



Nature et fonction de l'espace clos chez Tommaso Landolfi dans *Racconto d'autunno*, *Cancroregina* et *Un amore del nostro tempo*

Catherine de Wrangel

► To cite this version:

Catherine de Wrangel. Nature et fonction de l'espace clos chez Tommaso Landolfi dans *Racconto d'autunno*, *Cancroregina* et *Un amore del nostro tempo*. Delphine Gachet; Florence Plet-Nicolas; Natacha Vas Deyres. Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire (littérature, cinéma, transmédias), XIXe-XXIe siècles, 1, , 2020, " Le Fil à retordre ". hal-02882520

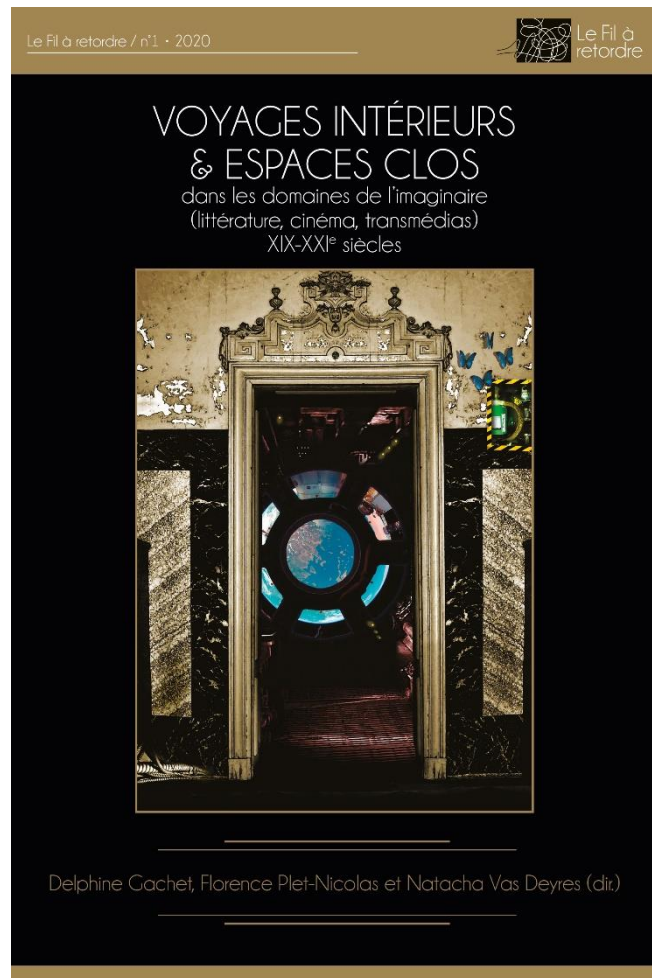
HAL Id: hal-02882520

<https://hal.science/hal-02882520>

Submitted on 2 Jul 2020

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.



.Catherine de Wrangel.

Nature et fonction de l'espace clos chez Tommaso Landolfi
dans *Racconto d'autunno*, *Cancroregina* et *Un amore del nostro tempo*

dans Delphine Gachet, Florence Plet-Nicolas et Natacha Vas Deyres (dir.),
Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire
(littérature, cinéma, transmédias), XIX^e-XXI^e siècles.
« Le Fil à retordre », n° 1, Université Bordeaux Montaigne,
mis en ligne le 30 juin 2020.

Consulter la table des matières
[<https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838>].

Nature et fonction de l'espace clos chez Tommaso Landolfi dans *Racconto d'autunno*, *Cancroregina* et *Un amore del nostro tempo*

Tommaso Landolfi, romancier et poète italien, est né en 1908 à Pico Farnese, localité située entre Rome et Naples dans la province de Frosinone et décédé à Ronciglione, près de Rome, en 1979. Il occupe une place de premier plan et tout à fait à part dans la littérature italienne du XX^e siècle. Dans son œuvre protéiforme, où prévalent un foisonnement thématique intense et une richesse stylistique extrême, domine cependant une veine fantastique que l'on retrouve tant dans ses nouvelles que dans ses romans. Influencé à la fois par le romantisme et le symbolisme, Landolfi se montre également un linguiste hors pair, traducteur en italien de Novalis, Hofmannsthal, des frères Grimm mais aussi de Pouchkine, Dostoïevski, Gogol, Leskov...

Dès le début de sa carrière d'écrivain (en 1929, avec la publication de sa première nouvelle « Maria Giuseppa » dans la revue *Vigilie letterarie*), apparaissent des constantes en matière de décors, qui servent d'arrière-plan et même de protagoniste à ses récits. Parmi ces lieux emblématiques, on trouve souvent une vieille maison familiale solitaire, située soit à l'écart du village soit dans la campagne, à demi en ruine et souvent hantée par une présence malfaisante ou menaçante. Habitée par un héros aboulique, velléitaire et étranger au monde où il vit, cette construction constitue l'archétype du lieu clos landolfien, à la fois élément de décor, moteur de l'action, ou personnage à part entière du récit.

D'autres lieux clos, grands ou petits, apparaissent aussi dans les récits et les poésies de Landolfi : jardins et cours, cavernes, souterrains, cirques montagneux et île déserte, mais également objets comme la fusée de *Cancroregina*. Tous ces différents endroits sont en fait traités (dans leur fonction et dans la description de leurs caractéristiques) comme des avatars d'un lieu clos primordial et fondamental : la vieille demeure ancestrale. Quels sont donc le statut et la fonction de cet élément de décor qui semble concentrer en lui plusieurs rôles différents, parfois antagonistes ?

On peut tout d'abord remarquer que la grande demeure familiale constitue un élément de passage constant entre la fiction et l'autobiographie.

Entre fiction et autobiographie, réalisme et fantastique

Dans les romans ou nouvelles de Landolfi, la biographie n'est en effet jamais loin. Ainsi que le note Idolina (fille de l'auteur) dans son introduction au second volume des œuvres

complètes de son père : « *Invero l'intera sua opera ... non è che una lunghissima, ininterrotta biografia*¹ ».

