriture : "Je suis aussi, disait-il, fatigué de mon écriture, car on ne va pas appeler cela du style, faussement classicisante, faussement nerveuse, faussement soutenue, faussement abandonnée, et en avant pour les autres faussetés : est-il possible que je ne sache pas arriver à une honnête humilité et que les phrases me sortent du cerveau déjà boursouflées, comme Pallas tout armée du ... nous y revoilà ! »

En fait, c'est avec ce livre que Landolfi commence tout un travail de remise en question tant de son travail d'écrivain que, plus généralement, de la littérature elle-même. Et c'est dans *Rien va*, qui réunit des carnets dont la rédaction commence en 1958, soit cinq ans après la publication de *La biere du pecheur*, que commence à se dessiner, parallèlement à la chronique au jour le jour d'une phase de vie profondément dépressive, un questionnement lancinant de ce rapport à l'écriture qui avait jusque là joué un si grand rôle dans sa vie et dans ses écrits. Plutôt que d'un journal, il vaudrait sans doute mieux d'ailleurs parler d'un livre nocturne, puisque c'est le plus souvent au cœur de la nuit, voire en attendant anxieusement le retour de l'aube, que Landolfi a écrit les pages de ce qu'on pourrait donc peut-être appeler son

Nocturne, en pensant au recueil des fragments rédigés par D'Annunzio après l'accident qui l'avait rendu borgne. Dans ce volume haletant, déchirant, mais aussi contradictoire et infiniment douloureux, Landolfi reprend certes, à l'occasion, la mesquine chronique quotidienne de la vie d'un écrivain qui se croit stérile, et qui faute de mieux, accepte de se laisser confier des travaux de traduction dont il souligne l'aspect alimentaire et servile, tout en essayant d'achever un drame en vers qu'il juge avec une sévérité extrême : « Tout n'irait pas trop mal (et allait comme ça, pendant un temps) si j'éprouvais le moindre intérêt pour mon travail, si toute espèce de littérature ou d'expression ne me dégoûtait pas, si par exemple, le *Landolfo* ne m'apparaissait pas comme un serpent lové au fond d'un tiroir. Ah, qui pourrait jamais dire quel dégoût je ressens en particulier pour ce travail littéraire, utile ou inutile, aveugle ou même quelque peu éclairé ? Et cette façon de rester immobile ici, derrière mon bureau, suant, une plume à la main, lourde non pas comme le monde, mais simplement comme une bêche, manquant d'air, gonflé de tabac ... ». On peut penser, bien sûr, qu'il s'agit d'abord pour Landolfi de s'en prendre à ce même journal qu'il s'est mis à rédiger, pour tenter de faire face à une dépression qui s'est installée au cours de cette année qui est celle de son cinquantième anniversaire, alors que, marié depuis peu, il se trouve confronté à l'expérience nouvelle pour lui de la paternité, tout en devant se mesurer à une situation économique des plus précaires.

Au fond, dit-il, « on peut jurer que je n'aurais, en premier lieu, jamais pris la plume, et en tout cas que je ne me serais pas mis à écrire ce journal, si ce n'était par nécessité (hygiénique). Ce petit adjectif placé entre parenthèses est à prendre au sens littéral : il ne s'agit pas d'hygiène de l'esprit, mais du corps; ces pages quelconques sont celles qui me permettent ces jours-ci de survivre physiquement ». Il écrit, dit-il encore, « comme on prend un remède, ou une purge ». « En somme, j'écris ici pour me consoler, c'est-à-dire avec le vain espoir, que je sais vain, de me consoler; j'écris pour passer le temps, pour des raisons de digestion, que diable ! Ici ; ailleurs, je le fais pour avoir les quelques maigres sous qu'on me donne... ». D'où, associé à cette volonté de dénigrement, ce dégoût qui gagne tout ce qu'il entreprend, et qui en définitive est d'abord dégoût de soi-même. Si Landolfi dit que « le Je » est un pronom détesté, s'il parle d'un « moi-même profondément haï » (et non pas simplement haïssable), c'est bien parce qu'il se sent, ou (ce qui revient au même) se croit dans un cul de sac, à commencer par ce qui concerne sa situation d'auteur, puisqu'il est prisonnier

du cadre autobiographique qu'il s'est imposé à lui-même. Constatant qu'un critique l'a défini, avec un jugement flatteur, comme un auteur de récits fantastiques, il récusé cette opinion : « Si j'avais voulu être un auteur de contes fantastiques ... Mais, au contraire, qu'ai-je voulu être ou que suis-je ? Qui le sait ? comme toujours, ma compréhension a été et elle est toujours et seulement négative (et c'est pourquoi Landolfi cite au passage le vers fameux de son ami Montale : « cela seulement nous pouvons dire : ce que nous ne sommes pas »). Et, en conclusion, il ajoute encore : « Je sais bien ce qu'il ne faut pas faire ni être, mais pas ce qu'il faut ; je suis dégoûté de moi-même, et je suis vainement sur les traces d'un autre, ou de l'autre moi-même. C'est comme dire que j'éprouve du dégoût pour moi tout entier ; et du reste, je ne suis sur les traces de rien, je me limite à me mépriser ».

