

Le fantastique dans les écarts
Il Mar delle blatte de Tommaso Landolfi

Séminaire d'Analyse textuelle:
L'«Objectalité» du texte

Ana Pano Alamán
Università degli Studi di Bologna

Sommaire

Introduction

1. La double nature des personnages et des actions
2. La belle et la bête ou le féminin dans *Il Mar delle Blatte*
3. Les écarts dans le langage: le double sens des mots
4. Les écarts dans la structure: ouverture et clôture du voyage

Conclusion

Introduction

Le fantastique en littérature se définit souvent en termes de «rupture»¹ et de passage d'une dimension naturelle à une dimension surnaturelle. Le récit fantastique renvoie ainsi à un «signe double», qui se manifeste aux niveaux sémantique, structurel et verbal du texte et qui s'exprime à travers les thèmes, les personnages, les mots et les structures, souvent ambivalents, qui sous-tendent la narration. Ces éléments véhiculent donc deux natures différentes lorsque le texte les place en même temps dans un univers perçu comme réel par les personnages et dans une dimension irréelle.

Je vais explorer, en ce sens, *Il Mar delle Blatte* (1936)² de Tommaso Landolfi (1908-1979), un récit où l'auteur joue sur l'exagération et sur la rupture des schémas habituels de crédibilité et d'acceptation. Le texte produit une brèche dans la coutume et ouvre un point de vue nouveau qui attire l'attention par des moyens inhabituels. Il met en place une transgression qui détruit toute certitude, élargit les catégories spatio-temporelles et désagrège l'unité du moi, amplifiant la perception.

Deux mondes se confrontent lorsque les frontières entre un monde et l'autre ne sont pas bien délimitées. Les personnages se situent, d'une part, dans une dimension correspondant à une «inaltérable légalité quotidienne» et, d'autre part, dans une dimension où le surnaturel attire et provoque répulsion en même temps. Le récit fantastique propose un registre double qui entraîne un équivoque et le langage joue un rôle essentiel dans ce sens, lorsque les mots

¹ Louis Vax considère que le récit fantastique «aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable», VAX, L., *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1960, p. 5. Pour Pierre Castex, le fantastique «se caractérise par une intrusion brutale [ou subtile] du mystère dans le cadre de la vie réelle», CASTEX, P., *Le conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951, p. 8. Roger Caillois, enfin, recherche un fantastique insidieux qui «est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne», CAILLOIS, R., *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

² Je base cette analyse sur le texte édité par CALVINO, I., *Tommaso Landolfi. Le più belle pagine*, Milano, Adelphi, 2001, p. 214-240. Pour les citations en français, j'ai consulté l'ouvrage présenté par André Pieyre de Mandiargues, *La femme de Gogol et autres récits*, Paris, Gallimard, 1969, traduction du récit *Il Mar delle blatte* par Bertrand Noël, p. 33-60.

sont reconfigurés et adoptent une valeur double, voire multiple, basée sur le jeu des contrastes et sur mise en place de nouvelles perspectives de sens. En effet, le processus de *déréalisation* qui permet au récit de s'écarter de la région des probables narratifs est en grande partie basé sur des éléments linguistiques³ parce que «seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent: le surnaturel»⁴. Il se manifeste dans le récit fantastique à travers une réalité autre, qui est indicible ou qui ne peut être dite qu'à travers le renversement des règles narratives et à travers une dimension sémantique multiple, qui casse la logique du discours référentiel.

Cependant, cela ne suffit pas. Pour qu'un récit entre dans la sphère du fantastique, il faut qu'il produise des effets d'inquiétante étrangeté provoquant un sens d'incertitude, manifeste au niveau non seulement des thèmes ou à travers la nature des personnages et de leurs actions, mais aussi par le biais des mots et de la structure sur laquelle se fonde le récit.

1. La double nature des personnages et des actions

Il Mar delle Blatte reprend le sujet du récit d'aventures à la Salgari ou à la Verne⁵, mais dans une forme toute particulière. Roberto Coracaglina, jeune homme méprisé et par le père et par la fiancée, devient du coup le *Variago* (Varimutant, dans la traduction française), le commandant d'un navire qui mènera, vers une mer des blattes symbolique: son père, avocat réduit à spectateur lors du voyage; Lucrezia (Lucrèce, en français), fiancée de Roberto, kidnappée par le *Variago* dont elle subira la violence; un ver aux connotations phalliques, qui s'avère le rival en amour du héros; et un groupe bizarre d'individus dont l'identité correspond à des objets non moins bizarres que Roberto extrait d'une blessure au bras.

³ LYSØE, É., *Les Kermesses de l'étrange ou Le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris, Nizet, 1993, p. 55.

⁴ TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1972, p. 87.

⁵ BERNABO SECCHI, G., *Invito alla lettura di Landolfi*, Milano, Mursia, 1978, p. 41.

