

Scène de rêve dans le conte.
T. Landolfi, *Il principe infelice*

Peu d'auteurs consacrés, mais non des moindres, se sont « risqués » à l'écriture de contes pour enfants, parmi eux, Tommaso Landolfi, l'un des écrivains contemporains les plus originaux de la littérature italienne. Dans *Il principe infelice*¹, il se livre à un exercice d'autant plus hardi qu'il introduit un récit de rêve dans le conte. D'une part l'insertion d'un rêve dans un récit n'est pas anodine, elle invite le lecteur à un travail d'interprétation complémentaire : le récit de rêve « raconte une histoire » qui se présente comme un rébus à déchiffrer. D'autre part le motif du rêve n'apparaît que très rarement dans les contes italiens, comme le souligne A. Buia dans son recueil² de contes italiens : il s'agit donc d'une curiosité, peut-être d'une fantaisie de l'auteur car le récit de rêve en lui-même est assez bref. Toutefois le motif du rêve retient d'autant plus l'attention du lecteur qu'il occupe presque complètement la scène narrative : la quête de l'héroïne, conditionnée par ce « désir de rêve », la pousse à entreprendre un voyage initiatique au Pays des rêves. Le choix d'insérer une scène de rêve dans un conte ajoute un arcane au récit merveilleux : un rêve dans le conte, comme un lieu dans un lieu, une énigme dans une énigme. L'entreprise est singulière car le choix peut sembler redondant, la composante onirique du conte étant quasiment « de rigueur » voire intrinsèque au genre fabuleux. Ajouter un rêve au conte permet-il au lecteur de pénétrer plus avant dans le monde du songe, de mettre en lumière la part la plus mystérieuse de la conscience humaine ? Le métarécit a-t-il une fonction herméneutique ?

Le texte de Landolfi semble d'ailleurs vouloir interroger le rapport entre connaissance et désir : il met en scène des personnages à double lecture, échappant au strict déterminisme du conte : les personnages sont en porte-à-faux par rapport à la fonction qui leur est traditionnellement assignée. Il s'agit d'un parcours initiatique dont le caractère parodique est manifeste et qui progresse sous le « signe de la lune ». Soumis à cet éclairage insolite, le texte rend compte du mécanisme du rêve, celui qui permet d'accéder à une autre forme de connaissance. En outre, le lectorat privilégié par le conteur est clairement désigné dans le paratexte de la première édition, comme l'indique la légende du frontispice : *Romanzo per bambini* ; il investit le titre même du volume dans l'édition définitive : *Il principe infelice e altre storie per bambini*. L'auteur de cette histoire pour enfants semble avoir l'intuition d'une proximité particulière entre l'enfant et le monde onirique. Rappelons que Landolfi établit un parallèle explicite entre enfance et rêve en désignant, dans le recueil poétique intitulé *Tradimento*, la maison de son enfance comme *Ricettacolo dei sogni*³.

Un récit en trompe-l'œil

Le récit landolfien est une œuvre atypique, clairement désigné comme un « roman » par son auteur, il mêle pourtant des caractéristiques littéraires variées. Les auteurs critiques ont identifié une œuvre d'O.Wilde⁴ comme source inspiration certaine : on y trouve le motif du « cœur brisé » et celui du « rêve révélateur » qui rattachent le récit de Landolfi au courant romantique anglais. Par ailleurs, le texte emprunte au genre fabuleux une part de sa rhétorique, certaines formules topiques, le recours à la magie, la présence de personnages fantastiques ; plusieurs scènes du récit évoquent sans ambiguïté des contes célèbres. A. Buia souligne que de nombreux éléments rattachent le texte de Landolfi à la tradition folklorique, à commencer par le protagoniste, un prince mélancolique inspiré d'une œuvre de Gozzi⁵. La source d'inspiration fabuleuse sert pourtant des intentions parodiques, la référence au conte de Perrault est manifeste à double titre : l'histoire du prince se présentant comme celle d'une *Belle au Bois dormant* au masculin, celle de la princesse, tirée de son

¹ T. Landolfi [1908-1979], *Il principe infelice. Romanzo per bambini*, Firenze, Vallecchi, 1943. Le texte est rédigé en 1938.

