



HAL
open science

LE MONSTRUEUX DANS LES NOUVELLES D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES ET DE TOMMASO LANDOLFI

Etienne Boillet

► **To cite this version:**

Etienne Boillet. LE MONSTRUEUX DANS LES NOUVELLES D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES ET DE TOMMASO LANDOLFI. "Hors normes. Pratiques et enjeux des représentations de l'irrégularité", Victoire Feuillebois, Anne-Cécile Michel, Elise Montel, Françoise Poulet (FORELL, Université de Poitiers, Feb 2010, Poitiers, France. p. 129-144. hal-01504427

HAL Id: hal-01504427

<https://hal.science/hal-01504427>

Submitted on 10 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE MONSTRUEUX DANS LES NOUVELLES D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES ET DE TOMMASO LANDOLFI¹

Étienne BOILLET

L'Italien Tommaso Landolfi (1908-1979) et le Français André Pieyre de Mandiargues (1909-1991) sont deux écrivains de la même génération, qui commencent à publier des livres vers la fin des années 30 pour ce qui est de Landolfi, et au début des années 40 pour Mandiargues². Leurs premiers volumes respectifs sont des recueils de contes ou de nouvelles étranges au tirage confidentiel : *Dialogo dei massimi sistemi* (1937) et *Dans les années sordides* (1943). Mandiargues et Landolfi se sont rencontrés, mais seul l'écrivain français nous le rapporte, dans la préface d'une petite anthologie consacrée à Landolfi, où Mandiargues exprime toute son admiration pour son confrère italien et affiche une connaissance profonde de son œuvre, qu'il dit avoir découverte dès 1940 à Monte-Carlo avec *La pietra lunare* (1939³).

-
1. Nous indiquerons, sauf exception, T. L., *Opere I* ou *Opere II*, pour les textes de T. Landolfi contenus dans *Opere I* et *Opere II*, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991 et 1992, et A. P. M. pour les textes d'A. Pieyre de Mandiargues contenus dans *Récits érotiques et fantastiques*, sous la direction de G. Macé et S. Pieyre de Mandiargues, Gallimard, « Quarto », 2009. Pour chacune de ces anthologies, nous indiquerons aussi le titre du texte cité et celui du volume original.
 2. C'est en 2009 que s'est manifestée l'idée d'étudier conjointement ces deux auteurs, avec l'organisation le 15 octobre à l'université Bordeaux 3 d'une journée d'études intitulée « Marges du surréalisme et traduction » et placée explicitement sous le double signe de Mandiargues et Landolfi, cent ans après leur naissance. Les actes ont été publiés : *Marges du surréalisme et traduction*, textes réunis et présentés par D. Gachet et A. Scarsella, Venezia, Granviale Editori, 2010.
 3. A. P. M., dans T. L., *La Femme de Gogol et autres récits*, présentés par A. P. M., Gallimard, « Du monde entier », 1969, p. 7.

Ces deux écrivains, de toute leur vie, n'ont pas travaillé à autre chose qu'à la littérature. Ils sont entrés dans l'histoire littéraire pour les récits de fiction qui ont fait leur renommée, mais on a loué également leurs talents de traducteurs et de critiques. L'un comme l'autre se sont donné une image aristocratique de dandy, dans la lignée des poètes symbolistes ou décadents qui les inspirent tels que Baudelaire ou d'Annunzio⁴. Tous deux portent aussi un regard hostile ou plutôt méprisant sur l'ensemble de la société et plus particulièrement sur la bourgeoisie. Ainsi, Landolfi a toujours exprimé un profond rejet de la « réalité », vocable qu'il emploie régulièrement pour désigner les conventions sociales, la vie quotidienne et ordinaire organisée autour du travail⁵. À l'inverse, Mandiargues et Landolfi, nourris de symbolisme comme nous l'avons dit, mais aussi fortement inspirés par les littératures libertine, romantique et fantastique, sont attirés par l'insolite, l'extraordinaire, le bizarre, la « merveille⁶ ».

Or, pour ces deux écrivains, antisociaux chacun à leur manière, mais surtout antiréalistes dans leur écriture, la figure du monstre cristallise le goût pour ce qui est hors norme. Cette figure du monstre est d'ailleurs centrale dans toute la tradition fantastique qui les inspire, en partant du XVIII^e siècle pré-fantastique

4. D'Annunzio est une des principales références littéraires affichées par Landolfi, qui lui dédie un recueil de poèmes (*Viola di morte*, 1972) et se compare à lui dès la première page de *La Bière du pêcheur* (1953), pour opposer à son propre manque d'énergie la vitalité de l'*Imaginifico*. Voir I. Calvino, « L'esattezza e il caso », dans *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 423 : « Son critique et allié le plus fidèle et inconditionnel (dès les années florentines), Carlo Bo, a plusieurs fois répété que Landolfi était le premier écrivain italien après d'Annunzio capable de faire tout ce qu'il voulait avec sa plume. Au début, le rapprochement des deux noms m'étonnait : bien que tous deux aient pour modèles les dandys typiques du dix-neuvième (tel le des Esseintes de Huysmans), d'Annunzio était parti dans une direction héroïco-euphorique, Landolfi dans une direction auto-ironique et dépressive ; bref, les personnages, la présence littéraire, le rapport au monde étaient opposés », « *Il suo critico e sodale più fedele e incondizionato (fin dagli anni fiorentini), Carlo Bo, ha scritto più volte che Landolfi era il primo scrittore italiano dopo d'Annunzio che potesse fare con la penna tutto quello che voleva. Dapprincipio l'accostamento dei nomi mi stupiva: anche se entrambi derivano dal modello del dandy ottocentesco (tipo il Des Esseintes di Huysmans), d'Annunzio era partito in direzione eroico-euforica, Landolfi in direzione autoironica e depressiva; insomma i personaggi, la presenza letteraria, il rapporto col mondo erano opposti* ». Pour Baudelaire, nous citerons ces lignes de Mandiargues (*Un Saturne gai*, entretien avec Y. Caroutch, Gallimard, 1982, p. 99) : « *Les Divagations, Les Illuminations, Le Spleen de Paris*, Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, voilà mes grands directeurs de conscience au temps où résonnait la voix de vieille chèvre du maréchal Pétain ».