La figure traditionnelle de l'héros et les aventures qu'il entreprend sont ici renversées dans une perspective d'inquiétante étrangeté. Je reprends ici la notion freudienne *umheilige*⁶, qui se rapporte à un élément étrange, mais familier en même temps, qui fait irruption dans le quotidien et qui provoque une sensation d'angoisse, de trouble, dans la mesure où il renvoie à des aspects refoulés dans l'inconscient de l'individu. Liée donc à un phénomène étrange, qui résulte, en même temps, familier, cet élément révèle un aspect caché, mais tout proche, de l'existence des personnages. Dans *Il Mar delle Blatte*, l'*umheilige* surgit, comme dans une hallucination, de la forte présence d'un réel ambigu, double et ambivalent, dont les dimensions naturelle et surnaturelle, rationnelle et irrationnelle, en opposition et aux frontières floues, mettent mal à l'aise et les personnages principaux et le lecteur implicite.

C'est l'avocat Coracaglina, père de Roberto qui ouvre le récit. Il a «un'aria svelta e vivace»⁷ (p. 214) et marche gaillardement songeant à son fils, «incapable de se faire une situation». Dans la normalité apparente d'une scène où l'avocat, sûr de sa position et préoccupé par celle de son fils mal désœuvré, rentre à la maison, l'auteur introduit un désordre. Un premier écart qui annonce le rapport ambigu entre le père et le fils, le côté moins sûr de l'avocat et l'aspect inquiétant de la réalité dans laquelle il est inséré. Il s'agit en effet d'une journée de printemps «giornata di sole malato e assai tiepida»⁸ (p. 214). L'air vif et dégagé de l'avocat s'avère d'un coup inhabituel lorsque le lecteur apprend que le personnage semble avoir peur du propre fils. Roberto, personnage aux rapports difficiles avec le père, apparaît aussitôt pour mener le récit vers une nouvelle dimension qui touche à l'absurde et au grotesque. Il procède donc à l'extraction des objets d'une matérialité banale – un bout de ficelle, un brin de macaroni, une broquette de chaussure – de l'intérieur d'une blessure au bras

⁶ FREUD, S., *Il perturbante* (1919), in *Freud Opere*, Torino, Boringhieri, 1977, vol. 9, p. 95 (éd. fr., *L'inquiétante étrangeté*, in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985).

⁷ Dans la version française: «l'air vif et dégagé», p. 33.

⁸ «tiède et de soleil malade», p. 33.

que lui même s'est provoqué. Une blessure qui semble, d'ailleurs, symboliser la recherche du moi à travers le remous du passé pour aboutir à une sorte de renaissance⁹.

Une fois il a tout extrait, il force son père, saisi par l'horreur, à le suivre tout en l'obligeant à garder les objets bizarres qu'il lui a montré, à exception d'une mouche et d'un ver. Les rôles sont ici renversés et c'est le fils, qui sûr de lui-même, donne des ordres au père : «Non perdere questo», «Reggi qui», «Tira forte!»¹⁰ (p. 215). Coracaglina devient ainsi un simple spectateur qui communiquera avec son fils, muté en *Alto Variago*, à travers le capitaine du navire, personnage ambigu à la jambe de bois qui conciliera les côtés rationnel et irrationnel des personnages poussés vers l'inconnu.

Le récit entre en ce moment dans une ultérieure dimension, celle qui correspond au voyage vers la mer des blattes, qui transforme ainsi le père mais surtout Roberto, disparu momentanément. Il réapparaît plus tard au sommet d'un escalier comme le Variago, «nella gloria dei suoni e col viso indifferente del dominatore»¹¹ (p. 218). En voyant son fils qu'il reconnaît à peine, l'avocat note les aspects d'une transformation qui met en évidence la masculinité de son fils en veste de pirate: «Come era mutato suo figlio! l'avvocato non lo riconosceva più; lo colpivano le sue mani forti e soprattutto i piccoli baffi arricciati, nonché, a vero dire, i cerchi d'oro che portava alle orecchie e la capigliatura leggermente inanellata»¹² (p. 218). Un aspect qui contraste avec le portrait que Lucrezia, méprisant Roberto, en fait: «Mio caro Roberto, avete un'aria così impaurita coi vostri capelli lisci, i vostri pantaloni lisi, la forfora sul colletto! fatevi coraggio, che diamine! guardate quell'ufficiale come batte i talloni., la forfora sul tuo colletto mi fa schifo. [...] tu non sei azzurro, non sei trasparente»¹³

⁹ Cf. JUNG, C.G., *Simboli della trasformazione* (1912), in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1970, vol. V.

¹⁰ En français: «Ne perds pas tout ça», «Tiens ça», «Tire fort», p. 34.

¹¹ «nimbé de musique et le visage indifférent comme un dominateur», p. 37.

¹² «Comme il avait changé, son fils ! L'avocat ne le reconnaissait plus, frappé qu'il était par ses mains vigoureuses et surtout ses petites moustaches retroussées, sans parler des anneaux d'or qu'il portait aux oreilles et de sa chevelure légèrement bouclée» (p. 37).