² *Racconti di orchidee, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, a cura di M. Lavagetto e A. Buia, « I Meridiani », Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2008. Toutes les citations de *Il principe infelice* sont tirées de cette édition.

³ T. Landolfi, *Ricettacolo dei sogni* in *Il tradimento*, Milano, Rizzoli, 1977.

⁴ O. Wilde, *Le prince heureux et autres contes*, paru en 1888.

⁵ Cf. : C.Gozzi, *L'amore delle tre melarance*, conte théâtral représenté en 1761.

sommeil par un baiser, semblant calquée ironiquement sur le modèle original. Toutefois le récit landolfien côtoie d'autres genres littéraires, parmi lesquels le roman d'aventures et le récit fantastique, il convoque le roman d'initiation ou le conte philosophique. Ces multiples références font surgir des personnages décalés, instables et improbables, à la recherche d'un équilibre qu'ils trouveront au terme d'une expérience insolite autant qu'essentielle.

Un « petit » roi sans divertissement

Le protagoniste de l'histoire surgit dans le paratexte : le titre du récit, *Il principe infelice* et ceux des deux premiers chapitres, *Un reuccio modello* et *Malattia del reuccio* indiquent que le récit porte sur la personne d'un petit roi. Cette première piste de lecture est très vite contredite par le déroulement de l'histoire, au cours de laquelle et jusqu'au chapitre XIX, la jeune Rami devient la véritable protagoniste du récit. Si les deux premiers chapitres sont consacrés au prince, il apparaît davantage comme un « objet d'étude » – un narrateur omniscient racontant son enfance, son adolescence et sa maladie – que comme un véritable sujet : il ne prend la parole qu'aux chapitres XIX et XXII pour rendre compte de son rêve. Néanmoins le petit roi, s'il n'est pas toujours présent physiquement, occupe constamment la scène narrative, à travers les pensées de la jeune voyageuse, qui évoque la figure de l'aimé à chacune des étapes de son parcours. Le prince est un jeune homme passif, une figure indirecte : il subit l'histoire à double titre, car il est sous l'autorité paternelle et diminué par la maladie qui le ronge. Le même personnage est appelé tantôt « jeune roi » tantôt « prince ». Le caractère aléatoire du titre du personnage principal pose d'emblée le problème de sa place au sein du royaume. Rappelons que V. Propp⁶, dans son ouvrage de référence, retient comme caractéristiques pertinentes d'un personnage : son aspect, son nom, le lieu où il habite et les particularités de son entrée en scène. Or le prince reste anonyme, son entrée en scène est indirecte, ce qui tend à démontrer que le jeune prince n'est pas le véritable héros du récit. Le prince doit attendre la mort de son père pour régner, le « petit roi », quant à lui, est un monarque en réduction qui prête à rire ou à s'apitoyer. Sa maladie, survenue à l'âge adulte, est manifestement d'ordre psychique, le jeune homme se languit et il dépérit sans raison apparente. La cause de cette affection est inconnue mais l'auteur a pris soin d'insister sur la longue période de réclusion à laquelle on a soumis l'enfant à partir de l'âge de quinze ans, dans le but de parfaire son éducation :

[l'abile precettore] chiese e ottenne dal re di rinchiuderlo in un vasto castello, sontuoso a vero dire, ma dove il ragazzo era tenuto come prigioniero. Sulle pareti poi di questo castello, in parole in segni in immagini, era iscritto tutto lo scibile umano, le opere dei saggi e quelle dei poeti⁷.

Après avoir permis, précise le narrateur, que dans un premier temps : « *i suoi occhi s'empissero di sole e le sue orecchie di suoni, che il suo cuore battesse all'unisono col grande cuore della natura*⁸ », vient l'enfermement qui se prolonge sept ans durant. L'enfant regrette amèrement « *le lunghe corse pei campi* » dont il était friand mais ne se rebelle pas et supporte l'emprisonnement de bonne grâce. Il apparaît clairement que l'origine du mal est là : l'enfant a été traité en adulte avant l'âge, privé de jeux et de compagnons, frustré des exercices physiques et des exaltations du cœur, on lui a volé son enfance, son adolescence et les premiers émois de la puberté. Cette retraite apparaît d'autant plus cruelle que l'enfant a eu d'abord le loisir de goûter aux plaisirs du monde en toute liberté. La maladie semble être le contre-coup de ce traitement inhumain. L'hypothèse est plausible mais la stratégie de l'auteur se révèle plus subtile. Il précise au chapitre suivant, que le jeune homme tombe malade lorsque ses parents commencent à songer pour lui au mariage :