Même si le « je » narratif ne coïncide que rarement chez Landolfi avec le « je » auctorial, dans le rapport établi entre réalisme et fantastique qui sous-tend ses textes, la frontière entre fiction et autobiographie est éminemment mouvante et perméable. La vieille demeure isolée constitue ainsi un des principaux éléments qui permettent le passage entre la nouvelle et les carnets, entre la vie et la fiction romanesque et qui constitue l'élément récurrent de ces différents domaines.

Le modèle de cette demeure est constitué par la propre maison de Landolfi, située à Pico Farnese. Appelée par lui-même « *il ricettacolo dei sogni* » (le repaire des rêves) dans un des poèmes du recueil *Il tradimento*², elle se retrouve dans toutes les fictions landolfiennes en tant que décor où se déroulent la vie et les aventures du personnage principal, mais aussi souvent en tant que véritable protagoniste de l'action. Liée par sa dénomination-même au monde onirique, elle constitue un des lieux privilégiés d'apparition du fantastique landolfien et se trouve ensuite déclinée en de nombreux avatars qui, tous, possèdent la particularité de montrer une double nature, à la fois protectrice et menaçante.

La maison en elle-même est présente dans la plupart des écrits de Landolfi : *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), *La Pietra lunare* (1939), *Il mar delle blatte e altre storie* (1939), *La spada* (1942), *Racconto d'autunno* (1947), *Cancroregina* (1950), *La bière du pêcheur* (1953), *Ombre* (1954). Dans certaines des œuvres, comme par exemple *Racconto d'autunno*, ou *La bière du pêcheur*, elle devient elle-même une protagoniste à part entière du récit. À travers l'utilisation fréquente de la catachrèse anthropomorphique (« *il corpo della casa* », « *le viscere della casa* »), Landolfi opère une personnification de la maison et marque sa transformation en un personnage maternel :

*Essa giaceva sventrata, mostrando le sue viscere, sorpresa dalla luce nei suoi più intimi segreti, nei suoi cunicoli, nei suoi passaggi un tempo nascosti entro lo spessore delle vecchie muraglie, in quanto rimaneva delle sue suppellettili, gelosamente sacre un tempo, delle sue tappezzerie che ora pendevano come lembi di carne disseccata : lamentevolmente vuota del suo mistero, che era come il suo sangue*³.

¹ I. Landolfi, Nota introduttiva, dans T. Landolfi, *Opere II (1960-1971)*, Milano, Rizzoli, 1992, p. VIII. « À dire vrai... toute son œuvre ne constitue qu'une biographie très longue et ininterrompue ». (Toutes les traductions sont nôtres)

² T. Landolfi, *Il tradimento*, Milano, Rizzoli, 1977.

³ T. Landolfi, *Racconto d'autunno*, dans *Opere I (1937-1959)* a cura di I. Landolfi, prefazione di C. Bo, Milano, Rizzoli, 1991, p. 514. « Elle gisait là, éventrée, montrant ses viscères, surprise par la lumière dans ses secrets les plus intimes, dans ses galeries, dans ses passages autrefois cachés dans l'épaisseur de ses vieilles murailles, avec

L'aspect protecteur et maternel

Pour l'écrivain très tôt orphelin de mère, l'espace intérieur de la maison constitue une représentation symbolique de la mère protectrice et nourricière qui se retrouve dans la plupart de ses récits. Suivant le modèle par ailleurs romantique dont il s'inspire souvent, l'espace clos est ainsi valorisé en tant qu'espace intime et familial, sécurisant.

Mais l'espace symbolique de la demeure est aussi parfois ambivalent et peut devenir menaçant. Il apparaît aussi en effet comme potentiellement castrateur, comme une menace d'un enfermement, voire d'une destruction toujours possibles. La mère aimante peut également devenir une marâtre qui souhaite l'anéantissement du fils.

Dans les textes landolfiens, cet espace maternel est donc également souvent associé à une prison. Lieu de réclusion, la vaste demeure familiale (ou ses avatars) peut aussi, logiquement, être représentée comme un lieu d'exercice du pouvoir. C'est ce qui apparaît tout particulièrement dans *Racconto d'autunno*.

Lieux clos, lieux de pouvoir

Ce long récit, publié en 1947, mais écrit l'année précédente, se présente comme un roman fantastique et relate une histoire d'amour fou menant à la mort. Mais le texte pratique également longuement le mélange des genres littéraires souvent cher à notre auteur. Débutant et clôturé par un cadre réaliste (l'action se situe dans les montagnes de la Ciocciara, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, au moment de la remontée vers le nord des armées alliées), le récit est constitué de continuels va-et-vient entre des thèmes fantastiques et des éléments réalistes. Ces derniers, s'ils ont pour fonction d'introduire dans la tonalité fantastique une hésitation perpétuelle typique des situations oniriques, servent également de base à une réflexion philosophico-politique encore discrète mais qui deviendra plus apparente dans les carnets écrits ultérieurement (*Rien va*⁴, *Des mois*⁵).

Dans *Racconto d'autunno*, Landolfi coule sa réflexion théorique dans une forme romanesque très particulière qui débute comme un récit de guerre réaliste classique puis bifurque vers le roman gothique. L'argument narratif est en effet constitué par l'aventure d'un

ce qui restait de ses bibelots auparavant jalousement sacrés, de ses tapisseries qui pendaient à présent comme des lambeaux de chair desséchée : lamentablement vidée de son mystère, qui était comme son sang ; transpercée par le ciel ».

⁴ T. Landolfi, *Rien va*, dans *Opere II (1960-1971)*, op. cit., p. 243.

⁵ T. Landolfi, *Des mois*, dans *Opere II (1960-1971)*, op. cit., p. 679.

jeune homme (le narrateur) qui tantôt fuit, tantôt combat des ennemis globalement définis comme appartenant aux deux armées nazies ou alliées qui s'affrontent dans la région.