5. La pensée relativiste et nihiliste de Landolfi se teinte de couleurs réactionnaires dès qu'il aborde la question politique. Voir T. L., *Rien va, Opere II*, p. 247-248, pour la diatribe contre la constitution italienne fondée sur le travail et l'idée selon laquelle la loi est la même pour tous. Voir aussi notre synthèse sur « le réel et l'autre réalité » dans notre thèse de doctorat : *Le Dualisme tragique de Tommaso Landolfi*, université de Poitiers, 2008, p. 100-118 (thèse disponible en ligne).

6. Nous citerons Mandiargues (« Pourquoi? », *Deuxième Belvédère*, Grasset, « les cahiers rouges », 1990 [1962], p. 70) : « On sera d'accord, je crois, que chez l'écrivain, comme chez tout artiste, c'est d'un sentiment de merveille que provient la première impulsion à créer » ; *ibid.*, p. 71 : « L'écrivain est une sorte de voyant émerveillé. »

(Cazotte, Potocki, etc.) et des romans gothiques jusqu'à des auteurs comme Kafka, en passant par les récits fantastiques des romantiques, des symbolistes et des décadents. C'est donc au monstrueux, c'est-à-dire au thème du monstre et à ses articulations en termes d'esthétique et de poétique, que nous allons consacrer notre étude. Notre attention sera presque entièrement concentrée sur les récits de fiction que Landolfi et Mandiargues ont publiés dans les années 30 (pour Landolfi), 40 et 50 ; cependant, nos remarques sur l'esthétique et la poétique des deux écrivains peuvent aussi être appliquées à leur production ultérieure et donc à l'ensemble de leur œuvre narrative.

UN MÊME GOÛT POUR LES MONSTRES

Le thème du monstre nous intéresse ici en tant que support pour s'écarter de la norme littéraire réaliste et de la norme sociale bourgeoise. Chez Mandiargues et Landolfi, l'apparition d'un monstre dans un récit de fiction est propice à la violence, mais comme nous le verrons aussi à l'érotisme, au comique, ou bien encore à la peur ou à l'émerveillement : autant de registres qui s'écartent de l'habitude et de la normalité. Créatures fabuleuses, souvent mi-humaines mi-animales, les monstres fascinent aussi Landolfi et Mandiargues pour leur condition d'êtres anormaux attirant le regard des autres, dans la lignée d'un romantisme représenté par les fameux personnages hugoliens tels que Quasimodo ou l'« homme qui rit » du roman éponyme. Nous pensons par exemple au « Passage Pommeraye » (*Le Musée noir*, 1946) de Mandiargues, où la description du bric-à-brac composant les vitrines qui émerveillent le protagoniste (séduit par leur atmosphère à la fois magique, kitch et baroque) débouche sur sa transformation finale en une créature fantastique qui sera exposée comme monstre de foire. Toutefois, ni Landolfi ni Mandiargues n'ont tendance à s'attarder longtemps sur le point de vue du personnage monstrueux en tant qu'être qui souffre. Leur but n'est certes pas de représenter les monstres pour émouvoir le lecteur en vue de faire son éducation morale, mais avant tout de capter son attention, de le surprendre, de le fasciner.

Leur goût pour les monstres se manifeste dès les premières œuvres des deux écrivains : qu'il s'agisse, pour Landolfi, du monstre protéiforme envahissant le rêve de Rosalba dans « La morte del re di Francia », dès son premier recueil de nouvelles (nous y reviendrons), ou de l'affreux monstre hybride apparaissant

quelques années plus tard dans « Il babbo di Kafka »⁷. Dans cette courte nouvelle où le grotesque le dispute au fantastique comme souvent dans son œuvre, Landolfi a en effet imaginé un Kafka aux prises avec une monstrueuse araignée géante ayant la tête de son père. Quant à Mandiargues, il donne à voir dès son premier recueil de contes fantastiques (*Dans les années sordides*, 1943) un imaginaire très spectaculaire où foisonnent les monstres. Par exemple, dans « Les mines de Carmaux », court récit inclus dans ce recueil, il est clair que l'écrivain s'est singularisé par la création d'un monstre à l'aspect particulièrement original : une sorte d'invertébré souterrain, vivant dans un coquillage et ressemblant à une grande oreille humaine dotée de capacités physiques impressionnantes. Vénéralisé par des mineurs, cet être est même l'objet d'une religion. À ces exemples, on pourra ajouter, entre autres, les créatures démoniaques peuplant le sabbat final de *La pietra lunare* de Landolfi, ou encore les animaux fantaisistes que l'on rencontre dans les contes très étranges de *Soleil des loups* (1951) de Mandiargues, tels que « L'archéologue » ou « Le pain rouge » (sur lequel nous reviendrons). On pourra aussi penser à la non moins fantaisiste « femme de Gogol » du récit éponyme (1944) donnant son titre à l'anthologie de textes landolfiens dirigée par Mandiargues. La notion de *grotesque*, chère à des maîtres communs aux deux écrivains tels que Hugo ou Poe notamment, et à laquelle nous nous référons pour « Il babbo di Kafka », trouve encore une illustration majeure dans cette nouvelle, où la prétendue épouse de Gogol s'avère être une poupée gonflable vivante, que son mari modèle au gré de ses envies.

LA MONSTRUOSITÉ COMME SOURCE D'INSPIRATION

Avec des écrivains reconnus pour leurs talents de nouvellistes tels que Mandiargues et Landolfi, de la même manière qu'avec Lovecraft par exemple⁸, le thème du monstre est certes un outil narratif au service de l'intrigue, mais il nourrit aussi toute une poétique du dégoût ou de la bizarrerie : chez ces émules de Baudelaire, auteur du célèbre poème consacré à « une charogne », l'objet du dégoût est exalté par la beauté des descriptions. Ainsi Landolfi consacre-t-il, dans « *La morte del re di Francia* », plusieurs pages aux araignées et à l'horreur qu'elles

7. Landolfi écrit « La morte del re di Francia » en 1934, puis publie ce texte en revue en 1935 (dans *L'Italia letteraria*) et en volume en 1937 (*Dialogo dei massimi sistemi*). « Il babbo di Kafka » est publié en 1940 dans *Corrente* puis prend place dans le recueil *La spada* de 1942. Il faut souligner la précocité de l'intérêt que Landolfi porte à l'écrivain tchèque, encore très peu connu alors en Italie.

