

TOMMASO L'OBSCUR¹
RIEN VA, OU L'ENNEMI DE L'INTÉRIEUR

D'int'ubagu, dal fondo dell'opaco io scrivo
Italo Calvino, *Dall'opaco*.

Confession et mensonge sont la même chose. Pour pouvoir avouer, on ment. On ne peut exprimer ce qu'on est, parce que, précisément, on l'est ; on ne peut communiquer que ce qu'on n'est pas, c'est-à-dire le mensonge. Il n'y a que dans le cœur que l'on peut exprimer une certaine vérité.

Franz Kafka, *Écrits et fragments posthumes*.

O douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie
Et l'obscur ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie.
Charles Baudelaire, *L'Ennemi*.

¹ L'allusion au titre du roman de Maurice Blanchot ne vaut ici que comme clin d'œil, ou comme premier signal de la présence plus ou moins déclarée de cet auteur dans le canevas de ces lignes.

Aller à la rencontre de l'œuvre de Tommaso Landolfi, avec tout ce que cela comporte de difficultés et d'égarements, nous met aux prises avec un écrivain d'une race peut-être disparue ou en voie de disparition dans le panorama des Lettres contemporaines, lui-même tard-venu², mais aussi formidable anticipateur de formes insolites et faisant de la langue dans toutes ses dimensions historiques et rhétoriques son vrai lieu (mais ô combien précaire) ; langue qui est un masque changeant, certes, mais aussi une surface d'affleurement où se mêlent inextricablement mensonge et vérité, pur et impur, sens et non-sens.

Il faut souligner la *modernité inactuelle* (faudrait-il l'appeler « postmoderne ?) d'une telle écriture de l'*obscuritas*³, éloignée, comme le préconisait Quintilien, de tout fatras syntaxique mais se signalant par une complexité et une stratification des significations et des références qui rend ardue toute recherche d'une clarté définitive et *intenable* la position même du sujet écrivain. L'œuvre landolfienne est caractérisée, en effet, par un réseau citationnel, avoué et non avoué, patent ou cryptique, dont il est malaisé d'explorer tous les méandres, où semble errer le spectre de l'auteur, comme à la recherche d'un soi-même toujours déjà perdu. Mais l'obscurité landolfienne ne se réduit pas à cette complexité des références, ni seulement à une recherche délibérée d'un style. En d'autres termes, nous n'avons pas affaire à une simple érudition qui se donne libre cours : c'est, au contraire,

² Nous renvoyons à la célèbre définition de Contini : « *eccentrico ottocentista in ritardo* », *La letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Florence, Sansoni, 1968, p. 931. Cette définition, souvent contestée, n'en souligne pas moins, à nos yeux, l'appartenance de Landolfi à un « autre temps », à une « inactualité » au sens de Nietzsche, qui mérite d'être approfondie. Le simple rappel des maîtres à penser de Landolfi : Leopardi, en tout premier lieu (celui des *Opere Morali*, surtout), Schopenhauer, Nietzsche encore, suffirait à situer notre auteur, sinon dans une généalogie, dans une cartographie de la question, dans laquelle Landolfi agit comme une sorte de *variabile impazzita*, dans une position que nous qualifierions volontiers de « sophistique », au sens platonicien du terme, dans un entre-deux qui défie les dichotomies sommaires et nous force à rester sensibles à toutes les ambiguïtés qui en résultent, entre « ottocentismo » et modernité.

³ Il faudrait rappeler ici les diverses tonalités de l'*obscur* dans la tradition philosophique, poétique et savante de l'Antiquité, et l'opposition rhétorique entre *perspicuitas* et *obscuritas*, depuis l'énigmatique concision des aphorismes d'Héraclite jusqu'à la densité prophétique du poème de Lycophron, mais le cadre étroit de cette étude ne nous le permet pas. Pour une approche très complète de ce concept, de l'Antiquité à la Modernité, nous renvoyons à *OBSCURITAS. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del XXIX^o Convegno Interuniversitario di Bressanone, a cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon, Università degli Studi di Trento, 2004.

toute la différence entre l'authentique et l'inauthentique, le propre et l'impropre qui vient s'y abîmer. L'*auctor*, sans l'*auctoritas* qui lui donne légitimité, ne peut trouver ses voix que dans cette *échographie*. Il y a quelque chose de spectral dans la littérature, nous rappelle Blanchot, et c'est peut-être ce caractère fantomatique que la stratification des textes landolfiens évoque en premier lieu, comme une sorte d'étrange co-présence de figures, styles, registres, jusqu'aux diverses modulations du thème de l'irreprésentable, de l'imreprésentable, de l'ob-scène, bref du Réel.