¹³ «Vous avez l'air si effrayé avec vos cheveux lisses, vos pantalons râpés, votre col crasseux ! Du courage, que diable ! Regardez cet officier, comme il claque des talons [...] la crasse de ton col me dégoûte. Tu n'est pas azuré, tu n'es pas transparent» (p. 39-40).

(p. 220-221). Enfin, une allure qui coïncide aussi avec celle des terribles *Forforiti* (Sudartreux dans la version française), «pallidi e scheletriti, e flaccide le poche carni» leur chef ayant, comme un alter ego de Roberto, des cheveux «capelli lisci e appiccicati sulle tempie»¹⁴ (p. 227), qui lui retombent sur le cou.

Roberto est dégoûtant et mal désœuvré aux yeux de Lucrezia mais dominateur et masculin aux yeux de l'avocat et du reste de l'équipage. C'est donc à travers le seul personnage féminin que l'équilibre précaire entre les deux natures de Roberto-Variago se met en évidence. En effet, devant la jeune fille, il se montre amoureux et sadique à la fois. Lorsqu'elle, qui appelle Roberto de son vrai nom, le méprise, elle fait surgir en lui les désirs cachés de violence, de sadisme:

Ragazza, egli disse freddamente col solito tono di voce, potrei farti passare una corda fra le gambe e farti sospendere nuda alla croce del trinchetto. Potrei tirare l'altro capo della corda a stratte, che ti segasse le carni. Sotto di te io potrei ricevere sulla fronte le gocce del tuo sangue...¹⁵ (p. 221-222).

Mais il modère sont attitude non seulement lorsqu'elle semble le traiter sans mépris mais aussi quand elle se montre plus courageuse que lui: «Amore! mormorò la donna. Slegatela gridò, questa volta, il Variago. Slegatela! Vestitela come una regina, conducetela nella Cabina dei Sargassi!»¹⁶ (p. 220).

¹⁴ «livides et squelettiques, d'une maigreur sans forces. [...] lises et collés sur les tempes» (p. 46).

¹⁵ «Petite, dit-il avec froideur de sa voix ordinaire, je pourrais te faire passer une corde entre les jambes et te faire suspendre toute nue à la vergue du mât de misaine. Je pourrais me saisir de l'autre extrémité de la corde et tirer par saccades jusqu'à scier tes chairs. Je pourrais, placé sous toi, recevoir sur mon front les gouttes de ton sang» (p. 40-41).

2. La belle et la bête ou le féminin dans *Il Mar delle Blatte*

Lucrezia est un personnage complexe, comme la plupart de personnages féminins dans l'œuvre de Tommaso Landolfi. Elle est dans ce récit la belle dame sans merci¹⁷ qui, prisonnière par vengeance, subit la violence directe du Variago, étant, en réalité, à la merci de tout l'équipage. Son apparition dans l'histoire ajoute une ultérieure déviation au texte, qui provoque, chez les personnages, non seulement incertitude, refus ou incrédulité mais aussi un certain émerveillement.

Dans ce récit, le féminin renvoie tantôt à la figure du monstre et de la bête menaçante, tantôt à la figure du mannequin qui n'est qu'un corps, parfois insensible, qui ne sera jamais appréhendé dans sa totalité. La femme est non seulement une bête répugnante aux connotations sexuelles explicites mais aussi un corps malléable qui semble attirer et repousser l'équipage. Deux aspects qui contribuent à maintenir le réseau des contraires qui nourrit l'inquiétante étrangeté dont le récit est imprégné. Le féminin se manifeste non seulement à travers le personnage de Lucrezia mais aussi sous la forme «monstrueuse» des femmes-tatous, habitant Brandebourg, ville de dimensions extraordinaires, qui représente la «femme qui garde en soi les habitants, comme des fils»¹⁸. Dans les souterrains de la ville, y habitent des femmes-tatous qui, comme le fait l'utérus maternel, sont «capaci di chiudere nel loro amplesso tutto il corpo dell'uomo»¹⁹ (p. 225), ce qui paradoxalement attire les membres de l'équipage mais répugne au Variago : « Brandeburgo, disse il capitano; si fa scalo? Siete pazzo? rispose il Variago»²⁰ (p. 224).

¹⁶ «Mon amour ! murmura la jeune fille. Déliez-la, cria cette fois le Varimutant. Déliez-la ! Parez-la comme une reine, conduisez-la dans la cabine des Sargasses!» (p. 39).

¹⁷ Cf. PRAZ, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1992.

¹⁸ JUNG, C.G., *Simboli della trasformazione*, cit.

¹⁹ «peuvent entièrement enclore dans leur étreinte le corps d'un homme» (p. 44).

²⁰ «Brandebourg, annonça le capitaine ; allons-nous faire escale? Êtes-vous fou? répondit le Varimutant » (p. 44).