8. Dans un poème de *Viola di morte* (Firenze, Vallecchi, 1972, p. 253), Landolfi fait référence à « L'horreur de Dunwich », l'une des plus célèbres nouvelles de Lovecraft.

suscitent chez son protagoniste ; « inamovible tête de clou couronnée par les traînées de ses huit fils en auréole tels les jets d'une fontaine », le corps de l'araignée est « une petite vessie de matière purulente [...] pareille à la peau trop tendue d'un frêle bubon, qu'il faut trouver absolument, si l'on ne veut pas que le pus se propage et envahisse toute la chair⁹... » Landolfi affiche au passage une connaissance certaine des écrits de Freud, notamment quand le personnage phobique songe spontanément à une araignée ayant perdu la moitié de ses pattes en voyant une paire de ciseaux ouvertes sur une commode, et que le narrateur s'amuse alors à parler d'« aracnomorphisme ». Cependant, à l'évidence, la matière psychanalytique n'est pas utilisée pour faire la lumière sur les mécanismes psychiques de l'attraction et de la répulsion, mais au contraire pour produire du mystère, en une démarche post-symboliste ayant trouvé dans la nouvelle fantastique son principal moyen d'expression. Dans « La morte del re di Francia », le personnage masculin en proie à sa phobie se sent assailli par les araignées, tandis que le personnage féminin en proie à un rêve intense se sent assailli par un monstre protéiforme appelé « la bête ». Or, de manière récurrente dans l'œuvre de Landolfi, resurgit sous diverses formes cette « bête » aussi obsédante qu'insaisissable, qui stimule le dégoût et la peur, mais aussi, et avant tout, l'écriture¹⁰.

Mandiargues peut également être inspiré par des impressions dégoûtantes, comme le montre cet incipit d'un des courts textes très poétiques qu'on trouve au début de son premier livre : « Le nez, les oreilles : appendices déjà flétris et mûrs comme le grossier carton bâti par la salive des insectes. Quels vols de frelons ou de guêpes, quels ruissellements de termites sortiront de leurs nids¹¹ ? » Mais surtout, Mandiargues, nourri de symbolisme et féru de mystère comme Landolfi, ne cesse d'exalter la beauté baroque du monstrueux, comme on peut le voir dès la description du lieu qui sert d'écrin au monstre fantaisiste en forme d'oreille :

9. T. L., « La morte del re di Francia » (*Dialogo dei massimi sistemi*), p. 35-38. Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons.

10. Ce thème a été très étudié. Voir notamment : T. Tarquini, « Il discorso di Landolfi », dans *Landolfi libro per libro*, a cura di T. Tarquini, Alatri, Hetea, 1988, p. 15-26 ; G. Pandini, « Ipotesi per un bestiario landolfiano », dans *Le lunazioni del cuore, Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di I. Landolfi, La Nuova Italia, Firenze, 1996, p. 275-287 ; G. Andreozzi, « Il ragno, l'animale-totem », dans *La « liquida vertigine »*, Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, a cura di I. Landolfi, Leo S. Olschki, Firenze, 2002, p. 209-216 ; F. Amigoni, *Fantasmî del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 66-94 ; F. Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 109-159.

11. A. P. M., « Les yeux gelés », *Dans les années sordides*, p. 92.

Il existe dans ces profondeurs, un antre naturel ignoré des ingénieurs de la mine et qui est comme une énorme boursoufflure, comme une bulle soufflée par un levain d'enfer au sein d'une pâte où la farine eût été pétrie d'encre ou mêlée de graphite ou de plombagine¹².

Qualifiée de « boursoufflure », cette grotte est le décor d'un

spectacle extraordinaire fourni par l'habitant de la caverne quand dans le feu rayé des lampes il voltige sur toute l'étendue de la houille tel un fabuleux coquillage rose, quand se lance et s'exalte l'oreille patineuse comme sur un skating ondulé, comme sur une piste de montagnes russes, quand disparaît l'être bizarre au fond d'un petit cratère, quand il surgit, rapide, au sommet d'une bosse, quand, sur un point qui lui plaît davantage, il s'arrête pour caresser le terrain de sa ventouse ainsi que d'une lèvres gourmande et gracieusement se balancer avant de repartir, encore plus vite, sans montrer jamais le plus minime effort¹³.

On aura remarqué les caractéristiques baroques de la phrase mandiarguienne : notamment le goût des inversions syntaxiques et des formes lexicales rares qu'il partage avec Landolfi, ainsi que le recours fréquent aux périphrases et surtout aux analogies. Pour approcher au moyen de l'écriture l'insaisissable nature d'un être étrange, tout en donnant libre cours à son imagination poétique, Mandiargues multiplie les comparaisons dans « Les mines de Carmaux », comme il l'avait déjà fait dans le précoce *Monsieur Mouton*, écrit en 1933 mais publié seulement après sa mort¹⁴. Cela rappellera au lecteur de Landolfi la manière dont sont décrites certaines créatures mémorables telles que le singe Tombo dans *Le due zittelle* ou le ramoneur de « Notte di nozze » (dans *Il mar delle blatte ed altre storie*), étrange personnage tour à tour comparé à un lombric, à un gros papillon, à un oiseau de nuit, à une araignée, à un cafard ou morpion (« una piattola »), puis à une seiche¹⁵.

12. A. P. M., *op. cit.*, p. 148.

13. *Ibid.*, p. 149.