Il y a, par-delà tout, quelque chose de profondément insaisissable dans ce rapport à soi et au monde, soumis aux retournements les plus divers. S'édifie ainsi une œuvre « à la limite », fragmentaire, paradoxale et provocatrice, mais tout de même une œuvre tramée par des obsessions fondamentales qui renvoient toutes, dans leur signification la plus profonde, à la question de la possibilité/impossibilité de la vérité, au jeu ambigu entre adéquation et inadéquation, désir mimétique et dévoilement de l'inconsistance de tout rapport entre *res* et *verba*, qui est au fond le *misérable miracle* (Henri Michaux) de la littérature, aboutissant à l'inconsistance définitivement démasquée de ces êtres de papier que sont les personnages. Au cœur même de l'expérience d'écriture (ce cœur étant plutôt un noyau profond, lui-même ambigu, qu'une vérité *enfin révélée*), il ne s'agit plus simplement pour l'écrivain de « jongler » avec les formes et les styles. Tout effort de représentation du monde comporte un questionnement soutenu de la possibilité même de cette représentation (trait moderne s'il en est), et donc de sa *crise* – historique et ontologique – de même que la « crise » contient en quelque sorte, puisque cette crise n'est pas seulement de l'écriture (ou du langage), mais *dans* l'écriture, indissociable de sa pratique dans la modernité, les signes et les modes de son dénouement. Dénoement qui d'ailleurs n'en est jamais vraiment un, puisque l'horizon menaçant de cette écriture semble être l'*échec*, qui en serait même la « faille » intime, inéluctable, comme inéluctable et constitutive est, dans la conception landolfienne du jeu, si proche à ses yeux de l'expérience littéraire, la perte pour le joueur.

L'échec et la grâce

Cette présence inquiétante de l'échec semble habiter une grande part de la littérature moderne, roman et poésie confondus. Ce n'est pas un hasard si le regard et l'intérêt de Tommaso Landolfi se portent surtout sur des textes et des écrivains qui, depuis Leopardi et Hölderlin, Novalis, Hoffmann, Mallarmé et Baudelaire, Dostoïevski, Gogol et Pouchkine, jusqu'à Kafka, ont donné voix à un fonds obscur de l'expérience de l'homme moderne, touchant à l'ambivalence essentielle, plus forte que toute ambiguïté, qui caractérise l'œuvre, entre pouvoir et impouvoir, réussite et échec, activité et passivité, désir d'absolu et passion de la perte, en dehors de tout optimisme, de toute bienséance de la pensée.

Cette voix a pris souvent la tonalité du désespoir ou du nihilisme les plus extrêmes, mais il serait dangereux de la réduire à cette seule tonalité. Car s'il y a le danger d'une bienséance de la pensée, d'une naïve positivité de l'éthique, d'un confort moral bon marché lorsqu'un écrivain confie à des mots tels qu'« espoir », « sens », « raison », « bonheur » l'orientation majeure de son travail, il y a aussi un danger symétrique et inverse : celui d'une *pose* ou d'une *affectation*, l'une et l'autre bien connues des romantiques, lorsqu'on se pare des mots « désespoir », « non-sens », « folie », « malheur ». Désespérer, « goûter au Néant » comme dit Baudelaire, ployer sous le malheur, ne sauraient obéir au seul désir d'apparaître, nimbé de son désespoir, exhibant les stigmates d'une sombre destinée, devant le monde, de les convertir en dandysme esthétique⁴.

C'est la distance ironique, une sorte de refus absolu du « sentiment », qui vient racheter toutes les figures de virtuosité, de dandysme, de trompe-l'œil, qui deviennent chez Landolfi, aussi, les traits d'une auto-ironie implacable. Mais en même temps, cette ironie envers soi-même (comme homme, comme écrivain, comme « existant ») conforte encore et toujours l'égoïsme fondamental de l'auteur, qui dans la crise du sujet lit toujours l'effondrement du monde dans sa totalité, la négativité profonde à l'œuvre dans la trame de notre temps.