Ce n'est donc qu'une 'bête' terrible pour le personnage principal, dont la mère est absente, mais un endroit agréable pour le reste des hommes, d'après ce qui affirme le capitaine : «Vi assicuro che esser chiuso da tutte le parti fra carne morbida e calda di donna, senza neanche poter respirare, è in certi momenti un gran vantaggio!»²¹ (p. 229). La mer des blattes représente elle aussi cette mère, qui est absente mais présente le long du récit, et qui menace de tout couvrir avec son corps «funèbre», mère-femme qui donne la vie et la mort.

Lucrezia est également une bête sauvage, «una belva in cattività» (p. 219), mais elle est surtout un corps dont les parties sont focalisées dans un souci de déconstruction. Notons son sein, d'abord, averti au moment où elle apparaît. C'est un sein qui dégorge des flots de lait. L'écrivain établit ici une condensation de contraires²² puisque la jeune fille est une vierge, assaillie, pourtant, d'une montée de lait. En outre, il détruit la fonction maternelle primaire du sein et met en rapport deux aires sémantiques qui sont apparemment irréconciliables – la nourriture et l'excrément²³: «Fermatevi, devo fare un bisogno, vi dico!. La lasciarono libera un momento; allora, accostandosi al parapetto e prendendosi fra le dita i capezzoli, orinò in mare, prima da un seno poi dall'altro, due lunghi zampilli di latte»²⁴ (p. 217).

Lucrezia est donc un corps inerte dont la nudité est décomposée en diverses parties. Il est particulièrement significatif, à cet égard, l'épisode dans lequel le Variago et le ver font l'amour à la jeune fille suite à un pari lancé par le Variago, dont l'orgueil a été blessé. Dans cette partie du récit, il n'y est question que du corps de Lucrezia, dont les paupières, les joues, le gros orteil du doigt, le pied, la cheville, la noix de la malléole, la jambe, le genou, le mollet, le tibia et même la cavité située derrière le genou sont autant d'espaces où le ver et le Variago s'arrêtent pour lui faire douce violence. Le contraste se manifeste ici à travers la froideur du

²¹ «Je vous assure qu'être environné de toutes parts de chairs chaudes et tendres, de chairs féminines qui vous empêchent même de respirer, est parfois un sacré coup de chance!» (p. 45).

²² SECCHIERI, F., «La donna, la confessione, l'intertesto. Figurazioni landolfiane del femminile», *Poetiche. Rivista di letteratura*, n. 2, 2002, p. 261.

²³ *Ibidem*.

corps lorsque c'est au tour du Variago de l'aimer: «Lucrezia giaceva immobile e fredda. [...] Sei una statua di ghiaccio»²⁵ (p. 234) et la chaleur du même corps lorsque le ver a conclu: «Lucrezia si spense infine»²⁶ (p. 236).

Par ailleurs, il est intéressant de noter l'opposition entre l'un et l'autre amant en ce qui concerne l'acte sexuel. Le ver rampe, gravit, parcourt, s'engage résolument, attaque, force «il più possibile senza indugio» (p. 235), mouvement régulier et sûr qui fascine les spectateurs, tandis que Roberto-Variago touche délicatement, caresse «lentamente, con una leggerezza quasi femminea»²⁷ (p. 234).

Le ver semble ainsi exprimer la sexualité que Roberto se force de nier – il jète le ver, qui réapparaît curieusement dans les pantalons du père ; il le place sous un verre, privé de toute communication, avec notamment Lucrezia²⁸, enfin il le tue après la victoire du ver, provoquant un mutin, auquel il assiste «impotente»²⁹. Ainsi, la masculinité de Roberto-Variago est en jeu lorsqu'il regarde à ses pieds la petite bête qui lance à son ennemi démesuré: «Se mi schiacciassi sotto il tuo tallone saresti un vile. Lo sei anche se non lo fai, giacché non lo fai perché hai paura di me. La nostra partita dunque non si conchiuderà mai»³⁰ (p. 231).

Roberto-Variago a donc un rapport d'exclusion avec sa propre sexualité refoulée et éprouve attraction et terreur à l'égard du sexe contraire, de la femme qui peut donner et

²⁴ «Arrêtez ! [...] il faut que je fasse un besoin, je vous dis ! [...] s'approchant alors du parapet et prenant entre les doigts ses mamelons, pissa dans la mer, d'un sein d'abord, puis de l'autre, deux longs jets de lait» (p. 36).

²⁵ «Lucrece gisait immobile et de glace. [...] Tu es une statue de glace» (p. 54)

²⁶ «Lucrece enfin s'éteignit» (p. 56).

²⁷ «avec une douceur habile, quasiment féminine et très lente» (p. 54).