14. Voir L. Demanze, « Mon tout est mouton », dans *Roman 20-50*, hors-série n° 5, *André Pieyre de Mandiargues. De La motocyclette à Monsieur Mouton*, Études réunies par Y. Baudelle et C. Ternisien, avril 2009, Presses Universitaires du Septentrion, p. 82 : « J'ai rarement lu en effet un texte où la métaphore et la comparaison soient si présentes [...] les comparaisons sont si nombreuses, leurs effets si variés, que les lignes littérale et métaphorique se confondent, et l'envers devient bientôt l'endroit. Un tel procédé baroque ou maniériste n'étonnera pas le lecteur de Mandiargues. [...] Quel est cet être qui est à la fois lion, dogue, agneau, seigneur, soleil, ogre, métal incandescent, feuilles mortes, poulet, taureau, loup, sphinx, jésus, montagne ou pyramide ? »

15. Voir notre article « Les créatures mystérieuses de Tommaso Landolfi », dans *Curieux personnages*, Études présentées et réunies par A. Morini, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Voix d'ailleurs », 2010, p. 249-260. Par ailleurs, pour l'analyse des *Due zittelle*, nous renvoyons à : S. Stocchetto, *L'animalità in Landolfi come tramite per una riflessione ontologica*, dans « Diario perpetuo », Anno V, n° 5, 2000, p. 5-25 ; P. Trama, « Animale come altro : una proposta interpretativa per *Le due zittelle* », dans *Gli "altrove" di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di Studi, Firenze 4-5 dicembre 2001, a cura di I. Landolfi e E. Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, p. 191-230.

Par ailleurs, dans l'extrait de « Les mines de Carmaux » que nous avons cité, le goût pour les grottes, les reflets, les jeux de couleurs et de mouvements sont typiques d'une esthétique baroque qu'on retrouve dans tous les contes étranges de Mandiargues, comme « Le pain rouge » où un dandy londonien piqué par une sorte de puceron rose rétrécit jusqu'à avoir la même taille que la minuscule petite bête. Il explore alors un morceau de pain, errant dans ses galeries, bulles et autres « boursouflures » où se révèlent à lui les spectacles les plus bizarres, comme celui d'un combat entre un crapaud et un lézard dont

les petites dents pointues [...] s'enfonçaient dans les membranes rigides de l'adversaire, et cette frénésie faisait courir à fleur de peau sur les deux reptiles des irisations et des phosphorescences merveilleuses telles qu'en offrent aux regards éblouis des subtils les duels de poissons tropicaux¹⁶.

Moins attiré que Landolfi par les registres de la peur et du dégoût, bien qu'il aime lui aussi surprendre et troubler son lecteur, Mandiargues met donc surtout le monstrueux au service de ce « sentiment de merveille » qui est pour lui si primordial, et qu'il exalte par une prose aussi baroque que son imagination.

MONSTRUOSITÉ, VIOLENCE ET ÉROTISME

Par le biais du monstre, avec Landolfi, l'espace littéraire est souvent envahi par un dégoût aussi profond que fascinant, tandis que Mandiargues aime à cultiver un sentiment d'émerveillement qui, pour lui, doit l'emporter sur d'autres registres du fantastique canonique tels que la peur. Mais les deux écrivains se rejoignent dans la place qu'ils accordent à la violence et aux pulsions à l'origine de cette violence. Par exemple, le Kafka de Landolfi finit par frapper à mort l'araignée à moitié humaine qui le harcèle, et qui le regarde dans les yeux au moment d'être exécutée (car la pitié vient aussi se mêler au dégoût et à la violence). Assurément, chez Mandiargues et Landolfi, les pulsions, les sentiments et les actes violents se révèlent tout aussi féconds stylistiquement que le dégoût. Mandiargues, bien que ses récits soient en général plus légers et moins dérangeants que ceux de Sade ou de Bataille, apprécie et maîtrise particulièrement le registre de la cruauté, cher à certains libertins du XVIII^e siècle, ou à certains décadents du XIX^e siècle comme Barbey d'Aurévilly ou Villiers de L'Isle-Adam. Voici comment le narrateur intradiégétique des « Mines de Carmaux », sans se départir de son

16. A.-P. M., « Le pain rouge », *Soleil des loups*, p. 328.

langage précieux, se plaît à raconter comment l'oreille monstrueuse, armée d'un appendice en forme de raquette, met à mort les rats qu'on lui offre en pâture :

quand il est à portée de manche, pan! un coup de raquette assomme le rongeur, un autre lui casse le dos et le laisse tordu dans le poussier./ Plus délicatement, cette fois, s'incline la grande oreille, qui sur lui referme sa coquille, le gobe, et pour digérer va se pendre à une rotondité de la voûte. Close ainsi sur sa proie, la créature ressemble à une fleur en bouton, à un lotus énorme et renversé dont le calice au-dessus de nos têtes épanouira peut-être la plus merveilleuse rosace cramoisie qui se puisse désirer sous un ciel de houille¹⁷.

Auparavant, ce même narrateur avait créé une complicité avec son interlocuteur en démasquant justement la cruauté de celui-ci :

parions que vous aimeriez faire subir à quelqu'une le sort de cette malheureuse bête épinglée sur votre cravate, et que l'on pourrait confondre avec un bijou de bronze ou d'or vert, n'était le mouvement des pattes qui vainement s'efforcent à libérer la victime d'une cruauté en tout point inadmissible¹⁸.

Chez Landolfi, la violence est beaucoup moins associée à ce type de cruauté raffinée. En revanche, le dégoût et la pulsion violente sont toujours entremêlés, comme on a pu l'entrevoir dans « La morte del re di Francia » avec la description des araignées dont le corps est comparé à un bubon répugnant qu'on a envie de percer. Le dégoût et les pulsions destructrices coexistent aussi très souvent avec l'érotisme, comme dans le récit surréaliste intitulé « La mer des blattes » (dans le recueil du même nom : *Il mar delle blatte ed altre storie*, 1939). Le protagoniste, l'incapable Roberto, qui tracasse maître Coracaglia son père, devient le capitaine fougueux d'un navire de pirates où se trouve enlevée la belle Lucrezia, que le jeune homme espère plier à sa volonté notamment grâce à la terreur que lui inspirent les blattes flottant à la surface de la mer à laquelle elles donnent son nom. Belle et nue, la farouche Lucrezia est objet de désir autant que les blattes sont objet de dégoût, mais la jeune fille elle-même est comme contaminée par la monstruosité ambiante : « vierge laiteuse », elle « urine deux longs jets de lait¹⁹ »

17. A. P. M., *op. cit.*, p. 151. Les lecteurs de Landolfi ne manqueront pas de penser à « Mani » (*Dialogo dei massimi sistemi*), où la pitoyable mort d'un rat provoque les remords angoissés du protagoniste qui avait excité sa chienne à le poursuivre. On se souviendra d'ailleurs que l'auteur fictif de la célèbre *Lettre de Lord Chandos* d'Hofmannsthal (1902) est pareillement pris de pitié pour les rats envahissant sa cave.