Mais, mis à part ce mépris et cette répugnance à se retrouver constamment confronté avec lui-même à un moment de sa vie où il n'a en effet guère de raisons d'en retirer quelque satisfaction que ce soit, Landolfi formule une autre réserve fondamentale, qui concerne à nouveau le langage. C'est qu'il n'y a pas d'écriture qui, peu ou prou, ne soit le résultat d'un travail d'élaboration, de mise en forme, voire même de choix des mots, et que de plus ces mots appartiennent tous, qu'on le veuille ou non, à une tradition, à une culture, ce qui leur confère une charge sémantique et affective qui fausse inévitablement l'expression et compromet donc sa sincérité. C'est là sans doute l'une des raisons de ce fantasme récurrent chez lui d'un langage qui lui serait propre et personnel, fût-il inventé de toutes pièces. Il est significatif en tout cas que, dès la première page de *Rien va*, Landolfi mette en question le projet même de rédiger un journal : « ... Comme d'habitude, tandis que j'écris cela, tout se confond et perd son caractère véritable, son urgence, à mesure que cela se dispose dans un ordre quelconque sur la page. Je dis que dans trois mois j'aurai cinquante ans, et que, plus d'une fois j'ai voulu commencer ce journal, un journal (la seule chose qui me restait à faire) ; que, chaque fois, j'ai été retenu au tout début par l'apparition des habituelles, vaines préoccupations : choix des mots, disposition des sujets, clarté de l'expression, et autres malheureuses entraves dont j'avais d'ailleurs une pleine conscience, de telle façon que je n'aurais même pas pu espérer une diversion (je ne parle pas de renouvellement). C'est une tunique de Nessus qu'une telle littérature ou écriture qui ne doit pas abandonner ses séductions, mais plutôt ses misérables petits moyens (...) ». Et le lendemain, il ajoute encore ceci, qui précise sa perplexité : « Le malheureux début de ce journal me décourage ; je vais toutefois essayer

d'insister. Dans l'intervalle, (dans ma tête et dans mes faibles réflexions) il tendrait déjà à s'ordonner, à se composer, à choisir des sujets. Je tenterai de l'en empêcher : l'hétérogène, l'hétéroclite, doit au contraire y dominer (...) ».

Deux données au moins me semblent ici se faire jour : d'une part, le choix des mots, et, de l'autre, l'agencement, la mise en forme, c'est-à-dire toute cette rhétorique que les critiques et les lecteurs de Landolfi avaient toujours célébrées dès ses débuts et qu'il récuse maintenant comme si ce n'était qu'un moyen de séduction, plus ou moins délibéré. On retrouve ici, en d'autres termes, ce que Landolfi avait déjà exprimé dans *La biere du pecheur*, je veux dire le conflit entre spontanéité d'écriture et contrôle stylistique, qui se résumait dans l'invocation d'une écriture fortuite, casuelle, (*a caso*, disait-il) guidée par le hasard et non par des impératifs culturels, le recours au hasard, pensait-il, étant en l'occurrence un moyen d'être plus authentique et plus sincère. Il est vrai que le journal intime, et quel qu'en soit l'auteur, comporte souvent çà ou là des protestations de sincérité, de « bonne foi », comme disait Montaigne. Landolfi le fait, au nom d'une paradoxale revendication d'écriture intime, à usage personnel, renonçant aux séductions du style et de la rhétorique, qui faussent le jeu dès lors qu'elles sont aussi une ouverture en direction d'un lecteur potentiel, quel qu'il soit. Et je ne pense pas qu'il faille voir uniquement une pose dans l'aveu qui figure dans cette même page de *Rien Va*, qui renvoie à cet abandon délibéré des recherches d'écriture : « ...Comment en sortir ? Je voudrais que ceci soit le livre (le registre) de mon abandon, et que ce (registre) ne concerne que moi ». D'où, enfin, ce paradoxal cri du cœur : « Comme j'aimerais finalement, ne pas être compris, pas par tout le monde ! ». Mais le censeur impitoyable qu'est Landolfi ne manque pas d'intervenir aussitôt, puisqu'il ajoute un ironique point d'interrogation entre parenthèses, suivi de ces mots : « Pourtant, n'est-ce pas déjà là une préoccupation littéraire ? Ah, ce sera ce que ça sera ».