Dans cette confrontation agonistique de l'homme avec le monde où le premier semble incarner la victime désignée d'un combat inégal, la nudité exposée, le plus grand dénuement peuvent être suppléés par des formes intermédiaires et médiatrices susceptibles d'atténuer ou de détourner la

⁴ Nous ne voulons pas dire, par là, que le danger d'un dandysme esthétique n'existe pas chez Landolfi, mais qu'il est soumis en quelque sorte à des obsessions plus profondes.

force destructrice : nous avons là des postures et des masques, tout un jeu de dérivatifs et de dissimulations, si fréquents dans les esthétiques dites « décadentes » de la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui n'en sont pas moins révélateurs de l'âpreté du combat, de la difficulté de la grâce. Postures et replis – le spleen, la mélancolie, l'artifice, la pseudonymie, le dandysme – qui peuvent être transformés, à leur tour, en possibilité de création.

Se dire, tout dire : les « journaux » landolfiens

On a souvent observé que la dimension autobiographique était présente dans toute l'œuvre de notre auteur, parfois même sous la forme du « journal » inscrit dans le corps d'une narration, comme dans *Cancroregina*, entre confession et allégorie⁵, ou encore sous la forme d'un mémoire adressé à des lecteurs ou des juges inconnus, comme dans *La muta*. Mais ce n'est qu'en 1953 que Landolfi publiera le premier de ses *diari*, *LA BIÈRE DU PECHEUR*, (qui à vrai dire ne se présente pas sous la forme canonique des feuillets datés, mais comme une sorte de variante de la forme narrative elle-même), comme pour se tracer à lui-même un autre chemin vers ce qui lui paraît, sans doute, la *nuit* de son œuvre et de son existence, le noyau de solitude et de maladie qui constitue son monde (ou son absence de monde), pour y trouver, peut-être, quelques clartés.

« Se dire » sur le mode de la transparence à soi⁶ semble s'imposer comme une loi du genre, au moins depuis Jean-Jacques Rousseau, dès lors qu'un écrivain prend la parole dans le registre de la confession ou de

⁵ Cf. Vittorio Sereni, *Viaggio nella luna*, in *Milano Sera*, 30-31 gennaio 1951. p. 3.

« Ma intanto si può parlare, tranquillamente stavolta, d'allegoria e insieme di confessione, perché entrambe appaiono intenzionali e si dividono le parti del racconto ; né importa che Landolfi in extremis quasi si rimangi tutto e tenti di ristabilire l'equilibrio avvertendo che si tratta di un manoscritto d'un pazzo.[...] Confessione, s'è detto ; messa in moto di un allegoria forse architettata a tal fine (di creare una zona vuota, preclusa alla comunicazione diretta) e in cui niente altro si adombra se non la storia intima di Landolfi. »

⁶ Cf. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, coll. « Bibliothèque des Idées ».

l'annotation personnelle, celle du « journal » dit « intime », qui, souvent, se confond avec une vie secrète enfin portée à la lumière du jour et à la vue du monde : dévoilée, révélée. Au fond, faussement secrète, faudrait-il ajouter, puisque le propre du « journal intime » est de devenir, tôt ou tard, public, et même de l'être bien souvent déjà dans l'esprit de ceux qui s'y consacrent. Mais un autre mode existe, selon lequel l'écriture pour soi, de soi, se voue d'emblée à autre chose que soi ; disons, pour aller vite, à l'exploration ou à l'expérimentation de l'humain, d'un Soi plus général et problématique, où le *je* expérimental est davantage un point d'aimantation du réel qu'un simple sujet autoréférentiel ; l'*ouvreur* d'un lieu qui est un chantier ou un laboratoire, lequel, à la fois, tend presque à son insu à la forme de l'œuvre et y échappe absolument, se donnant comme accumulation sans ordre, sans objet sinon aléatoire. Tel a été le projet du *Zibaldone* léopardien, on s'en souvient, et, dans une dimension quelque peu différente, davantage scandée par le rythme de la « souffrance », *Le métier de vivre* de Cesare Pavese.