18. *Ibid.*, p. 146. En son for intérieur, le personnage commente : « cela m'est un certain réconfort d'entendre où que j'aille le crissement m'accompagner d'un insecte qui taraude la soie de ses griffes ; on ne saurait imaginer le temps que ces animaux mettent à mourir, durant parfois plusieurs jours avant qu'il ne leur faille trouver un remplaçant [l'italique est de l'auteur] ».

19. T. L., « Il mar delle blatte », dans *Il mar delle blatte ed altre storie, Opere II*, p. 207-208 : « [Lucrezia] orinò in mare [...] due lunghi zampilli di latte » ; « È una vergine lattante, s'intende come l'anice, non come i bambini, osservò il capitano ». B. Noël traduit ainsi ce dernier passage : « c'est une vierge laiteuse, comme un pissenlit bien sûr, pas comme un bébé » (T. L., *op. cit.*, p. 37).

dans la mer, et s'unit au cours d'une joute sexuelle à un ver diaphane et parlant, dont le rival est Roberto.

Dans « La mouche de mer » de Mandiargues, on trouve le même mélange de monstrosité, de fantastique et d'érotisme sadomasochiste dans un décor marin : une gigantesque mouche, agitant ses ailes en faisant du surplace au-dessus de l'eau, creuse jusqu'au sable un tourbillon dans lequel apparaît une jeune fille nue. Averti en tout début de récit (« Tais-toi! Tu n'as rien vu si tu n'as pas vu la mouche de mer venter à rouge une garce ensablée²⁰ »), le lecteur découvre un spectacle dont l'étrangeté fait écho à certains tableaux de Dali. En voici le moment final :

Le rose [de la peau] vira au cramoisi ; la fille nue flamba comme une pivoine ouverte du matin ; la mouche fut une boule d'émeraude hérissée de rayons de jade. [...] je vis la mouche monter en fusée stridente tout droit dans le ciel qu'elle éclaira longuement avant de s'éteindre parmi des nuages à la traîne, tandis que la mer, avec un clappement glouton et un grand jet de bave et d'écume, se refermait sur le corps embrasé²¹.

Cependant, bien que cruelles et monstrueuses, les invraisemblables fantaisies érotiques imaginées par Mandiargues apparaissent en général plus légères que chez Landolfi, où elles révèlent comme nous le verrons une vision tragique de l'existence. Par exemple, le lecteur de Mandiargues s'amuse du finale spectaculaire, à la fois érotique et catastrophique, de « L'homme du parc Monceau ». Dans cette nouvelle, c'est le protagoniste lui-même qui est monstrueux, bien qu'il ne soit pas repoussant. Il s'agit d'un homme apparemment ordinaire. Mais, arrivé près des grilles du parc, il se déshabille puis glisse entre les barreaux avec une élasticité surnaturelle et s'amuse ensuite à faire subir à son corps toutes sortes de transformations, comme celle de grande roue humaine traversant le parc à toute vitesse. Enfin, il s'aplatit au maximum, pour pénétrer dans une petite pyramide, où il découvre une pièce ornée d'une fontaine centrale avant d'être conduit dans une sorte de grotte luxueuse où un personnage appelé « le Florentin » et quelques autres attendent de célébrer ses « noces » avec le chat Mammon, un félin gigantesque qui l'étreindra, aussi voluptueusement que dangereusement, en un finale apocalyptique. Dans la description de la grotte, le merveilleux et la fantaisie surréaliste atteignent leur paroxysme, tandis que l'érotisme fait son apparition. En effet, après la description de divers éléments qui feraient passer l'intérieur de des Esseintes pour un comble de banalité, le narrateur donne à voir des colonnes

20. A. P. M., « La mouche de mer », *Dans les années sordides*, p. 141.

21. *Ibid.*, p. 144.

décorées de manière encore plus foisonnante que dans les plus fameux exemples d'architecture baroque. Autour de ces colonnes s'affairent des jeunes filles :

de belles jeunes filles de quinze à dix-sept ans, brunes comme des métisses, demi-nues sous le déshabillé fragile de soieries orange et pourpre, caressent ces colonnes des doigts et de la langue un peu comme si c'étaient de fantasques instruments de musique ; et de fait on les entend, quand on passe, résonner de longs et tendres mugissements – Cazzi di cervi marini, dit le Florentin ; bellini, né ? Les petites travaillent à les faire tenir droits et durs, car ils portent tout le poids de la voûte. S'ils faiblissaient une minute, seulement, quelle catastrophe²² !

On perçoit avec évidence l'atmosphère érotique, le symbolisme sexuel, et même la trivialité tout juste voilée par le recours à une langue étrangère qu'est l'italien.

L'érotisme landolfien nous paraît différent, car étroitement lié au tragique, au sens où un interdit très fort empêche le sujet masculin d'atteindre l'objet de son désir²³. Dans *La pietra lunare*, qui est le premier des longs récits de fiction de Landolfi, le jeune Giovancarlo est une sorte d'élue et de voyant : lui seul peut voir la jambe velue de la belle et mystérieuse Gurù et percevoir sa nature fantastique, mi-humaine mi-animale. Mais il se sent aussi attiré que pétrifié, devant cette vision qui est comme une révélation de l'animalité du corps féminin. Ainsi, lorsqu'il arrive à la portée des alter egos fictionnels de l'auteur, l'objet du désir, incarné le plus souvent par le corps féminin, se trouve détruit ou ravagé, comme dans le très gothique *Racconto d'autunno* (1947). La châtelaine mystérieuse dont le protagoniste avait découvert un portrait, dans le manoir où il s'était réfugié pour fuir la guerre, et dont il sent la présence protectrice flotter autour de lui, se manifeste sous la forme d'un horrible spectre lorsqu'elle est invoquée par son mari :