²⁸ «Lucrezia non dormiva. [...] ella tentava di porsi in comunicazione col vermiciattolo, il quale si trovava su una carta di navigazione sul tavolo del capitano, e sotto un bicchiere rovesciato. Il verme però, colla testina erta, sembrava guardare oltre di lei come meditando; Lucrezia accarezzava il bicchiere con tutta la palma, vi accostava la guancia e lasciava cadere sul vetro qualche lagrima. L'atteggiamento virile del verme era del resto giustificato: nessuna comunicazione era possibile oltre le pareti della sua prigione, e neppure la sua voce chioncia avrebbe potuto raggiungere l'amata» (p. 226). Dans la traduction française: «Lucrece ne dormait pas. [...] Elle essayait d'entrer en communication avec le vermisseau, lequel, prisonnier sous un verre renversé, reposait sur une carte de navigation placée sur la table du capitaine. Tête dressée, le vermisseau semblait regarder au-delà de Lucrece, comme s'il réfléchissait; quant à la jeune fille, caressant le verre à pleine paume, elle en approchait la joue et laissait tomber sur lui quelques larmes. L'attitude virile du vermisseau était du reste justifiée : aucune communication n'était possible à travers les parois de sa prison, et sa voix rauque n'aurait pu atteindre sa bien aimée» (p. 45).

²⁹ «impuissant».

enlever la vie. Il est force de constater, à ce propos, le rapport entre Roberto et les hommes de la tribu des Sudartreux, gardiens de la mer des blattes. Ce sont en effet des hommes, qui kidnappent une femme vierge tous les trente ans pour lui faire avoir quarante fils, après quoi ils la tuent. Le hasard veut pourtant que la femme dont ils disposent en ce moment soit stérile. Ils ne peuvent pas la tuer et essayent de la mettre enceinte faute de quoi, ils disparaîtront. Cette femme, privée de sa fonction primaire, représente le danger puisqu'elle peut tuer une tribu entière. Lucrezia, kidnappée elle aussi, est une vierge qui représente une menace.

S'il est vrai que *Il Mar delle blatte* regorge d'hystéries, d'équivalences, de sadisme, de frustration³¹, les sujets du récit, dont la fréquence et la force indiquent clairement une obsession psychologique, révèlent aussi une exploitation consciente de sources techniques très précises. À cet égard, notons l'horreur pathologique envers des animaux répugnants ou la terreur devant la possibilité d'être enterré vivant.

L'inquiétante étrangeté véhiculée par le fantastique se manifeste donc à travers ces écarts, à travers ce va-et-vient entre les côtés clair et sombre des personnages et des actions, qui expriment une volonté et un refus devant la possibilité d'avancer vers une mer attirante et répugnante en même temps. Cependant, comme j'ai noté auparavant, ces écarts se manifestent aussi au niveau des mots et de la langue, dont Landolfi s'appuie pour créer des effets fantastiques.

3. Les écarts dans le langage: le double sens des mots

³⁰ «Si tu m'écrasais sous ton talon, tu serais un lâche. Mais si tu ne le fais pas, tu es également un lâche, étant donné que seule t'en empêche la peur que tu as de moi. Notre querelle ne sera donc jamais vidée» (p. 50).

³¹ La clé psychanalytique guide l'analyse très détaillée de ce texte dans BELLOTTO, S., *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 219-237.

Lors d'une analyse précédente de ce même texte³², j'ai noté que le fantastique est fortement véhiculé à travers les mots et que les écarts produits au niveau de la langue dans le processus de déréalisation qui implique le fantastique me semblent avoir une fonction essentielle dans la création des effets d'inquiétante étrangeté, à côté de la structure et des thèmes.

À travers la mise en place d'énoncés inhabituels, insolites, différents du langage commun, Landolfi construit son récit sur des écarts qui éloignent les personnages d'une dimension «d'inaltérable légalité quotidienne» pour les placer dans une dimension située à mi-chemin entre le rêve et la folie. Ces écarts sont véhiculés par le contenu du récit et par la forme, mais aussi à travers les mots, qui, comme des bêtes mutant de forme et de couleur, peuvent échapper au contrôle des hommes. Et c'est Landolfi qui en donne la meilleure définition :

*Le porrovio ! Quelle bête est le porrovio ? Je ne le sais pas et ça me fait du mal, et la même chose m'arrive avec la beca. Lui a un air de tapir, de cochon ou de babiroussa, il a à peine un cou. [...] Depuis un bon moment, je vis avec l'obsession de la recherche ou la systématisation des mots. Le porrovio bouge gris dans les ténèbres, le porrovio vient, le porrovio va, le porrovio est une masse que je ne peux pas avaler. Ce n'est pas une bête: c'est un mot.*³³

Le fantastique de Landolfi se joue donc dans le langage à travers l'utilisation de mots rares ou des mots dont le sens est souvent renversé quand ils sont mis dans un contexte insolite. C'est le cas, par exemple, des mots correspondant aux objets que Roberto sort de sa blessure – trouver un macaroni à l'intérieur d'un bras s'avère pour le moins inquiétant. Prenons par exemple, l'expression «sein de la mer». Le sens du mot 'sein' est ici double et

³² PANO ALAMÁN, A., *Les mots et le fantastique de Landolfi. Analyse lexicométrique de Il Mar delle Blatte à l'aide de Lexico 3*, Mémoire publié en ligne dans la Revue de Littératures de l'Europe Unie, <http://www.rilune.org>