Tommaso Landolfi, oscillant entre les deux modes sans en choisir aucun, incarne un type encore différent d'écrivain de soi, chez qui la rhétorique romantique bien connue de l'« histoire d'une âme », avec son aspiration « sublime » à la transparence absolue, semble d'emblée mise à mal. Tout lecteur de Landolfi sait à quel point le personnage et l'œuvre peuvent être déroutants et retors, dissimulés derrière la fastueuse prose qui était la sienne et tous les faux-fuyants d'une imagination qui se nourrissait des péripéties biographiques de l'auteur comme pour mieux les maquiller ou en détourner les regards. Tels ont été, d'après les quelques témoignages amicaux, sa vie et son rapport aux données concrètes de son propre trajet biographique ; tel aussi son rapport à l'écriture, voire à cette forme particulière d'écriture qu'est l'écriture sur soi du *diario*. Que l'on se souvienne de la préface de Carlo Bo à l'édition des *Opere*⁷, qui s'ouvre précisément sur un constat négatif :

Landolfi con il suo comportamento poneva un veto, non rispondendo a domande che gli dovevano sembrare indiscrete e soprattutto avvolgendo la sua immagine in un velo di segreti e di misteri. Chi come me lo ha conosciuto sin dai primi anni Trenta, al tempo dell'Università, ricorda appena qualche dato e poche indicazioni geografiche. Non amava

⁷ Pour toutes nos références à l'œuvre landolfienne, nous renvoyons aux deux volumes des *Opere*, a cura di Idolina Landolfi, Milan, Rizzoli, I, 1991 et II, 1992.

neppure parlare delle sue origini, si sapeva più per sentito dire che per comunicazione diretta che era nato a Pico (Frosinone) nel 1908⁸.

Et pourtant, peu d'auteurs ont autant que lui désiré faire presque de chaque fragment d'écriture un miroir brisé de son autobiographie, un discours « diffus » sur soi, à partir de soi et revenant à soi. Sans doute pour tendre vers un « ailleurs », voire des « ailleurs » ou des « au-delà », selon une ligne critique qui s'affirme depuis quelques années⁹. Mais à la dynamique centrifuge s'oppose une dynamique centripète qui est bien la source de cet autobiographisme déguisé qui le caractérise.

Ce sont ces deux mouvements contradictoires qui, arrivant à cristallisation dans la langue, en produisent tous les tours et détours, en en faisant le lieu paradoxal et la forme sans cesse éconduite d'un conflit fondamental.

Histoire de pronoms

L'imposition impérieuse du Je à la conscience de l'écrivain est déjà évoquée dans *Prefigurazioni : Prato* en ces termes : « Io (ma quante volte ho scritto questo dannato pronome¹⁰?... ». Cette tyrannie est insistante, compulsive même, apparaissant au détour d'une phrase pour miner de l'intérieur toute tentative de création littéraire accomplie.

[...]ieri ho veduto che non so ormai costruire neanche il più semplice racconto. Così, su tutte le altre, si trova frustrata la mia antica e perenne aspirazione alla terza persona : son condannato, forse per sempre, a questa prima¹¹.

⁸ Carlo Bo, *La scommessa di Landolfi*, préface à : Tommaso Landolfi, *Opere I*, cit., p. VII.

⁹ Nous nous référons, bien sûr, à *Gli "altrove" di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di studi, Firenze, 4-5 dicembre 2001, a cura di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004.

¹⁰ *Ombre*, in *Opere I*, cit., p. 743.

¹¹ *LA BIÈRE DU PECHEUR*, in *Opere I*, cit., p. 572.

Ainsi le premier paragraphe de *LA BIERE DU PECHEUR*, incipit qui nous laisse entrevoir d'entrée de jeu la *waste land* (« la desolata regione ») intérieure de celui qui prend la parole. Comme si le foyer subjectif de l'écriture devait être passé sous silence, afin de pouvoir déployer son « jeu » au travers des diverses hypostases du *personnage* de fiction : Giovancarlo, Sigismondo, Ottavio, le « fou » de *Cancroregina*, etc., tous ces doubles qui tantôt traduisent le « je » en « il », tantôt tentent le coup d'un « je » déplacé (la lettre, le journal déjà, à l'intérieur de la diégèse¹²).

Ce thème de la « condamnation » au Je (corrélatif peut-être d'un thème plus ouvertement baudelairien de la condamnation comme état d'existence, destin irrémédiable¹³) court de façon ambiguë à travers l'œuvre « diaristica », là même où le statut et la légitimité de la présence du je sembleraient incontestables. On peut lire encore, dans *Rien va*, ce passage à la limite de l'auto-flagellation.