Ce n'était pas à la femme que je voyais que me liait un sentiment désormais profond ; à elle, à ce méconnaissable spectre, il ne restait semble-t-il que la part inavouée et abominable que sa nature pouvait contenir, il ne restait de ces traits si chers que la sourde matière. Chacun de ses linéaments, ainsi que tout son être, exhalaient l'impudence, une abjecte impudence, et même une colère sordide. À tout point de vue, ce n'était rien d'autre qu'un esprit de l'enfer, une goule immonde. L'horreur et le dégoût étaient les seuls sentiments qui en moi répondaient à cette vision si ardemment désirée. Comme s'il le comprenait, le spectre me regarda d'un œil empli d'une sombre fureur, et en même temps ignoblement pitoyable : il me menaçait et me suppliait tout à la fois de ne pas lui ôter sa vie hideuse, ce moment d'existence éphémère et infect, de ne pas le démasquer par mon manque de foi²⁴.

22. A. P. M., « L'homme du parc Monceau », *Le Musée noir*, p. 209-210.

23. Dans le cadre de notre thèse, nous avons étayé cette idée et nous en avons proposé une explication de type psychanalytique s'appuyant sur l'œuvre landolfienne dans son ensemble et sur certains éléments biographiques : *op. cit.*, p. 512-527.

24. T. L., *Racconto d'autunno, Opere II*, p. 492.

On aura remarqué le nombre très important d'adjectifs extrêmement négatifs renvoyant à l'horreur et à l'obscénité. N'y tenant plus, le jeune personnage trouble l'apparition du fantôme (dont on sait qu'il se dit *fantasma* en italien) et provoque ainsi chez le châtelain hors de lui un malaise qui semble mortel – nous n'insisterons pas sur la symbolique œdipienne évidente. L'idéal ne peut s'incarner : telle est la loi, implicite mais incontournable, de l'érotisme landolfien et plus généralement de l'univers landolfien.

Mais l'idée de grâce n'est pas totalement étrangère à cet univers tragique, et c'est justement à travers la rencontre de l'érotisme et de la monstruosité que se laisse parfois entrevoir le rachat ou la sublimation d'un désir perçu comme originellement coupable²⁵. Nous pensons à la nouvelle « Un petto di donna » (dans *A Caso*, 1975), où le protagoniste et narrateur, après avoir empêché une belle femme qu'il regardait dans la rue de se faire renverser par une voiture, lui demande comme récompense de le laisser embrasser son sein. Or, la poitrine féminine, objet de désir, devient tout simplement répugnante quand il s'agit d'y poser soi-même la bouche, à cause d'une infirmité qui frappe cette femme par ailleurs très belle. Dans la description faite du sein monstrueux et véritablement horrible, nous retrouvons alors toute la puissance poétique que le dégoût inspire à Landolfi :

Un sein : mais était-ce un sein de femme, la chose qui, nue, abjecte, abjectement nue de toute sa nudité abjecte, m'apparaissait dans la lumière dorée ? Au contraire, d'infectes rides sillonnaient vers la pointe cette pâle chair certes gonflée mais comme par la maladie ; et l'aréole, qui sur une poitrine véritablement féminine a la fraîcheur d'une gencive, était blême, gâtée, garnie même de longs poils noirs ; enfin, ultime horreur, ultime ignominie, au lieu du téton (orgueil suprême) s'ouvrait une sorte d'obscur et flasque crevasse, pareille à la bouche d'un vieillard édenté²⁶.

Toutefois, un renversement final se produit : le protagoniste finit par oser embrasser le sein repoussant et le dégoût laisse à nouveau la place au désir. Le contact oral si redouté, en lequel semblait se concentrer la peur de l'autre qui

25. Dans l'œuvre de Landolfi, le sentiment de culpabilité est particulièrement diffus. Landolfi et Mandiargues partagent assurément l'intuition de Baudelaire (*Fusées*, III, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1961, p. 1249-1250) : « La volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. Et l'homme et la femme savent, de naissance, que dans le mal se trouve toute volupté. »

26. T. L., « Un petto di donna », *A caso*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 128. F. Secchieri (*op. cit.*, p. 50-51) relève la correspondance entre cette nouvelle et l'épisode du « téton borgne » de Zulietta raconté par Rousseau dans les *Confessions*.

prend le pas sur le désir de l'autre, devient source de joie²⁷. Ainsi, dans *Un petto di donna*, l'écriture naît du fantasme imaginé par l'auteur (embrasser le sein d'une belle inconnue), mais à mesure que se déroule le fantasme, l'objet du désir devient monstrueux au moment où il se dévoile, le désir étant substitué par un dégoût qui ne stimule cependant pas moins l'écriture que le désir érotique. Or, du dégoût renaît finalement le désir, voire cette forme transfigurée du désir qui n'est peut-être pas autre chose que l'amour.

LANDOLFI ET MANDIARGUES : DES ÉCRIVAINS HORS NORME ?

Appliquée au domaine érotique, la notion de hors norme, qui se trouve à l'origine du présent article que nous avons choisi de consacrer au thème du monstrueux, nous amène à développer maintenant une précision. Landolfi et Mandiargues, comme on l'a vu, sont fortement inspirés par la sexualité et aussi par la violence. Cependant, ni l'un ni l'autre ne font l'apologie d'une sexualité véritablement hors norme. On ne trouvera pas dans leur œuvre, à la différence de ce qu'on lit notamment chez Sade (que Landolfi admire beaucoup²⁸), de catalogue des perversions sexuelles ni encore moins d'éloge de la perversion. Certes, Mandiargues et Landolfi ne cachent pas leur goût pour l'érotisme et le libertinage, et les fantasmes érotiques constituent une matière importante de leurs récits de fiction, mais ces fantasmes et notamment lorsque des femmes sont aux prises avec des monstres révèlent un imaginaire hétérosexuel assez banal, où l'on relève surtout, outre le goût obsessionnel d'un érotisme cruel, la prédilection pour des adolescentes parfois très jeunes : parmi les exemples que nous avons vus, Rosalba dans *La morte del re di Francia*, les jeunes filles titillant les colonnes dans « L'homme du parc Monceau », ou encore la « fille nue, précocement belle quoique sans doute elle n'eût pas atteint l'âge nubile » de « La mouche de mer » (p. 143²⁹).