La guerra m'aveva sospinto, all'epoca di questa storia, lontano dai miei abituali luoghi di residenza [...] la mia vita fu lungamente quella del bandito [...]. Molti divisero meco tale vita, e da essi e ad essi fui volta a volta dalle circostanze separato e riunito, ma non mi rimase, da ultimo, che un compagno, insieme al quale ci spingemmo nel cuore d'una regione montagnosa relativamente prossima a quanto si dice il mondo civile, eppure estremamente selvaggia. [...] Mi trovai a un impegno di fuoco; vi riportai una ferita, non grave, al braccio⁶.

Nous sommes à l'automne 1943, dans la région des monts Aurunci, non loin de Montecassino où aura lieu une des batailles les plus cruelles de la Seconde Guerre mondiale sur le sol italien. Le jeune résistant fugitif, séparé de son groupe armé, découvre par hasard un manoir totalement isolé dans lequel il va tenter de trouver refuge et qui ne semble habité que par un vieil aristocrate particulièrement revêché. Le jeune homme soupçonne cependant très vite une autre présence et consacre tous ses efforts à percer le secret dont il pressent l'existence. C'est ainsi qu'il découvre que le vieux comte cache sa fille Lucia dans la maison et s'y livre à d'étranges pratiques de magie noire. Après la mort accidentelle du vieil homme, il connaîtra un bref moment de bonheur avec la jeune fille, une félicité cependant vite interrompue par la mort de cette dernière, consécutive à l'attaque puis à la destruction du manoir par une bande de soldats alliés, appartenant aux troupes indigènes françaises.

Dans le roman, c'est la maison qui est le siège et l'enjeu du pouvoir (celui du Comte, puis celui du fugitif et enfin celui des soldats) et la lutte pour conquérir ce dernier se passe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de celle-ci. Le pouvoir demeure ici fondamentalement (et classiquement) lié à l'espace : c'est en contrôlant ce dernier que le comte garde sa puissance mais c'est en le conquérant que le fugitif pourra affirmer sa domination. À la fin du roman, c'est en détruisant la maison que les goudiers imposent leur pouvoir militaire.

Le lieu clos, le pouvoir et le secret

Dans *Racconto d'autunno*, le lieu clos (ici la grande demeure campagnarde) apparaît comme indissolublement lié à une analyse du pouvoir mise en œuvre par Landolfi dans ce roman puis, par la suite, dans ses carnets (*Rien va* et *Des mois*). Cette analyse philosophico-politique peut paraître surprenante chez un auteur qui semble à première vue bien éloigné de

⁶ T. Landolfi, *Racconto d'autunno*, op. cit., p. 437, 495. « La guerre m'avait chassé, à l'époque de cette histoire, loin de mes habituels lieux de résidence. [...] Ma vie fut longuement celle d'un proscrit [...] Beaucoup partagèrent avec moi une telle vie et nous fûmes souvent, au gré des circonstances, tantôt séparés, tantôt réunis; mais il ne me resta à la fin qu'un compagnon avec qui nous pénétrâmes au cœur d'une région montagneuse relativement proche de ce que l'on appelle le monde civilisé, mais cependant extrêmement sauvage. [...] Je me retrouvais engagé dans une action militaire et y reçus une blessure, légère, au bras ».

tout intérêt politique. Mais il faut se souvenir que Landolfi a été marqué par la philosophie libérale et par les événements de la Seconde Guerre mondiale qui l'ont durement affecté. Durant ses années florentines, entre les deux guerres, il faisait partie du cercle littéraire des *Giubbe Rosse* où il se lia particulièrement avec des personnalités comme Eugenio Montale ou Alberto Moravia. Il publia nombre de ses récits dans le journal *Il Mondo* de Mario Pannunzio puis dans le *Corriere della Sera*, deux organes de presse marqués par la pensée libérale⁷.

Une part très importante de la réflexion politique et philosophique libérale a été consacrée au problème du pouvoir et de ses rapports avec l'action de l'État, tout particulièrement après les désastreuses expériences générées par la Seconde Guerre mondiale et les totalitarismes du XX^e siècle. Rien d'étrange, donc, si l'on constate que Landolfi, dans ces années cinquante, envisage lui-aussi dans ses écrits, sous une forme plus ou moins voilée, la question du pouvoir et cherche à dégager quelques-unes des déterminations qui lui sont spécifiques.

Mais dans le roman, si le pouvoir est avant tout lié à la domination de l'espace, il apparaît également inhérent au contrôle du secret. Le secret se trouve au centre du récit comme il est, spatialement, au cœur du manoir avec ces lieux clos que sont la chambre secrète et le souterrain. « *Ora, non era difficile supporre che, in tal maniera, la parete di fondo d'uno stipo dissimulasse un passaggio segreto*⁸ ». De nombreux chapitres du roman sont constitués par les différentes tentatives et les stratégies variées mises en œuvre par le fugitif pour parvenir à le percer.

Historiquement, le secret et le pouvoir ont partie liée et constituent la base de la civilisation de cour à partir de la fin du Quattrocento. Dans *Racconto d'autunno*, les références à la Renaissance sont d'ailleurs assez nombreuses, tant dans l'architecture de la maison que dans la bibliothèque du Comte ou à travers la Conjuración des Quatre Éléments (une prière en latin prononcée par le Comte) qui appartient au rituel cabalistique de la fin de la Renaissance.

Ainsi que le rappelle Yves Charles Zarka, c'est à cette période que la notion de raison d'État amena le développement de celle de secret d'État :

La transcendance de la raison d'État conduit naturellement au troisième ordre de considération : l'idée de secret. La raison d'État a souvent été liée à la notion de secrets d'État, *arcana imperii*. Le secret renvoie à une double idée relative à l'exercice du pouvoir. L'une concerne l'efficacité

⁷ C. Lanfranchi-de Wrangel, *Le Libéralisme de Tommaso Landolfi*, HDR, Université de Nantes, 2013.

⁸ T. Landolfi, *Racconto d'autunno*, op. cit., p. 468.

de la pratique gouvernementale qui est indissociablement liée à la dissimulation : « Qui ne sait pas dissimuler ne sait pas régner ». L'autre concerne la définition de l'État comme domination⁹.