[...] (avevo cominciato a scrivere Io, e mi son vergognato e ho corretto in Dopo : ancora e sempre, imperterrito benché furioso con me stesso, e come il mondo e l'anima mia fossero immobili, io seguito a piantare i miei Io in testa al drappello delle parole, quasi portabandiera¹⁴ .

¹² Sur la question du Je dans les récits de Landolfi et, plus généralement, sur l'autobiographisme diffus de notre auteur, voir la *nota* d'Idolina Landolfi au vol. II des *Opere*, p. VII-XVIII. Cf. en outre Maria Antonietta Grignani, « *L'espressione, la voce stessa ci tradiscono* ». *Sulla lingua di Tommaso Landolfi*, in *Bollettino '900*, Electronic Journal of '900 Italian Literature, giugno-dicembre 2005, n. 1-2 ; Andrea Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milan, Mondadori, 1994, p. 323-324 ; Geneviève Granger-Mathieu, *Masques et miroirs. Modalités de la représentation dans l'œuvre narrative de Tommaso Landolfi*, à paraître, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, p. 34-38.

¹³ Voir, dans *Rien va*, ce passage : « L'esistenza è una condanna senza appello e senza riscatto ; niente vi è da fare contro di essa ; ed è forse la nostra speranza soltanto, il nostro bisogno di riprender fiato come dall'acuto dolore d'una ferita, che ha immaginato uno stato altro dall'esistere, un nulla. » *Opere, II*, cit., p. 321. Mais aussi, avec une légère réticence, proche de la dénégation, cette autre déclaration : « Sembra che neppure dalla letteratura si scappi. Lasciamo stare la condanna universale, la condanna alla vita etc., e le sue possibili modalità [...]. Pare che la realtà in ciascuno dei suoi vari e infiniti aspetti sia una pietra tombale che si richiude su noi. » *Ibid.*, p. 333.

¹⁴ *Rien va*, cit., p. 256.

Faut-il penser, comme Kafka, que seule la transposition en une objectivité de la troisième personne est susceptible d'ouvrir l'espace de la vérité ? Que le passage du *Ich* au *Er*, la « grande découverte », comme l'appelle Blanchot¹⁵, liée à la rédaction du *Verdict*, témoigne des « possibles de la littérature » ? Mais quel serait alors l'enjeu du Journal ? L'accès à une autre forme de la vérité, à une *vérité nue*, sans distance, immédiate en quelque sorte ? Un exercice des profondeurs, quand tout le reste se déplacerait sur des surfaces ? Ce « tout dire » dont Jean-Jacques Rousseau faisait la condition de transparence de la « confession » ?

On sait qu'une telle objectivité est presque impensable pour Landolfi. La littérature opacifie, obscurcit ce qu'elle touche. Quoi qu'il en soit, le mensonge littéraire est là, prépondérant, inéluctable. Cependant, le défi de la vérité inavouable sur soi est à relever, non pas parce qu'il est possible, mais précisément dans la mesure où il est impossible.

Le combat : langue vs littérature

Cet impossible défi, c'est pourtant la langue qui doit s'en charger. Or, toute langue n'est-elle pas frappée du péché originel de son inadéquation ? Ou, ce qui d'une certaine façon revient au même, de ce délire de toute-puissance qui la conduit à croire qu'elle peut dé-réaliser la réalité ? Calvino l'a très bien compris, qui dans *Mondo scritto e mondo non scritto*, dessinait la carte contrastée de ces deux attitudes.

La mente dello scrittore è ossessionata dalle contrastanti posizioni di due correnti filosofiche. La prima dice : il mondo non esiste, esiste solo il linguaggio. La seconda dice : il linguaggio comune non ha senso ; il mondo è ineffabile. Secondo la prima, lo spessore del linguaggio si erge al di sopra d'un mondo fatto di ombre ; secondo la seconda, è il mondo a sovrastare come una muta sfinge di pietra un deserto di parole come sabbia portata dal vento¹⁶.

¹⁵ Cf. Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1997 [1949], p. 27-29.

¹⁶ Italo Calvino, *Saggi 1945-1971*, a cura di Mario Barenghi, vol. II, Milan, Mondadori, 1995, coll. « I Meridiani », p. 1867.