Cette aspiration contradictoire reparaît régulièrement dans les pages qui suivent, et il est vrai que Landolfi sent de plus en plus que la « littérature » lui colle à la peau (n'a-t-il pas lui-même parlé de la tunique de Nessus ?) et qu'il ne parvient plus à s'en débarrasser à un moment où, précisément, il aurait voulu pouvoir écrire à seule fin de se comprendre.

Il n'est donc pas très surprenant que dans ces conditions, ce critique lucide (et lucide, il l'était tout autant sur son propre compte) ait très sévèrement jugé ces pages quotidiennes, dans un exténuant dialogue avec lui-même, prenant souvent la forme de parenthèses caustiques qui

interrompent le texte, quand il ne s'agit pas positivement de commentaires cinglants, voire de véritables notes. A vrai dire, rien ne lui échappe : ni le lexique ni la syntaxe, ni les idées, et c'est bien parce que pour lui, la littérature n'est pas seulement affaire d'idées ou de thèmes à traiter, mais qu'elle repose tout autant sur des qualités formelles. Cela dit, rien n'est jamais simple avec Landolfi, qui n'en est pas à une contradiction près, par exemple en ce qui concerne le style. D'abord, il admet s'être accordé une relative négligence d'écriture : « Je n'ai jamais eu la patience (et c'est peut-être un de mes mérites) de peaufiner véritablement certaines pages, qui toutefois apparurent à quelques uns comme particulièrement bien tournées. » ; cela lui a valu, et de façon tenace, le qualificatif de styliste, alors même que par lassitude, il avait relâché le contrôle qu'il exerçait sur ses pages. Et il conclut en admettant que s'il a pu avoir quelques mérites dans « la lutte avec la matière aveugle » dont il emprunte ironiquement la définition à la critique, il s'est vu par la suite, dit-il, « cloué à ce qualificatif douteux et prisonnier dans (sa) prison ».

Mais il ne s'agit pas seulement d'un jugement approximatif où il se sent piégé. « Il faut ajouter que, pour quiconque tient une plume à la main, le style, dans son acception mineure et externe, est une tentation perpétuelle ». Contre cette obsession du style, et pour éviter de se voir étouffé par les phrases ou les mots, il faut, conclut Landolfi, « les tenir pour ce qu'ils sont, c'est à dire pour de simples instruments ; des ustensiles et non pas des incarnations du Verbe ; il faut les tenir en main sans terreur religieuse ». Il est singulier de retrouver ici, inversée, cette notion de respect religieux ou de terreur sacrée devant les mots, que Landolfi a mentionnée déjà comme une expérience précoce chez lui, mais qui s'est affaiblie avec le temps, et surtout sans doute avec l'expérience du rapport quotidien à la matière verbale. Et il y a autre chose encore : Landolfi n'a pas cessé en effet de revendiquer une forme d'expression authentique, si difficile qu'elle soit à atteindre. D'où ce retour à une contestation renouvelée de toute l'écriture : « Il y a des gens (des écrivains en particulier) qui parlent mieux qu'ils n'écrivent. La raison en est manifeste : la fugacité et la rapidité du discours les empêche de juger posément les expressions dont ils se servent (...) alors que, dès qu'ils prennent la plume, ils sont assaillis par mille doutes et par mille incertitudes, généralement plutôt favorables à une écriture complaisante, suffisante, et en définitive fausse ».

Mais la conclusion qu'il en tire ne manque pas d'intérêt, même s'il la définit comme provisoire : « il conviendrait de se servir des expressions et

des formes courantes tant que cela est possible. Tant que la langue (et la faculté d'imagination, d'association) élaborée pendant des millénaires nous offrirait des mots et des manières de dire adaptés à la manifestation de notre pensée, nous ne devrions pas avoir recours à autre chose, ni en aucune façon en troubler le cours limpide ». Landolfi, on le voit, est désormais bien loin de cette hantise du recours à une langue inventée qui avait joué un si grand rôle pour lui, et, ajoute-t-il, sauf s'il s'agit d'exprimer des sentiments ou des sujets inhabituels. Et s'il le fait, c'est au nom d'une idée de la littérature qui est assez différente de ce qu'il avait pu dire jusque là : « Que fait une bonne partie de la littérature ? Elle s'efforce d'inventer de nouveaux langages, de préférence bizarres, même là où ils ne sont nullement nécessaires. Ce qui à mon avis est un grand mal, et contribue toujours davantage à un refoulement de la littérature par rapport à tout contexte vivant, en légitimant pour ainsi dire l'idée de ceux qui la veulent différente de la vie, et qui par conséquent la considèrent avec une indulgence souriante, comme une simple consolatrice ou comme une compagne des heures vides ». Le dernier point de son argumentation retient également l'attention. Landolfi ajoute en effet, toujours dans cette même page de journal : « Il y a toutefois une difficulté. Je dis : jusqu'ici, j'ai affirmé, semble-t-il, en substance une poétique du mot ou de la manière qui se présentent les premiers : ceux-ci par définition seraient les meilleurs, et la seule sauvegarde contre une pernicieuse complaisance d'écriture. Mais voilà, il y a des gens pour qui, tout à fait naturellement, constitutionnellement, se présente d'abord et avec un invincible droit de priorité le mot rare, la construction précieuse, l'acception désuète, la leçon la plus difficile ».