Secret et pouvoir sont donc intimement liés, l'un devenant le caractère de l'existence et du développement de l'autre et réciproquement. Que le lieu de production et d'exercice du pouvoir soit aussi l'endroit de la mise en œuvre et du développement du secret, c'est d'ailleurs historiquement ce qu'atteste la construction ou la transformation du palais princier à partir de la fin du XV^e siècle.

Le palais, en tant qu'édifice qui enracine et symbolise le pouvoir, reflète lui-aussi le développement de la notion de secret dans la politique étatique. C'est tout un jeu de dévoilement et de dissimulation qui s'exerce à l'intérieur des cours et des pièces de celui-ci. Le palais ducal d'Urbino est, par exemple à ce titre, tout à fait emblématique de la matérialisation des différents cercles du pouvoir, du jeu entre les espaces publics, semi-privés puis tout à fait privés ainsi que de leurs rapports à la pratique du secret d'État. Le cabinet du duc, lieu clos le plus privé et le plus secret du palais, se trouve dans la partie de l'édifice que l'on atteint après avoir traversé une série d'espaces publics ou semi-publics comme la cour centrale, conçue comme la place d'une ville, puis un certain nombre de pièces qui font écran et servent de lieu de transition entre ce lieu ouvert et la partie la plus privée du palais, siège ultime du pouvoir et de ses secrets les mieux gardés.

À une échelle plus modeste, la demeure de *Racconto d'autunno* contient elle-aussi ces pièces closes dont le caractère qui va du moins au plus secret remonte à une construction ancienne. « *Qui si che mi persi in un laberinto di stanze e di passaggi e ripostigli e corridoi e scale, alcune palesi, altre segrete o che lo erano state un tempo*¹⁰ ».

Le manoir landolfien illustre et reprend cette conception du pouvoir et de son exercice lié à la pratique du secret. Le Comte, titulaire légitime d'un pouvoir absolutiste, exerce celui-ci à l'intérieur de la demeure dans des pièces défendues de l'extérieur par des volets et des grilles.

Au fur et à mesure que l'on s'approche du centre de la maison et de ses chambres secrètes, le pouvoir du Comte devient plus total et plus absolu, jusqu'à se révéler despotique dans la crypte (lieu clos et prison) où il tient à sa merci, prisonnières, sa femme et sa fille. Le

⁹ Y. C. Zarka, *Figures du pouvoir, études de philosophie politique de Machiavel à Foucault*, Paris, PUF, coll. « Fondements de la Politique », 2001, p. 30.

¹⁰ T. Landolfi, *Racconto d'autunno*, op. cit., p. 482. « C'est alors que je me perdis dans un labyrinthe de pièces, de passages, de débarras, de corridors et d'escaliers, certains accessibles, d'autres secrets ou qui l'avaient été autrefois ».

vieil homme apparaît ainsi clairement comme le représentant de cette conception du pouvoir apparue à la fin du Quattrocento et qui sera critiquée et combattue à l'époque des Lumières.

On peut en effet rappeler qu'au XVIII^e siècle, un des points fondamentaux de la critique de la « tyrannie » sera la critique du secret. Quand Montesquieu écrit un *Éloge de la sincérité*¹¹, il le subdivise de façon significative en « De la sincérité par rapport à la vie privée » et « De la sincérité par rapport au commerce des Grands ».

Le fugitif, représentant de cette idéologie des Lumières, n'aura de cesse de percer tous les secrets, d'ouvrir toutes les portes qui mènent aux pièces les plus dissimulées et de parvenir à la crypte souterraine, le lieu qui représente le cœur, à la fois spatial et symbolique, du pouvoir du Comte.

Le lieu clos : endroit de la violence et de la domination

Contrôle de l'espace et contrôle du secret, le pouvoir est aussi exercice de la violence et de l'oppression, en particulier sexuelle. Dans *Racconto d'autunno*, le pouvoir est toujours vu par Landolfi comme une domination absolue et despotique sanctionnant la loi du plus fort. Que ce soit dans le cas du Comte ou dans celui des troupes coloniales qui tiennent les civils entièrement à leur merci, suivant leur seul bon plaisir. Le récit privé est alors inclus dans celui, historique, de la fin de la Seconde Guerre mondiale, et en tire un redoublement de sens ainsi qu'une signification plus générale.

À l'intérieur de la demeure, le Comte est le titulaire d'un pouvoir social sur les paysans qui viennent lui apporter leur tribut au cours d'une cérémonie toute féodale :

*Quest'ultimo [il Conte] era d'altronde già comparso silenziosamente alle mie spalle; il contadino gli andò incontro e gli baciò la mano. Si disponeva anche, con grande stento, a inginocchiarsi, ma l'altro non permise che lo facesse, e, scambiando qualche parola con lui nella stessa incomprensibile lingua, lo trasse verso l'interno della casa*¹².

Ce pouvoir historique, féodal, apparaît cependant désormais comme entré en décadence : le Comte renonce à l'hommage du paysan et utilise les moyens de coercition à sa disposition (la prison souterraine, les chaînes) pour des fins privées, érotiques. Car c'est d'abord et seulement sur son épouse et sur sa fille que s'exerce désormais son autorité, un pouvoir lié ici avant tout

¹¹ Montesquieu, *Éloge de la sincérité*, Paris, Armand Colin, 1993.

¹² T. Landolfi, *Racconto d'autunno*, op. cit., p. 466. « Ce dernier [le Comte] avait d'ailleurs silencieusement surgi dans mon dos ; le paysan alla à sa rencontre et lui baisa la main. Il se disposait en outre, péniblement, à s'agenouiller, mais l'autre ne permit pas qu'il le fit et, échangeant avec lui quelques mots dans cette langue incompréhensible, il l'emmena vers l'intérieur de la maison ».

au sadisme et à la jouissance et dont le caractère despotique est souligné par Landolfi : « ... *Ora la [sua moglie] segregava barbarmente e gelosamente la teneva nascosta agli stessi animali della casa*¹³ ».