Landolfi a vécu avec une même intensité les deux expériences, dont ses écrits portent les traces, plus ou moins évidentes. La fascination et la terreur liées aux mots se manifeste ainsi à travers le souvenir du lycée Cicognini dans le déjà cité *Prefigurazioni : Prato*.

Allora io avevo una sorta di religioso, e superstizioso, amore e terrore 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 le mie sole realtà¹⁷.

À ce pouvoir de déréalisation des choses par les mots correspondent les nombreux passages landolfiens où la « réalité » se trouve disqualifiée, rendue fantomatique ou vaine. Corrélativement, le langage est souvent perçu comme trahison, impuissance par rapport à la vie.

[...] se delle parole potessimo fare a meno, se fossimo in grado per sorte di farne a meno (non basta valore a dominarle, a vanificarle del tutto), se avessimo in cambio qualcosa di più sostanzioso e di più sciocco, diretto, immemore, stupito, allora¹⁸...

Ainsi s'exclame Sigismondo, sorte d'hyperbole de Tommaso lui-même, au chapitre 9 de la seconde partie de *Un amore del nostro tempo*, et, au début du même chapitre.

Le parole, Anna ! Non son esse che ci hanno ucciso ? Ah perché abbiamo parlato e parliamo, conoscendo inutili le parole ? o, perché non abbiamo saputo ad esse sostituire... perché, ecco, non abbiamo saputo, oppure non ci fu dato, vivere invece di parlare ?... Eppure, sarebbe stato questo da noi ?... Basta perdio ; e colle parole appunto devo io seguitare, le quali sono malgrado tutto il mio solo strumento¹⁹.

C'est donc par les mots de la langue, « seul instrument » qui soit donné, que doit passer, inévitablement, cet effort, mais c'est *contre* la

¹⁷ *Ombre*, in *Opere I*, cit., p. 744-745.

¹⁸ *Un amore del nostro tempo*, in *Opere II*, cit., p. 570-571.

¹⁹ *Ibid.*, p. 568.

littérature qu'il doit se faire. Les très nombreuses références à sa propre écriture dans *Rien va*, à ses « lenocini », à ses maniérismes, sont certes des marques méta-littéraires²⁰, mais elles témoignent surtout d'un combat, d'un *polemos* intime, d'une tentative, sans doute vaine, de trouver une issue ou d'apercevoir une lueur. Le journal, dont les premières pages datent de juin 1958, s'ouvre très exactement par cette « description d'un combat ».

E come al solito, mentre qui scrivo, tutto si confonde e perde il suo vero carattere, la sua urgenza, a mano a mano che si dispone in un ordine purchessia sulla pagina. Dico che fra tre mesi avrò cinquant'anni, e che più di una volta ho voluto cominciare questo diario, un diario (la sola cosa che mi restasse da fare), e che ogni volta sono stato trattenuto sul bel principio dall'insorgere delle abituali preoccupazioni oziose: scelta di parole, disposizione degli argomenti, perspicuità del dettato e altri maledetti inceppi della cui oziosità avevo d'altronde piena coscienza [...]. Camicia di Nesso, una tal letteratura o scrittura che non sa abbandonare i suoi lenocini, o piuttosto i suoi mezzucci [...]. Ma come uscirne? E invece io vorrei che questo fosse il libro (il registro) del mio abbandono, il quale (registro) non riguardasse altri che me²¹.

Sortir enfin du traquenard de la littérature en lui opposant un pur « enregistrement » (la double occurrence du mot « registro » est significative), un « abandon » au double sens d'un *laisser-aller* confessionnel et d'un *laisser-aller* formel, d'un rejet de tout artifice littéraire: « ... non scegliere le parole²² ». Si l'on ne peut donner congé définitivement à la littérature au moment de l'auto-analyse, de la digression philosophique ou métalittéraire, étroitement mêlées dans *Rien va*, peut-on espérer au moins qu'elle s'effacera devant l'événement primitif de la naissance, devant l'*enfant*? C'est de là que semble pouvoir venir le salut, la capacité de l'abandon: l'arrivée des deux *bambine* (son épouse, sa petite fille, la *Major*, la *Minor*), leur présence dans la maison, le mystère de la co-présence du *giubilo* et de la *malinconia*, constituent l'une des trames du

²⁰ Voir Andrea Cortellessa, « Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi » in *Bollettino '900* - Electronic Journal of '900 Italian Literature, Giugno-dicembre 2005, n. 1-2.