C'est ainsi que, par rapport à une attitude qu'il définit fort bien et qui a longtemps été la sienne, une autre conception de l'écriture, proprement matérialiste, s'est peu à peu élaborée chez lui, qu'il définit en ces termes : « Ce que je veux dire, c'est que l'oeuvre ne parle pas (on peut supposer qu'elle ne parle pas) à travers ce que positivement, elle dit, et non plus à travers la manière (littéraire) avec laquelle elle dit, mais à travers une certaine, mystérieuse qualité physique de la page, d'une page qui pourtant, n'est pas un original comme une toile (si elle l'était, s'il s'agissait, mettons, d'une page manuscrite, le problème se présenterait sous un autre angle, différent et inauthentique, et il n'en sera pas question ici). Bien entendu, physique n'est pas le mot exact ; néanmoins la valeur de l'oeuvre n'est ni conceptuelle, logique, sentimentale, ni esthétique, mais bien physique, je le répète, en forçant quelque peu le sens de l'adjectif (je ne trouve pas de mot

plus proche de l'idée) ». Malgré une certaine hésitation, perceptible dans la formulation de cette note, qui date de 1957, Landolfi introduit ici l'intuition d'une conception tout à fait originale, dont on n'a peut-être pas encore complètement cerné les implications.

On pourrait donc penser que le seul point positif faisant la valeur d'un texte reste, pour Landolfi, la charge d'énergie que, peut-être même à son corps défendant, lui a conféré l'auteur, étant donné que ni les valeurs traditionnelles de style, ni celles qui concernent le contenu, quel qu'il soit, n'en font le prix. « Il suffit, ajoute en effet Landolfi dans la même page, de faire passer dans une oeuvre une certaine somme d'énergie (et d'abandon) pour qu'elle parvienne inévitablement à une certaine consistance ou validité, sans préjudice et comme au détriment de ses contenus spécifiques ». Apparemment surpris par ce qu'il vient d'écrire, et après quelques commentaires entre parenthèses, comme formulés à mi-voix et qui traduisent sa perplexité, il ajoute encore ces mots : « Comment pourrait s'appeler, en tout cas, une telle solution ou condition ? Naturelle peut-être ; mieux encore, syntaxique, car l'effet sur le lecteur pourrait être produit par une disposition interne des éléments du langage, suffisante pour le jugement, et l'on se trouverait alors en face d'une condition concrète. Quoi qu'il en soit, une telle optique, qui rend l'oeuvre valide comme par une vertu céleste, dépasse le critère esthétique, ou s'en écarte, sans pour autant tomber dans la mystique : il ne s'agit même pas d'indifférence du sujet (ce qu'on appellerait plus justement objet de l'oeuvre) mais d'indifférence, d'une certaine façon, par rapport à tout. Poétique (si cela était) désastreuse d'un autre point de vue ».

On ne saurait en tout cas plus radicalement tourner le dos par rapport aux interprétations qui avaient d'abord accueilli les oeuvres de Landolfi, généralement considéré par la critique comme un romantique (ou comme un symboliste) attardé, ou bien comme un styliste raffiné, voire complaisant. Et c'est pour la même raison que Landolfi s'était déjà révolté contre un jugement faisant de lui un écrivain fantastique : il refusait en effet de se voir rangé sous une définition unique, globale, conditionnée par telle ou telle modalité de son écriture, alors qu'à ses yeux, celle-ci procédait d'une intention globale, dictée par un rapport au monde que nous avons tenté de définir précédemment. C'est de cette manière de considérer son oeuvre que découle aussi, sans nul doute, un jugement daté du même jour, et dans lequel Landolfi indique que s'il était « vraiment pur », il devrait détruire le *Landolfo* qu'il était en train d'achever dans la peine, et dont il n'était pas

satisfait. De quelle pureté s'agit-il donc là, sinon de l'authenticité de son expression par rapport à une sorte de dictée intérieure, pour reprendre la formule de Dante qu'il lui est arrivé de citer, plus forte et plus intimement enracinée en lui que toute espèce de considération purement formelle ou conceptuelle ? Peut-être faut-il voir dans cette évolution et dans ces tergiversations à l'égard de l'écriture un élément déterminant du malaise croissant que ressentit Landolfi par rapport à son travail, et une raison de la situation de porte à faux, que lui reprochaient plus ou moins ouvertement ses critiques et ses lecteurs.

Mario FUSCO