Le personnage du Comte concentre donc dans un même lieu les différentes formes de pouvoir : social sur ses paysans, individuel sur le fugitif et sexuel sur son épouse et sa fille. Le monde décrit par Landolfi dans *Racconto d'autunno* est un univers féroce, dépourvu de toute loi régulatrice, où seule compte la loi du plus fort. C'est un monde qui peut être qualifié de sadien. Le modèle du manoir-prison landolfien peut d'ailleurs être rapproché du château sadien. Comme la forteresse de Silling dans *Les Cent vingt journées de Sodome*, il est situé dans un lieu sauvage, hors de toute civilisation et on n'y accède qu'après un long et difficile chemin.

C'est ainsi qu'au début du roman, perdu dans la montagne, le fugitif découvre le sentier qui y mène :

*Ma mentre così, tristemente, mi consigliavo meco, l'occhio mi cadde su qualcosa che poteva essere giudicato un sentiero o una traccia, e che, tagliando poco più sotto trasversalmente la forra, ne risaliva e girava ambedue le groppe, a dritta e a mancina. Spintomi fin lì, constatai di fatto la presenza d'un sentiero da pastori, per quanto appena riconoscibile e rilevato piuttosto dalle tracce di capre che qua e là lo cospargevano*¹⁴.

Dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, Sade décrit ainsi la situation du château de Silling :

Vous voilà hors de France, au fond d'une forêt inhabitable, au-delà de montagnes escarpées dont les passages ont été rompus aussitôt après que vous les avez franchis. Vous êtes enfermées dans une citadelle impénétrable ; qui que ce soit ne vous y sait ; vous êtes soustraites à vos amis, à vos parents, vous êtes déjà mortes au monde et ce n'est plus que pour nos plaisirs que vous respirez¹⁵.

Les châteaux (ou couvents) sadiens, le manoir landolfien de *Racconto d'autunno*, qui se définissent ainsi par leur clôture et leur extraterritorialité, sont le siège d'un pouvoir à la fois temporel et spirituel (magique, dans le cas du Comte). Ce dernier apparaît en effet dans le roman comme un mage autant qu'un prêtre. En témoignent les mots de la longue invocation qu'il adresse au spectre qu'il tente de faire renaître à la vie.

Le lieu clos de *Racconto d'autunno* recycle les anciens lieux de pouvoir : le pouvoir spirituel tel qu'il pouvait prévaloir dans les anciens couvents (« ...*quelli che contemplavo con*

¹³ T. Landolfi, *Racconto d'autunno*, op. cit., p. 504. « Désormais il la tenait prisonnière de façon barbare et la cachait jalousement même aux animaux de la maison ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 439. « Mais tandis qu'ainsi je tenais tristement conseil avec moi-même, mon regard tomba sur quelque chose qui pouvait être considéré comme un sentier ou une trace qui, coupant un peu plus bas transversalement le ravin, remontait et contournait les deux collines, à gauche et à droite. Après m'être avancé jusque-là, je constatai en effet la présence d'un sentier de berger, certes à peine reconnaissable et repérable plutôt aux traces de chèvres qui le jonchaient çà et là ».

¹⁵ Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'école du libertinage*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1975, p. 71.

*religioso terrore*¹⁶ ») et le pouvoir temporel tel qu'il s'imaginait dans les anciens châteaux forts de la féodalité, avec leurs couloirs et leurs souterrains, leurs oubliettes et leurs cachots : « *Dico che, alla mia sinistra contro la parete, vidi fuggevolmente un grosso anello di ferro da cui pendeva un pezzo di catena massiccia e rugginosa*¹⁷ ».

Dans le récit landolfien, le lecteur part ainsi du lieu monacal ou du château féodal (confondus dans un même endroit), cadre usuel des orgies sadiennes, mais il arrive ailleurs, dans un espace (toujours clos) où la toute-puissance du fantasme ne mène qu'à l'échec et à la mort des principaux personnages (le Comte, Lucia mère et fille).

Cependant l'influence sadienne dans *Racconto d'autunno* ne se limite pas au décor. Elle affecte également l'analyse même du concept de pouvoir. Pour Sade, les hommes naissent tous isolés, mais aussi ennemis les uns des autres ; ils se trouvent dans un état de guerre perpétuelle et réciproque. Les seuls rapports naturels sont des rapports de force. Dans son œuvre, la distinction entre l'état de nature (envisagé comme une barbarie) et la société tend à s'estomper, cette dernière retournant à un état social où seuls dominent la violence et la force. Telle est bien aussi la situation des protagonistes dans *Racconto d'autunno*, qui, tels des héros sadiens enfermés dans leur forteresse, vivent à l'écart du monde et de ses lois, dans un univers livré à la violence sans frein d'une guerre à la fois idéologique, étrangère et civile.

Dans *Racconto d'autunno*, le lieu clos landolfien possède une fonction à la fois dramatique et philosophique. Endroit où se déroule l'action, il constitue également le cadre de l'analyse philosophico-politique landolfienne. Il apparaît de plus comme le lieu de la manifestation de l'histoire (en l'occurrence la Seconde Guerre mondiale), celui où cette dernière révèle son caractère essentiellement tragique et violent.

Cancroregina : le lieu de la spéculation métaphysique

Cancroregina, roman écrit et publié juste après *Racconto d'autunno* en 1950, présente lui-aussi une série de lieux clos particuliers dont les caractéristiques sont semblables à celles du roman précédent mais d'où la réflexion philosophico-politique est absente. L'intérêt de *Cancroregina* dans le domaine qui nous intéresse est que le traitement du lieu clos apparaît plus centré sur une spéculation à caractère métaphysique.

¹⁶ T. Landolfi, *Racconto d'autunno*, op. cit., p. 480. « Ceux que je contemplai avec une terreur religieuse ».

¹⁷ *Ibid.* « Je dis que sur ma gauche, contre le mur, je vis fugitivement un gros anneau de fer d'où pendait un bout de chaîne massif et rouillé ».