²¹ *Rien va*, cit., p. 245.

²² *Ibid.*, p. 247. Rappelons que le motif de la « semplice e fedele registrazione », de la « mera registrazione » comme méthode à la fois souhaitée et impraticable, est aussi présent dans *LA BIÈRE DU PECHÉUR*, cit., p. 581.

journal, comme le rapport pervers et inquiétant aux diverses femmes de sa vie constituait l'intrigue de la *BIERE DU PECHEUR*.

Mais il convient de rappeler que sur la scène initiale de ce combat plane l'ombre de l'exergue pseudo-*virgilien* « *Daemonium nobis hæc otia fecit*²³ » et celle de la mort sous les espèces de l'« *orrible cadaverino di una [sa vieille tante] incomprendibilmente remota*²⁴ ». Où l'*otium* *virgilien*, bienheureux loisir accordé par un dieu, devient l'*oziosità* désœuvrée et diabolique du « mauvais moine²⁵ », vacuité qui laisse une large place à la préfiguration de sa propre mort, pendant de l'inutilité « oisive » de sa propre vie, et où le pressentiment de la mort vient ternir l'innocence du nouveau-né. D'une certaine manière, Tommaso s'avoue « *impreparato* » devant les deux, pris de court par la possibilité de sa mort, surpris devant l'événement d'une naissance « *insospettata* » (Idolina Landolfi). Le ton est donné, l'antinomie – non dialectique – est posée comme fond de toute scène d'écriture : du côté de l'*otium* (au sens landolfien), le vide profond, l'inaptitude à la vie commune, le sentiment du mal inexpiable, associés à la littérature ; de l'autre, par intermittences, l'affleurement d'un sentiment nouveau, d'une joie qui demande consentement, d'un « *amore scompagnato da tormento* » qui promet une innocence. Rien ne vient relier ces deux états, si ce n'est leur différence. Rien ne vient les résoudre en un troisième terme. Il y a chez Landolfi, dans les journaux intimes tout particulièrement, quelque chose d'indécis ou d'indécidable, que sa manière d'aborder (sans pouvoir l'habiter ?) le langage semble autoriser : malgré les analogies, nous n'avons pas affaire à la brûlante exigence de pureté que nous ressentons d'un bout à l'autre du *Journal* de Kafka, mais à une réversibilité *ad infinitum* de la pensée et des phrases qui, au lieu de la porter, la détournent sans cesse de son possible objet et même de sa finalité, la corrigent, l'invalident, configurant une position oscillante et irrésolue. La correction permanente de ce qui vient d'être dit, de l'expression et de la pensée elle-même est, en effet, l'un des traits majeurs de l'écriture landolfienne. La réversibilité de tout énoncé conduit ainsi, souvent, à une annulation

²³ Le vers de Virgile, tiré de la première *Bucolique*, dit : « *O Melibæe, deus nobis hæc otia fecit* » (vers 6, premier de la réplique de Tityre à Mélébée).

²⁴ *Rien va*, cit., p. 245.

²⁵ Voir, chez Baudelaire, cette figure du « mauvais moine » comme allégorie du poète (*Les Fleurs du Mal* in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1975, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 15-16). Certes, le moine baudelairien est un « mauvais cénobite », alors que l'ascète landolfien est plutôt un anachorète, comme il sera dit dans *Rien va*.

inquiétante de toute possibilité de dire et de penser, à une sorte de point mort : celui où le langage proclame son inanité, où l'âme révèle son vide.

L'ascète, l'esthète

On se souvient de la finalité « hygiénique » revendiquée par l'écrivain pour son journal, pas seulement à l'égard du langage, mais aussi à l'égard de soi-même.

Si può giurare che io non avrei, in primo luogo messo penna in carta, e comunque cominciato a scrivere questo diario, non fosse stato per necessità (igienica). Codesto aggettivino tra parentesi è in senso letterale ; non di igiene dello spirito si tratta, ma del corpo ; queste qualunque pagine son quelle che mi permettono in questi giorni di sopravvivere fisicamente²⁶.

Mesure de survie, certes, mais un peu plus avant dans la page du 10 juin, la détresse du corps déteint déjà sur l'âme : « ... davvero non saprei cavarmi da questo stagno dell'anima e del corpo ? ». « Terrible épreuve » recherchée comme une punition, voire attendue comme une possibilité de rachat²⁷, elle est présentée par l'écrivain de Pico comme une ascèse inverse, un horrible et systématique étouffement de l'âme.