[...] il vecchio re cominciava a pensare a una degna sposa per l'erede, quando all'improvviso, e senza che nessuno potesse intenderne la cagione, il principe cadde nella più tetra malinconia. Pensando che si trattasse di un male passeggero (ché alla giovinezza s'addice talvolta anche la malinconia), dapprima nessuno se ne

⁶ V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

⁷ T.Landolfi, *Il principe infelice*, p.949.

⁸ *Ibid.*

preoccupò troppo. Ma trascorrevano tempo, e il male anziché passare diventava ogni giorno più grave⁹.

L'expression « *degnata sposa* » a de quoi faire frémir un jeune homme à peine libéré d'un terrible emprisonnement ; surgit l'idée que le prince répugne à endosser les austères habits du roi. Le narrateur intervient alors pour apporter au lecteur un savoir général signalé par la parenthèse. Ces intrusions du narrateur dans l'histoire tendent à confondre l'auteur et le narrateur : tout se passe comme si Landolfi, l'auteur autodiégétique, faisant irruption dans l'espace fictionnel, s'employait à rappeler son narrateur à l'ordre. L'auteur-narrateur précise qu'il ne s'agit pas d'un simple caprice de la jeunesse, mais bien d'un mal très grave, que nul ne prend suffisamment au sérieux. L'histoire, qui semblait simple et banale, s'apparente dès lors à un trompe-l'œil, le jeune prince n'est pas « en mal d'amour » et désireux de se marier pour régner à la place de son père. D'apparence angélique, la trame du récit se révèle assez sombre, une lecture attentive fait du jeune prince obéissant et respectueux, un jeune homme manipulé, travesti en patriarche avant l'heure.

Sa maestà le roi

Le lugubre destin du prince tient pour une grande part à l'éducation qu'il a reçue et à la personnalité du roi. Ce dernier n'est certes pas un père dénaturé, il souhaite le meilleur pour son fils unique et applique toute sa volonté à cet objectif :

niente volle il buon monarca trascurare per la di lui educazione e perché un giorno potesse degnamente succedergli sul trono. Il piccino venne fin dalla più tenera età affidato alla cura d'un abile precettore, uomo fra i più sapienti del reame, il quale pose a profitto dell'illustre pupillo non solo tutta la sua sterminata dottrina, ma anche le sue arti e la sua esperienza¹⁰.

Le roi « *saggio e possente* » incarne sans surprise l'autorité, il ne s'agit pas d'un tyran, raison et bienveillance viennent tempérer la « puissance » royale. Son point faible est mis en exergue dans l'*incipit* : l'« *unico figliolo* », objet de toutes ses préoccupations, concentre sur sa petite personne – le champ lexical de la petitesse est largement exploité : *piccino, tenera età figliuolo, reuccio giovanetto* – des espoirs à l'évidence trop lourds à porter. La reprise du *degnato* sous sa forme adverbiale *degnamente* confirme l'hypothèse selon laquelle cette exigence de dignité est sans doute à l'origine du mal princier. Le monarque est un personnage ambigu, car le souci qu'il a de l'éducation de son fils apparaît progressivement comme un souhait pathologique. La réclusion de l'enfant semble être une contrainte excessive. L'éducation qu'il lui donne a contribué à façonner un animal savant, au cerveau hypertrophié. Parvenu à l'âge adulte, le jeune homme résout les problèmes les plus ardues et conseille les sages et les anciens :

D'ogni parte venivano a lui, così giovane, saggi ed astrologi, poeti ed innamorati; ciascuno, anche se tanto più vecchio, voleva con lui consigliarsi circa un suo affare, una sua speranza, o sottoporgli un grave problema di matematica e di filosofia. A tutti il giovane principe forniva qualche lume¹¹