Le protagoniste-narrateur du récit apparaît comme un de ces êtres abouliques et dépressifs, au bord du suicide, qui peuplent les écrits landolfiens. Il est un soir visité dans sa grande demeure de campagne à demi en ruine par un savant, échappé de l'asile psychiatrique voisin qui lui révèle qu'il a construit en grand secret une fusée, nommée Cancroregina, qui peut atteindre la lune. Ce savant nommé Filano est à la recherche d'un compagnon qui veuille bien tenter le voyage avec lui. Le narrateur accepte et suit Filano à travers la montagne sauvage pour, au terme d'une ascension éprouvante, découvrir la fusée qui se trouve au fond d'une grotte, en attente de son départ pour la lune. Il embarque avec Filano mais peu à peu, après quelques jours de voyage, ce dernier perd la raison et le narrateur se voit contraint de l'expulser hors de la fusée. Dès lors seul dans l'habitable, le narrateur, incapable de diriger la fusée et de revenir sur terre attend la mort (qui ne pourra jamais venir) ou la folie.

Il s'agit en fait d'un récit circulaire autodiégétique, car le narrateur commence l'histoire par la fin, c'est-à-dire par le moment où il dérive dans l'espace, enfermé dans l'espace clos de la fusée. La forme du récit se calque ainsi sur celle du lieu clos de la fusée, défini d'ailleurs par le narrateur comme une « cellule » : « *Cellula di miele, cellula di fiele*¹⁸ ». L'ambivalence de cet espace est d'ailleurs pleinement soulignée par la dénomination : à la fois refuge et prison, protection et menace mais aussi lieu de l'introspection et de la quête métaphysique.

Le lieu clos de la grotte (berceau de l'astronef Cancroregina et qui sera détruite lors du décollage de ce dernier) est atteint par les deux hommes au terme d'une longue et pénible ascension dans une montagne hostile qui rappelle beaucoup le périple du fugitif dans *Racconto d'autunno*. Mais le narrateur de *Cancroregina* fuit lui-aussi une vie devenue insupportable et cherche un refuge dans un lieu à la fois maternel et menaçant.

Dans les deux romans, le narrateur est aussi le personnage principal de la fiction. Les deux récits utilisent et intègrent des modèles littéraires qu'ils transforment et subvertissent : le roman gothique pour *Racconto d'autunno* et le récit de voyage et de science-fiction pour *Cancroregina*¹⁹.

Cancroregina semble donc par certains côtés une reprise de quelques thèmes de *Racconto d'autunno*. Mais des différences notables dans leur traitement et dans leurs fonctions interviennent assez rapidement. Le thème de l'espace clos est particulièrement représentatif de

¹⁸ T. Landolfi, *Cancroregina*, dans *Opere I*, op. cit., p. 547. « Cellule de miel, cellule de fiel ».

¹⁹ Même s'il s'agit d'un modèle de science-fiction très particulier : bien que l'époque (les années cinquante) voie le développement de la science-fiction américaine, c'est plutôt le modèle dix-neuviémiste vernien qui inspire Landolfi ; mais on peut également trouver un intertexte provenant de l'Arioste à travers le voyage dans la lune et le thème de la folie.

cette évolution. En effet, l'espace clos de *Cancroregina* n'est plus appréhendé (et analysé) comme le lieu du pouvoir (social, magique, sexuel) mais comme celui de la réflexion métaphysique. Perdu dans l'immensité de l'espace cosmique, le narrateur est reclus dans un minuscule objet ambivalent qui devient alors le symbole de la vie humaine et de son trajet erratique et absurde entre deux infinis dépourvus de Dieu. Le pessimisme landolfien est total : la mort et la vie deviennent interchangeables, la dissolution dans le néant est impossible et l'homme est condamné à souffrir éternellement puisque la mort consolatrice lui est même en définitive refusée. Seule reste l'échappatoire de la folie, le ressassement éternel dans une condition humaine pour toujours close sur elle-même.

Un Amore del nostro tempo : une réflexion sur l'idée de liberté

C'est en novembre et décembre 1964 que Landolfi écrit *Un Amore del nostro tempo*, un roman au titre lermontovien qui sera publié par Valecchi en 1965. Auparavant, de janvier à juillet 1962, il avait travaillé à la traduction des poésies de Mikhaïl Iourévitch Lermontov qui seront publiées en 1963 chez Einaudi ; il avait également publié ses carnets, *Rien va*, chez Valecchi en avril 1963.

La composition d'*Un Amore del nostro tempo* est donc préparée en amont tant par une intense activité de traduction que par l'écriture de carnets où s'exerce librement une activité spéculative sur des sujets philosophiques portant sur l'unicité de l'individu, l'exercice de la liberté, la notion de démocratie...

Un Amore del nostro tempo raconte la passion incestueuse d'un frère et d'une sœur (Sigismondo et Anna) qui abandonnent la société pour vivre leur amour dans une liberté absolue et totale sur un atoll du Pacifique. Après plus de vingt ans passés dans la solitude, Anna, malade et désirant que leur fils unique retrouve sa place dans la société, parvient à persuader Sigismondo de revenir en Italie. Au-delà du récit factuel, le cœur du roman est constitué par la tentative des deux protagonistes de trouver une justification théorique à leur conduite et de comprendre pourquoi leur exil volontaire se solde en définitive par un échec.

Il peut être curieux de remarquer que, par certains côtés, ce roman constitue la continuation de *Racconto d'autunno*. Il s'ouvre en effet sur la mort du père de Sigismondo et d'Anna, un vieux gentilhomme méridional qui laisse livrés à eux-mêmes dans une grande maison familiale isolée les deux héros, tout comme le sont le jeune résistant et Lucia après la mort du vieux comte dans *Racconto d'autunno*.

La configuration des personnages est semblable : un vieillard tyrannique, une héroïne qui se trouve dans sa dépendance et qui sera libérée par sa mort ainsi que par l'amour d'un jeune homme salvateur. Les deux personnages féminins, en particulier, présentent de nombreux traits en commun : toutes deux confrontées à l'inceste (père-fille pour *Racconto d'autunno* et frère-sœur dans *Un Amore del nostro tempo*), elles découvrent un monde extérieur particulièrement cruel à travers l'horreur d'une guerre terrible pour Lucia et dans une société liberticide pour Anna.