Qualunque mio moto nobile, sincero, è qui in questo stagno soffocato, anzi dalla forza stessa delle circostanze reso e dimostrato inutile, superfluo [...]. Prepotenti facoltà cui non è concesso alcun esercizio, represses ora per ora, minuto per minuto, lesinata anzi negata l'aria dell'anima e avversato il principio vitale medesimo : da questa sorta di asceti senza conforto e senza respiro (asceti a rovescio o passiva, ma forse sempre l'asceti è per dir così a rovescio di se stessa o passiva

²⁶ *Rien va*, cit., p. 252.

²⁷ *Ibid.*

[...] davvero non può venir fuori che un uomo vero e intero, e sarebbe tempo, o la totale e definitiva oscurità²⁸.

Tel semble alors le véritable combat, derrière l'écran de l'écriture, telle la « seule véritable épreuve », celle de la gravité sans secours, « la sola che non tenesse dell'esperimento, che eludesse ogni compiacimento ed ogni gioco estetico²⁹ », la seule qui exige que l'on touche le fond. Pour y trouver quoi ? La grâce ? Cette grâce qui s'éloigne d'autant plus qu'on l'aide, qu'on la prépare dans l'atroce solitude, jusqu'à devenir « improbable, impossible³⁰ » ? N'est-ce pas, plutôt, l'indifférence qu'on y découvre ? Et quel nom donner à ce mal : acédie, ennui, *inettitudine* ? Toujours est-il que le combat avec le monde est d'abord un combat contre soi, en soi, contre l'« obscur ennemi » de l'intérieur « qui nous ronge le cœur » et qui n'a peut-être point de nom. L'ennemi intime, l'obscur ennemi, c'est soi-même, c'est ce sentiment d'abjection qui ne manque pas de frapper d'inutilité et de vanité toutes choses, ce fond d'indifférence et d'insuffisance, cette impossibilité de la vie et la présence/absence de la mort.

Mais derrière la figure de l'ascète, se profile l'ombre de l'esthète. Lui aussi habite ces contrées, fréquente les paradoxes et les artifices, se nourrit d'une intelligence trop aiguë pour se résoudre à l'abandon. À l'instar du dandy baudelairien, il ne fait pas du mal un problème strictement moral, théologique ou métaphysique, mais une *ressource esthétique*³¹. C'est lui encore qui jette le soupçon sur toute tentative pour retrouver une immédiateté sensible, des affects proches et une Nature bienveillante.

Entre les deux figures jumelles de l'ascète et de l'esthète, l'une hantant l'autre, la rendant relative et incomplète, « insuffisante », se déroule l'étrange dramaturgie de la grâce impossible. Nous sommes, encore une fois, plutôt du côté de Baudelaire et d'une poétique de l'ambivalence, de la duplicité irrémédiable qui détermine l'expérience moderne, jusque dans les replis obscurs d'un « cœur mis à nu ».

²⁸ *Ibid.*, p. 253.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 327.

³¹ Voir un des projets de préface aux *Fleurs du Mal*, où Baudelaire déclare vouloir « extraire la beauté du Mal ». *Œuvres complètes*, I, cit., p. 181

C'est au fond jamais atteint de cette expérience³², fond dont on ne peut remonter, que gisent les vérités landolfiennes, tortueuses, contradictoires, ténébreuses. Toute tentative de les faire affleurer les rend douteuses, suspectes. Mais sans cette tentative, nous n'en aurions nulle trace. L'aventure d'écrire devient alors ce risque profond du mensonge, auquel doit se mesurer toute aspiration à la vérité. C'est le paradoxe qui est cristallisé de façon mémorable, à la manière d'un Epiménide, dans cette phrase lapidaire écrite par l'assassin qui attend son exécution à la fin de *La Muta* : « Niente di quello che ho detto è vero. Non perché non sia vero, ma perché l'ho detto ».

Pascal GABELLONE

Université Paul Valéry - Montpellier III

³² Voir, dans *LA BIÈRE DU PECHEUR*, ce passage : « Dicono che toccato il fondo si risalga ; per questo io non lo tocco mai. », cit., p. 589.