27. Deux autres nouvelles, écrites dans les années 1970 elles aussi, développent ce motif du contact oral associé à un érotisme monstrueux finalement sublimé : « Pellegrinaggio » (*A caso*) et « Osteria del numero venti » (*Le labrene*, 1974).

28. Voir l'article « Il marchese malfamato » dans le recueil de recensions *Gogol a Roma*, Milano, Adelphi, 2002, p. 34-35.

29. R. Bozzetto (« Fantastique et merveilleux », dans *Roman 20-50*, hors-série n° 5, *op. cit.*, p. 67 n.) songe à Balthus à propos d'une nouvelle de Mandiargues intitulée « Armoire de lune » (dans *Mascarets*) où un homme entre de nuit dans la chambre d'une jeune fille vierge, nue et moulée dans son drap blanc, pour laquelle il ressent un désir sans égal. D. Ferraris se réfère lui aussi à Balthus, mais au sujet de Landolfi, qu'il propose de qualifier de *nympholepte* : « selon l'étymologie, celui qui est censé perdre la raison devant le corps d'une nymphe, c'est-à-dire d'une très jeune fille voilée : une vierge nubile au moment où elle va être remise entre les mains de son époux » (*Note sur l'érotisme dans l'écriture landolfienne*, dans « Chroniques

Aussi, Mandiargues ou Landolfi peuvent certes apparaître comme des auteurs scandaleux ou choquants, mais d'une part ils ne font nullement l'apologie de perversions comme le viol ou la pédophilie, et d'autre part ils ne prônent aucune sorte de révolution sexuelle.

Mais, au-delà de la question sexuelle, Landolfi et Mandiargues peuvent-ils être qualifiés d'écrivains hors norme? Singuliers, ils le sont assurément. Cependant, s'ils sont en marge, c'est par rapport à une norme réaliste, sans qu'on puisse pour autant les considérer en dehors de toute famille littéraire. Ils s'inscrivent comme nous l'avons annoncé d'emblée dans une veine post-symboliste et se rattachent à une tradition fantastique au sens large et à un héritage baroque, mystique par certains aspects³⁰. Par les épigraphes qui émaillent ses premiers récits, par les écrivains qu'il traduit, par ceux dont il fait l'éloge dans ses journaux ou ses recensions, Landolfi s'est constitué une famille littéraire dont les membres sont nombreux mais les frontières étanches: il s'inscrit dans la lignée des défenseurs de la « poésie » selon l'acception particulière qu'il donne à ce terme, c'est-à-dire dans la lignée de tous ceux qui pour lui ont cru en la capacité de la littérature à créer une « autre réalité³¹ ». Mais, en Europe, dans les années 30, où Mandiargues et Landolfi, tous deux amateurs de poésie, commencent à écrire leurs premiers récits bizarres ou fantastiques, le mouvement qui paraît hériter le plus naturellement de la tradition antiréaliste dont les deux écrivains se réclament est sans aucun doute le surréalisme français et ses divers pendants européens. Mandiargues, pour sa part, assume pleinement sa participation au surréalisme, son amitié et son admiration pour Breton à qui il est toujours resté fidèle³². En revanche,

italiennes », *Tommaso Landolfi 1908-1979 « comme un démon qui rêve »*, études réunies par D. Ferraris, université de la Sorbonne Nouvelle, n° 81/82, 2008, p. 62-63). Enfin, il est à noter qu'A. P. M. admirait Balthus, qu'il a rencontré lors de sa première exposition en 1934, comme nous l'apprend S. Pieyre de Mandiargues (A. P. M., p. 30).

30. Durant leur adolescence et leur vie de jeunes adultes, les deux écrivains se sont pareillement passionnés pour l'occultisme, l'ésotérisme, le spiritisme, la théosophie, les religions orientales... Landolfi se qualifie lui-même de mystique dans son journal *Des mois* (*Opere II*, p. 717 et 770). Pour Mandiargues, voir A. P. M., *Le Musée noir*, p. 155: « Le panorama dressé par les sens dans la conscience de l'homme est un écran peu solide; percé à chaque instant de trous, secoué par les tourbillons, il n'aveugle que ceux qui cherchent précisément à ne rien voir au-delà de son médiocre ready-made. Quelquefois les trous se rejoignent sur le bris des derniers fils du tissu dans une totale discontinuité des images [...] c'est alors l'heure de la voyance, c'est aussi l'heure de l'idiotie, les deux visages absolus de ce que l'on a parfois nommé le mysticisme [...] »

31. Voir *supra*, n. 5. Pour Mandiargues aussi, la littérature est sacrée et la poésie est sa quintessence, comme en témoignent ces lignes d'*Un Saturne gai*, *op. cit.*, p. 63: « [...] dès la première ligne originale qui avait été tracée par ma plume, j'avais été conscient du caractère sacré de la littérature, surtout quand elle tend à sa forme suprême, qui est la poésie ».

32. Par exemple dans l'« affaire Carrouges » en 1951: voir S. Pieyre de Mandiargues dans A. P. M., p. 41-42.

Landolfi, qui s'est obstiné à être solitaire à tout point de vue, rejette le surréalisme, ainsi que les représentants les plus célèbres de la littérature française moderne des années 40 et 50³³. Or, Ce rejet apporte un éclairage singulier sur son rapport aux normes.