Les deux jeunes hommes, quant à eux, arrivent tous deux de l'extérieur (« *Ero fuggito, tornavo...*²⁰ »), (« *Sorellina, sono tornato !*²¹ ») et aspirent tous deux à vivre dans la solitude, coupés du monde extérieur et de la société, avec la femme aimée. Mais Sigismondo, à la différence du jeune fugitif de *Racconto d'autunno*, n'est pas présenté par Landolfi comme un tenant de l'idéologie des Lumières. Il apparaît plutôt comme un héros romantique particulièrement représentatif des aspirations de cette période, semblable en cela à Petchorine, le héros russe de Lermontov tel qu'il est dépeint dans *Un Héros de notre temps*. Il semble ainsi prendre la suite du narrateur de *Racconto d'autunno*, comme le romantique suit chronologiquement le représentant des Lumières.

Suivant cette grille de lecture, après avoir réfléchi dans *Racconto d'autunno* à la question du pouvoir et du rôle de l'absence d'une puissance étatique dans une société en proie à diverses formes de conflit ainsi qu'à la responsabilité de l'idéologie des Lumières dans cette situation, Landolfi étudie alors les problèmes qui peuvent se poser à ses personnages parvenus à un autre stade de l'évolution historique : désormais, c'est la question de la liberté qui va devoir être examinée.

L'influence des thèmes romantiques est d'ailleurs particulièrement intense dans le récit : l'aspiration à une impossible liberté absolue, le refus des règles de moralité trop étroites, le mépris pour une société mesquine et coercitive... Le titanisme de Sigismondo, sa volonté sacrilège de piétiner tous les tabous ainsi que d'inverser les valeurs s'inscrivent également dans cette inspiration. Héros byronien, Sigismondo n'est pas sans posséder également un certain nombre des caractéristiques du Démon qui hante toute l'œuvre romantique de Lermontov. Sigismondo incarne une certaine conception de la liberté : celle, illimitée, du héros romantique en rébellion contre toutes les lois humaines ou divines et qui assume la souveraineté de

²⁰ T. Landolfi, *Racconto d'autunno*, op. cit., p. 495. « J'avais fui, je revenais ».

²¹ T. Landolfi, *Un Amore del nostro tempo*, dans *Opere II (1960-1971)*, op. cit., p. 524. « Petite sœur, je suis revenu ! ».

l'individu tout-puissant qui n'accepte ni ne reconnaît aucune autorité ni aucune limite au-dessus de lui-même.

Non so : i tutti che sono uno, l'uno che è tutti; che ci si impone o impongono e ci fa o fanno suoi o loro schiavi e ci vieta o vietano ogni libertà, ogni dimentica, vigorosa esistenza ... Dici bene, senza sapere quanto : necessario, sì necessario travolgere ai piedi ogni cosa, qualcosa violare ... Certo che è necessario calpestare qualcosa, qualcuno, o tutto e tutti, necessario per la nostra felicità²².

La première servitude qu'il nie est celle de la société mais il refuse également toute acceptation des lois, qu'elles soient humaines ou divines. Tout le roman sera constitué par cette recherche d'une liberté illimitée, à travers l'exploration de lieux symboliques de cette quête inaboutie.

Mais cette quête philosophique se déroule dans des lieux clos bien particuliers et a pour cadre successivement la vieille demeure familiale archétypale, puis un cirque montagneux au-dessus du village et enfin une île polynésienne.

Le paysage montagnard de pics et de petites vallées encaissées qui entoure le village de Sigismondo et d'Anna constitue en effet un endroit privilégié et symbolique dans lequel nos deux héros cherchent refuge contre la société oppressante dans laquelle ils vivent. L'intertexte lermontovien est ici encore extrêmement présent. Les montagnes du Caucase, terre d'élection du Démon, figurent un paysage récurrent, profondément symbolique de la quête de l'infinie liberté qui est l'axe autour duquel s'ordonne toute l'œuvre de Lermontov, qu'elle soit poétique ou romanesque.

En reprenant ce décor et en l'affectant à l'expression de la soif de liberté de ses personnages, Landolfi lui confère les mêmes caractéristiques romantiques. Les petites vallées encloses et encaissées où se réfugient Sigismondo et Anna durant leurs promenades constituent des lieux où ils peuvent enfin échapper à la servitude qui est la leur dans la société étriquée où ils vivent : « *Soltanto lassù parevamo trovare pace... Quelle vallette montane erano la nostra regione superna, il nostro paradiso, la nostra patria celeste²³* ».

Cette patrie céleste est celle qu'ils vont essayer de rejoindre au prix d'un exil volontaire dans un lieu traditionnellement considéré comme un substitut du paradis, une île des mers du

²² *Ibid.*, p. 537, 542. « Je ne sais pas : tous qui ne forment qu'un, l'un seul qui est composé de tous; qui s'impose ou s'imposent à nous, qui nous fait ou nous font ses ou leurs esclaves et nous interdit ou nous interdisent toute liberté, toute existence insouciant et vigoureuse... Tu dis bien, sans savoir à quel point : il est nécessaire de piétiner quelque chose, quelqu'un ou bien tout et tous, cela est nécessaire pour notre bonheur ».

²³ *Ibid.*, p. 529. « Nous ne semblions trouver la paix que là-haut... Ces petites vallées montagneuses constituaient notre région céleste, notre paradis, notre patrie divine ».

sud. L'île, un des lieux également traditionnels de l'utopie, ne leur permettra pourtant pas de réaliser leur souhait irréaliste d'une liberté sans limites.

Sigismondo et Anna, nouveaux Robinsons, ne peuvent trouver le bonheur dans leur île déserte :

Orsù, Anna, perché non siamo stati e non siamo felici appieno ? Questo, solo questa interrogazione ci balena come un tempo le luci delle lontane città, solo questa ci affascina e ci angoscia²⁴.

La coupure (même géographique) avec la société des autres hommes n'a donc rien résolu. Le bonheur dans la solitude de lieux clos, protégés, tout légitime qu'il semble, ne constitue pas un but atteignable. La ville, lieu différent de la vieille maison familiale, des vallées montagnardes ou de l'île déserte, lieu ouvert et de rencontre avec les autres hommes est toujours aussi attirante et fascinante.