³³ LANDOLFI, T., *Cancroregina*, in *Opere*, Milano, Rizzoli, 1991, vol. I., p. 564. La traduction est mienne.

renvoie d'une part, à l'intérieur de la mer et de l'autre, à la partie du corps féminin dont il a été question dans une bonne partie du récit. Chez Landolfi, la langue fait l'objet d'une attention exaspérée et d'une élaboration très fine³⁴. Notons à cet égard, par exemple, les mots *azzurregnola*, *gurgiti*, *menomo*, *meriggio*, *nereggiare*, *piancito*, *poplite*, *ritto*, *sciabordio* et *zazzera*³⁵, qui sont onsciemment utilisés afin d'éloigner le texte d'une prose trop attachée à l'horizon du réel partagé par le lecteur. Ainsi, l'écriture de Landolfi est passionnée de raretés. Il y a dans *Il Mar delle blatte*, une recherche constante du *mot juste*³⁶, dans l'insuffisance, pourtant, de donner une définition exacte, presque technique, de la réalité: «Vi dico che questa è una fregata, sosteneva il capitano. No una goletta no un brigantino, risposero insieme il nostromo e il marinaio dello spago»³⁷ (p. 217). En outre, il y a un jeu constant entre le sens littérale et le sens figuré de certains mots tels que Gliuvotto, proche du mot italien 'giubbotto' (gilet de sauvetage), en référence au père de Lucrezia, qui viendra la sauver dans cette mer des blattes vers laquelle elle est portée de force.

Landolfi établit des stratégies de décomposition de la progression linéaire de l'*ordo verborum* qui mettent en évidence le renversement du monde³⁸. Cela se traduit en effet par un paradoxal continuum constamment interrompu, par des passages entre des moments de calme et des moments d'explosion de violence soit au niveau des personnages, soit au niveau de l'atmosphère. Les mots expriment ce changement brusque d'états d'esprit chez les personnages ainsi que le passage d'épisodes calmes et agréables comme celui de la fête pendant la nuit ou de la traversée de la mer pendant la matinée, vers des épisodes où règne la

³⁴ ROMAGNOLI, S., *Landolfi e il fantastico*, in *Una giornata per Landolfi* (a cura di S. Romagnoli), Atti del Convegno (Firenze, 26 marzo 1979), Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981, p. 20.

³⁵ Definizione e traduzione nel testo. En français : bleuâtre, gouffres, moindre, après-midi ou midi, noircir, parquet, cavité située derrière le genou, au-dessus du mollet, debout, clapotis, broussaille.

³⁶ Cf. CALVINO, I., *Tommaso Landolfi. Le più belle pagine*, cit. et GUGLIELMI, G., *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, p. 47.

³⁷ «Je vous dis que c'est une frégate, soutenait le capitaine. Non, une goélette ; non, un brigantin, répondirent à la fois le maître d'équipage et le marin à la ficelle» (p. 36).

³⁸ BELLOTTO, S., *Metamorfosi del fantastico*, cit., p. 23.

violence et le dégoût, comme dans l'attaque des blattes ou la tempête qui annonce le terrible départ.

4. Les écarts dans la structure: ouverture et clôture du voyage

Quant à la structure, c'est un récit divisé en deux parties bien délimitées : une qui se rapporte à la fiction à l'intérieur de la fiction et qui correspond au temps du voyage vers la mer des blattes ; l'autre qui renvoie aux toutes premières et dernières phrases du texte, où le récit se situe dans un contexte régi selon les lois du vraisemblable et qui se rapporte à l'horizon du réel partagé par le lecteur. Il y a donc une alternance entre l'ouverture et la clôture de récits à l'intérieur d'un récit unique.

Pour Landolfi, l'expérience humaine est envahie par des formes closes qui renvoient à la perfection du cercle, à l'intérieur duquel s'unissent les extrêmes qui connectent le début et la fin de la vie. Sur la base de cette considération, il me semble que *Il Mar delle blatte* est un récit construit sur le principe du fondu tel qu'exprimé par le Variago, qui à la demande de ses hommes de faire demi-tour, répond: «Del resto ora tornare indietro è lo stesso che proseguire. [...] Infatti sul mare già percorso le blatte s'erano richiuse fittissime e ormai il mare era nero da tutte le parti, per tutto il giro dell'orizzonte»³⁹ (p. 230).

Selon l'auteur, «la vie est aussi absurdement et indéfiniment linéaire»⁴⁰ que nous n'en voyons pas le début ni la fin. Le cercle symbolise une certaine perfection réduite pourtant à répétition, à un avancement fictif, qui se rapporte au progrès non maîtrisable et imprévisible, infini de la vie. L'art, et notamment la littérature, tente de fuir cette répétition et surtout la prévisibilité. C'est pourquoi, Landolfi oscille entre des systèmes clos et ouverts afin de casser

³⁹ «D'ailleurs, maintenant, faire demi-tour ou continuer, cela revient au même ». En effet, sur l'espace déjà parcouru, les blattes s'étaient refermées, et en quantité si dense que désormais la mer était noire de tous côtés, sur tout le pourtour de l'horizon» (p. 50).