En effet, Landolfi consacre notamment en 1953 dans le journal *Il Mondo* un article à *L'innommable* de Beckett. En tant que représentant d'une littérature moderne antiréaliste, on pourrait croire Beckett susceptible de recevoir l'estime de Landolfi. Mais c'est avec une violence extrême que ce dernier condamne *L'innommable*, avant tout pour des raisons linguistiques qui sont pour lui plus essentielles que simplement formelles. Parce qu'il ne supporte pas la dilution de la syntaxe traditionnelle dans ce texte, Landolfi assimile l'écriture beckettienne à une pratique pathologique et qualifie l'écrivain lui-même de monstrueux :

Le cas de Beckett, avons-nous dit, est, plus que rare, unique, même si certaines tendances de la littérature contemporaine avaient déjà bien préparé la génération d'un tel petit monstre [...] Ce qui à nous, profanes, paraît exceptionnel, ferait sourire familièrement le psychiatre. [...] Nous ne sommes pas d'avis que tout soit admissible en littérature, et que celle-ci puisse être le terrain des plus douteuses expériences [...] La littérature, par exemple, ne peut avoir la fonction d'un évier des angoisses, vraies ou fausses; lesquelles angoisses (nous avons presque honte de devoir nous référer à une notion si élémentaire) auront à être parfaitement dominées avant de passer, si elles le doivent, sur la page. Et, pour être bref, nous nous obstinons à croire, à rebours peut-être des années et du destin, que la littérature est une chose sérieuse³⁴.

Pourtant, Landolfi, tout comme Mandiargues, explore souvent le fantasme d'une union avec l'absolu où se dissout dans son individualité le moi (ou la personne, le sujet, comme on voudra l'appeler). Nous pensons par exemple à la vision finale, inspirée par le second Faust de Goethe, de *La pietra lunare*, quand Giovancarlo se laisse transpercer par le regard pénétrant des trois divinités appelées les « Mères³⁵ ». Mais en rejetant *L'innommable*, Landolfi exprime à l'inverse l'angoisse que provoque en lui cette dissolution du moi si elle se produisait vraiment; une dissolution ou destruction dont le rempart n'est autre que la langue, ou l'écriture. Landolfi, à partir de la littérature qui l'a nourri (et l'auteur lui-même prend la métaphore alimentaire très au sérieux), s'est forgé une langue et une écriture aussi essentielle pour lui qu'une seconde peau bien *réelle* même s'il

33. Voir les recensions de *Gogol a Roma* (*op. cit.*), notamment sur Sagan ou Simone de Beauvoir, ou les lignes écrites le 21 juin 1958 dans le journal *Rien va sur* Alain Robbe-Grillet qui ennuie l'auteur alors qu'il le parcourt... aux toilettes (*Opere II*, p. 269).

34. T. L., « Il caso Beckett », *Gogol a Roma*, *op. cit.*, p. 17.

35. T. L., *La pietra lunare*, *Opere I*, p. 188-197.

s'agit d'une réalité évidemment symbolique et non matérielle³⁶. Très souvent, il a d'ailleurs exprimé le désir de briser ce cocon linguistique qu'il perçoit parfois comme une prison : c'est à ce désir que renvoie notamment chez lui la notion d'*abandon*. C'est pourquoi le hors norme en littérature tel que Beckett l'explore lui semble si intolérable : l'informe en littérature, auquel lui-même dit aspirer parfois, est pour Landolfi le comble du monstrueux car cela représente une perte de son identité aussi effrayante que la perte de cette seconde peau si précieuse. N'écrit-il pas dans son journal *Rien va* (*op. cit.*, p. 281) :

Assez, car à la vérité un excessif abandon est dangereux pour moi et m'épouvante plus que je ne pourrais le dire : au point que des raisons d'intégrité physique me conseillent de me contrôler, ne serait-ce qu'un peu.

CONCLUSION

L'éclairage de certains aspects du monstrueux chez T. Landolfi et A. Pieyre de Mandiargues nous a permis d'illustrer les grandes similitudes poétiques de ces deux écrivains héritiers d'une même tradition littéraire, tout en soulignant également certaines différences entre leurs sensibilités respectives, notamment en ce qui concerne la place de la peur ou du dégoût, et, à l'inverse, de l'émerveillement, dans leurs œuvres. Il nous a aussi paru important de préciser les limites du sens que peut recouvrir l'expression « hors norme » si on l'applique à Mandiargues et à Landolfi, au-delà de leur goût commun pour le bizarre ou la merveille. Ces deux écrivains sont assurément singuliers, surtout dans le cas de Landolfi qui de toute sa carrière a toujours cherché à ne jamais se fondre dans le paysage littéraire italien qui lui était contemporain. Mais on ne saurait les considérer à l'écart de toute famille littéraire ou étrangers à toute norme, et l'on peut aisément reconstituer pour chacun d'eux un système axiologique (à la fois littéraire et éthique) aux valeurs fortes et nettes, que ce soit pour Mandiargues dont les déclarations de poétique nous paraissent limpides, ou même pour Landolfi

36. Nous partageons pleinement cette analyse proposée par P. Zublena dans « Parossismo e scalfitture della lingua-pelle. La scrittura diaristica in *Rien va* », dans *Landolfi (1908-1979) « Comme un démon qui rêve »*, *op. cit.*, p. 219-239. P. Zublena, qui a consacré plusieurs articles à Landolfi, fait notamment référence à un article d'Ernestina Pellegrini où cette dernière avait employé l'image d'une « seconde peau » à propos de ce que représentait l'écriture pour Landolfi (« L'arte di aprire "una finestra sul buio" », dans *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di I. Landolfi, La Nuova Italia, Firenze, 1996, p. 29), et au livre du psychanalyste D. Anzieu : *Le Moi-peau*, Bordas, 1985. Son étude s'appuie sur une analyse méticuleuse des choix lexicaux et syntaxiques de l'auteur dans le journal *Rien va*.

qui s'est lui toujours montré réticent à exposer son *ars scribendi* de manière directe. En outre, bien qu'ils affichent un certain mépris de dandys pour la bourgeoisie, la morale traditionnelle ou même l'ensemble de la société, ni l'un ni l'autre ne se présentent comme porteurs de valeurs révolutionnaires ou de vérités choquantes au point d'être inacceptables pour leur époque.

Mais, ce qui paraît à la fois assez exceptionnel et commun à Mandiargues et à Landolfi, c'est la fidélité et l'attachement que l'un comme l'autre ont témoignés tout au long de leur œuvre à leurs maîtres, à leur univers, à leurs obsessions personnelles, et surtout à une idée exigeante de la langue et de la littérature, et de leur quintessence, cette « poésie » qu'ils plaçaient par-dessus tout.