Dans l'œuvre landolfienne, le lieu clos (principalement la demeure ancestrale et ses substituts) jouit donc d'un traitement très particulier. C'est un endroit immédiatement dramatique, essentiel à l'action au point d'en devenir parfois le protagoniste. C'est souvent le lieu de l'apparition du fantastique.

Mais c'est également le lieu privilégié du questionnement philosophique, qu'il soit philosophico-politique ou métaphysique. Dans ce dernier cas, à la différence de Leopardi ou de Pascal (d'ailleurs deux inspirateurs de la réflexion landolfienne), la spéculation philosophique n'intervient pas dans un espace libre lié à l'infini mais nécessite la clôture d'un lieu restreint par les murs protecteurs de la vieille demeure ancestrale et de ses différents avatars. Comme si la réflexion de Landolfi, de même qu'elle s'épanouit dans la forme littéraire relativement brève (la nouvelle, le poème) avait besoin pour s'épanouir de la contrainte d'un espace restreint, à la fois protecteur et menaçant, en tous les cas, toujours ambivalent.

Les lieux clos landolfiens, en tant qu'éléments romanesques, fonctionnent à la fois comme décors, comme symboles mais également en tant qu'endroits privilégiés de la spéculation philosophique de cet auteur qui refusa toujours la contrainte pour lui liberticide d'un système structuré et qui privilégia une forme d'écriture où pratique littéraire et réflexion

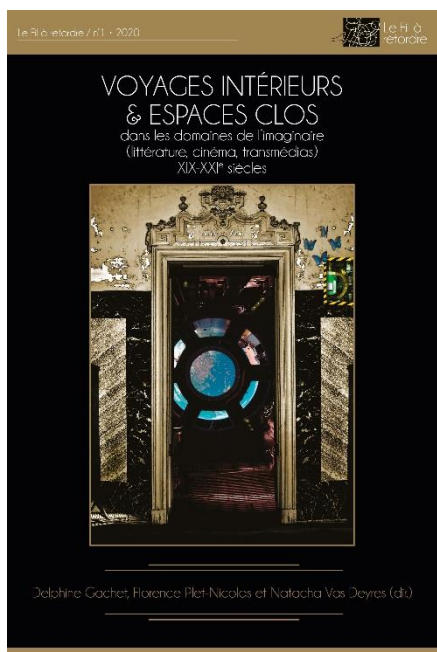
²⁴ *Ibid.*, p. 566. « Eh bien Anna, pourquoi n'avons-nous pas été et ne sommes-nous pas totalement heureux ? Cela, cette seule interrogation nous éblouit comme autrefois les lumières des cités lointaines, elle seule nous fascine et nous angoisse ».

philosophique deviennent consubstantielles, inséparables l'une de l'autre, trame et chaîne d'un même tissu réflexif.

Catherine de Wrangel

Université de Nantes

L'AMo, EA 4276



Pour citer :

Catherine de Wrangel,
« Nature et fonction de l'espace clos chez Tommaso Landolfi dans *Racconto d'autunno*, *Cancroregina* et *Un amore del nostro tempo* »,
dans D. Gachet, F. Plet-Nicolas et N. Vas Deyres (dir.),
Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire (littérature, cinéma, transmédias), XIX^e-XXI^e siècles, « Le Fil à retordre », n° 1, Université Bordeaux Montaigne, mis en ligne le 30 juin 2020.

Consulter la table des matières
[\[https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838\]](https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838)

Bibliographie

CORPUS et œuvres mentionnées

- T. Landolfi, *Opere I (1937-1959)* a cura di I. Landolfi, prefazione di C. Bo, Milano, Rizzoli, 1991.
- T. Landolfi, *Opere II (1960-1971)*, Milano, Rizzoli, 1992.
- T. Landolfi, *Il Tradimento*, Milano, Rizzoli, 1977.
- Montesquieu, *Éloge de la sincérité*, Paris, Armand Colin, 1993.
- Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'école du libertinage*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1975.

CRITIQUE

- C. Lanfranchi-de Wrangel, *Le Libéralisme de Tommaso Landolfi*, HDR, Université de Nantes, 2013.
- Y. C. Zarka, *Figures du pouvoir, études de philosophie politique de Machiavel à Foucault*, Paris, PUF, coll. « Fondements de la Politique », 2001.

Bio-bibliographie

Catherine de Wrangel est Maître de Conférences au Département d'italien de l'Université de Nantes.

Titulaire d'un diplôme de Russe de l'INALCO, elle a obtenu sous la direction du Professeur Mario Fusco, à l'Université de Paris III, une thèse de doctorat en études italiennes intitulée *Les Sources russes dans l'œuvre romanesque de Tommaso Landolfi*. Elle a par la suite soutenu une HDR à l'Université de Nantes intitulée *Le Libéralisme de Tommaso Landolfi*.

Membre des laboratoires de recherche L'AMo et CRINI (Université de Nantes), le CERLI (Université d'Angers), elle fait principalement porter ses recherches sur l'œuvre romanesque et poétique de Landolfi (parmi ses articles : *Viola di morte et Fiodor Ivanovitch Tiouttchev : une poésie cosmique* (Revue *Chroniques italiennes*, 81-82), *Le Fragment : fonction littéraire et signification philosophique dans l'écriture diariste de Tommaso Landolfi* (dans le volume d'Anna Dolfi : *Il Non Finito*)).

Elle travaille également actuellement sur le thème des rapports entre texte littéraire et histoire. Elle participe à de nombreux colloques et en organise fréquemment à l'Université de Nantes ou en lien avec d'autres universités.

Parmi les colloques organisés : *Conte populaire, conte littéraire, conte pour enfants : mutation du conte entre écriture et oralité* (co-organisation avec les universités d'Artois et de Valenciennes, avec une communication sur les contes de Landolfi), *Texte littéraire et histoire* (Université de Nantes, communication *Roman et histoire dans la littérature italienne post-moderne*). Un colloque en préparation (octobre 2019) : *Vers les guerres civiles au XX^e siècle : histoire et imaginaires en Europe et en Amérique*.