⁴⁰ LANDOLFI, T., *Des mois*, in *Opere*, cit., vol II, p. 736.

la perception de l'espace et du temps ainsi que la logique du discours. La réalité dans cette fiction perd donc consistance et s'appuie sur le néant: «Il mare a perdita di vista, senza una terra all'orizzonte, sotto la cappa affocata del cielo, appariva nero come l'inchiostro, e di una lucentezza funebre; una quantità sterminata di blatte, tanto fitte da non lasciar occhieggiare l'acqua di sotto, lo copriva per tutta la sua distesa»⁴¹ (p. 229).

Ainsi, tout doit rentrer dans le vide, qui se présente ici sous la forme de mer. Le réel est instable et sera bientôt avalé par les blattes qui comme les mots, et dans ce cas, la fiction fantastique, annulent le réel: «Il mare a perdita di vista, senza una terra all'orizzonte, sotto la cappa affocata del cielo, appariva nero come l'inchiostro, e di una lucentezza funebre; una quantità sterminata di blatte <come parole impresse>, tanto fitte da non lasciar occhieggiare l'acqua di sotto, lo copriva per tutta la sua distesa»⁴² (p. 229).

Lorsque les blattes attaquent le navire, elles obstruent chaque ouverture et ensevelissent les hommes pénétrant lentement, s'amoncelant les unes sur les autres. En effet, lorsque le récit aboutit au délire, les blattes, comme des mots, entrent et sortent de la bouche des personnages. Mais Lucrezia, Roberto et son père se 'sauvent' grâce à l'arrêt brusque du récit de Roberto. C'est alors le silence, l'abandon de la fiction, qui sauve les personnages d'une fin terrible, dans un texte qui fuit la prévisibilité.

Landolfi fait appel aux formes narratives fantastiques traditionnelles – closes et compactes – et, en même temps, stimule la crainte que d'autres règles, tendant à l'ouverture, président la réalité et tourmentent l'expression. Le récit est construit à travers des éléments perturbateurs qui, dans la quête de l'étrange, mutilent le discours opérant des aller-retour de la raison⁴³. Ainsi, le bras mutilé de Roberto introduit une première ouverture, un écart, qui porte

⁴¹ «La mer était à ce point transparente que l'on pouvait [...] apercevoir le fonds accidenté à travers la masse verte des eaux. Vertigineusement, le navire se maintenait sur l'abîme comme s'il avait plané sur les airs» (p. 45).

⁴² «À perte de vue, car il n'y avait pas la moindre terre à l'horizon, la mer, sous la voûte embrasée du ciel, paraissait noire comme l'encre <mot imprimé>, et d'un brillant funèbre ; innombrables, et si denses qu'on ne pouvait apercevoir l'eau qui les portait, les blattes couvraient toute la surface de la mer» (p. 48).

⁴³ TOMASI, S., *Il bello della bestia. Saggi sulle esitazione del fantastico*, Ancona, Transeuropa, 1998, p. 142.

vers l'irrationnel du récit. Cette ouverture/coupure longue et précise du bras situe les personnages dans une nouvelle dimension où tout est désormais possible et qui insiste sur le déplacement : «E ora si parte!»⁴⁴ (p. 215).

La clôture prend par contre diverses formes, comme j'ai noté auparavant. C'est une ville monstrueuse, une femme-tatou, la mer des blattes même, qui renferment l'homme en leur intérieur, tout comme le néant. Au niveau de la narration, le récit se clôt par un renversement des règles⁴⁵ narratives, qui mène Lucrezia, l'avocat et Roberto d'un épisode angoissant où les cafards attaquent l'équipage à un épisode encadré dans le quotidien calme et bourgeois dans lequel Lucrezia et l'avocat Coracaglina supplient à Roberto d'arrêter le récit. Dans le monde d'horreur qui n'arrête pas d'avancer et de s'ouvrir, c'est au tour de Roberto de maltraiter le père et la jeune fille, qui le méprisent en dehors de son récit. Par contre, dans le monde rassurant qui clôt l'histoire, Lucrezia et l'avocat réagissent, cette fois-ci, saisis par l'horreur. L'histoire d'aventures que Roberto est en train de raconter s'avère pour eux affreusement étrange et familière en même temps, c'est pourquoi ils accepteront les conditions de Roberto.

La seule transition entre une dimension surnaturelle où l'équipage est attaqué par les blattes et une dimension rassurante où les trois personnages discutent, se produit par l'intermédiaire de la bouche de Lucrezia, qui, au moment de se clore, s'ouvre brusquement pour crier «Basta, basta, per carità!»⁴⁶ (p. 239). Le mot, le cri, affirment ici leur puissance vitale.

Le texte finit par rassurer le lecteur implicite quant aux faits inquiétants et invraisemblables du voyage, c'est pourquoi, si l'on suit l'approche todorovienne au

⁴⁴ «Et maintenant, nous partons!» (p. 34).

⁴⁵ Eric S. Rabkin remarque à cet égard que le fantastique contredit la perspective que le récit a créée et qui était légitimée par les règles internes du texte à travers un renversement de ces mêmes règles, véhiculées par le langage et les mots et produisant un effet d'«étonnement», RABKIN, E.S., *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

⁴⁶ «Assez, assez, par pitié!».

fantastique, le récit appartiendrait à la catégorie du fantastique étrange, qui d'après Todorov, avoisine le fantastique pur. Les faits apparemment inexplicables trouvent pourtant une explication. En effet, le voyage étrange vers la mer des blattes n'est qu'une fiction, des faits narrés qui se rapportent à certaines aspects de la réalité des personnages, produisant ainsi des effets d'inquiétante étrangeté.

Il me semble, néanmoins, que l'ouverture finale sur la possibilité que l'équipage arrive à une île « posée sur une mer d'azur » cette fois-ci, ne clôt pas forcément le récit correspondant au temps du voyage et met en place un nouveau écart, un ultérieur déplacement – fantastique – provoquant incertitude et chez les personnages et chez le lecteur implicite. C'est une île qui peut exister ou ne pas exister mais ni les personnages ni le lecteur le sauront jamais.

Conclusion

Landolfi fournit dans ce récit un répertoire extraordinaire d'irrégularités, de déviations et d'altérations dont le but est de scandaliser et notamment de donner une «consistance poétique» aux fantômes de l'inconscient. Landolfi se sert des mécanismes de la psychanalyse pour déformer la réalité et pousser le langage jusqu'à l'extrême donnant le maximum d'informations avec le minimum de fréquence. Pour Landolfi, la valeur de la littérature ne s'appuie pas sur le transfert du lecteur dans des mondes et des atmosphères de rêve mais sur la libération du point de vue subjectif des voies étroites du positivisme⁴⁷. Ainsi, son fantastique touche non seulement aux viscères mais aussi à l'intelligence du lecteur. En ce sens, Italo Calvino remarque qu'au XXe siècle, une utilisation intellectuelle du fantastique s'impose «comme jeu, comme ironie [...] et comme méditation sur les cauchemars et les désirs

⁴⁷ TOMASI, S., *Il bello della bestia*, cit., p. 140.

cachés de l'homme contemporain»⁴⁸. En effet, les personnages, la langue et même la manière de raconter *Il Mar delle blatte* s'insèrent dans un univers double, qui tient compte de l'ombre et de la lumière habitant en l'homme moderne. Le réel et l'imaginaire se partagent donc l'espace créant un conflit inquiétant entre conscient et inconscient, que seul le mot peut équilibrer.

⁴⁷ CALVINO, I., *Definizioni di territori: il fantastico* (1970), in BARENGHI, M. (a cura di), *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondatori, 1999, vol. I, p. 267.

Bibliographie

- BELLOTTO, S., *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003.
- BERNABO SECCHI, G., *Invito alla lettura di Landolfi*, Milano, Mursia, 1978.
- CAILLOIS, R., *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- CALVINO, I., *Definizioni di territori: il fantastico (1970)*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1999, vol. I.
- CASTEX, P., *Le conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951.
- FREUD, S., *Il perturbante (1919)*, in *Freud Opere*, Torino, Boringhieri, 1977.
- GUGLIELMI, G., *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998.
- JUNG, C.G., *Simboli della trasformazione (1912)*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1970, vol. V.
- LANDOLFI, T., *Il Mar delle Blatte*, in CALVINO, I. (a cura di), *Tommaso Landolfi. Le più belle pagine*, Milano, Adelphi, 2001, p. 214-240.
- LANDOLFI, T., *La Mer des Blattes* (trad. fr. Bernard Noël), in MANDIARGUES, A. P. de (éd.), *La femme de Gogol et autres récits*, Paris, Gallimard, 1969, p. 33-60.
- LANDOLFI, T., *Cancroregina*, in *Opere*, Milano, Rizzoli, 1991, vol. I., p. 517-566.
- LANDOLFI, T., *Cancroregina*, in *Opere*, Milano, Rizzoli, 1991, vol. II., p. 679-802.
- LYSØE, É., *Les Kermesses de l'étrange ou Le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris, Nizet, 1993.
- PRAZ, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1992.

- RABKIN, E.S., *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- ROMAGNOLI, S., *Landolfi e il fantastico*, in *Una giornata per Landolfi* (a cura di S. Romagnoli), Atti del Convegno (Firenze, 26 marzo 1979), Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981.
- SECCHIERI, F., «La donna, la confessione, l'intertesto. Figurazioni landolfiane del femminile», *Poetiche. Rivista di letteratura*, n. 2, 2002, p. 261-272.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1972.
- TOMASI, S., *Il bello della bestia. Saggi sulle esitazione del fantastico*, Ancona, Transeuropa, 1998.
- VAX, L., *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1960.