L'auteur insiste sur la jeunesse du prince qui se comporte comme un vieux sage ; les rôles ont été inversés, le roi a délégué la tâche qui lui incombait à son jeune fils, le « clouant » sur un trône de savoir et de sagesse qui devait logiquement rester son privilège et sa charge. La personne royale s'incarne dans divers personnages, d'abord dans celle de l'habile précepteur auquel on confie l'éducation de l'enfant. Il s'agit d'une extension de la figure paternelle, il est doté des mêmes qualités que le monarque : sagesse, habileté, connaissance. Il appartient à la catégorie des êtres « raisonnables » et n'entend rien aux souffrances du cœur, tout comme le vieil homme dont Rami fait la connaissance au tout début de son voyage. Le vieillard tient « *aperto sulle ginocchia un grosso libro polveroso e vi andava leggendo al lume d'una lucerna*¹² ». Cet ermite renvoie, lui-aussi,

⁹ *Ibid*, p. 950.

¹⁰ *Ibid*, p. 949.

¹¹ *Ibid*, p. 950.

¹² *Ibid*, p. 957.

à une forme de connaissance profane et se révèle impuissant à conseiller Rami. Chez lui, comme dans le royaume, l'affect est ignoré, les émotions sont négligées. : « *la mia sapienza est impotente* ». Rami doit s'aventurer plus loin, chercher d'autres interlocuteurs pour trouver des réponses à ces attentes et découvrir une autre source de « lumière ». L'opposition topique entre cœur et raison est actualisée par Landolfi à travers le dilemme entre connaissance et désir. La somme de connaissance livresque acquise par l'enfant est si grande « *tutto lo scibile umano* » qu'elle en devient monstrueuse et semble l'avoir précocement amputé de toute forme de désir. L'histoire s'inscrit en creux, dans les flèches ironiques que l'auteur décoche aux personnages emblématiques du récit. Cette invitation à une double lecture apparaît clairement grâce aux incursions faussement naïves de l'auteur-narrateur : « *E poiché la sapienza è, o almeno dovrebbe essere fonte di gioia, i suoi alti pensieri non gli toglievano nulla dell'energia e vivacità proprie alla giovinezza*¹³ ».

Modèle réduit

Au chevet du petit roi languissant, se présente, en dernier recours, un nain bossu qui propose un remède. Le nain n'a pas été choisi sans dessein, le récit landolfien, de facture fortement symbolique, se présente comme une énigme à déchiffrer. Le nain est l'un des génies de la terre, l'équivalent terrestre des fées à l'apparence plus aérienne ; il symbolise les forces obscures qui nous habitent. Par sa liberté de langage et sa gestuelle, il personnifie les manifestations incontrôlées de l'esprit et se révèle donc à même de conseiller les grands du monde, car sa logique est douée de toute la force de l'instinct et de l'intuition. Les « vérités » qu'il dévoile ne sont pas toujours acceptables et sont donc accueillies avec des sourires grinçants. Voilà pourquoi il est souvent apparenté au bouffon ou au fou, ses prédictions amusent ou agacent mais se révèlent en général fiables. Au prince malheureux, le nain conseille de rêver :

Eccellentissimi Signori, conosco bene il male del principe, è inutile ch'io veda lui in persona, e conosco anche il rimedio che ci vuole. [...] Ciò che occorre al principe è soltanto un bel sogno. Ch'egli lo faccia, e sarà guarito all'istante¹⁴.

L'assurance du personnage est si convaincante que le roi consent sur le champ à se plier à la condition dont la révélation est assortie : céder la moitié de son royaume au nain en cas de guérison. Le petit homme est confiant parce que le mal princier n'a rien d'original, un être clairvoyant peut l'identifier sans peine, car il sait « interpréter » le comportement du prince et lui donner un sens que le malade lui-même ignore. Bizarre, solitaire, difforme et modeste, l'individu est singulier, pour cette raison il sera capable de guérir le prince car il apporte un autre point de vue, il déstabilise sciemment le monde ordonné, figé et compassé de la cour.

De verre et d'acier

Pour sauver le prince, entrent également en scène les personnages féminins : la première, Rami, est une amoureuse sincère dotée d'un « cœur de verre » risquant de se briser en cas de forte émotion. Personnage atypique, la princesse Rami, nièce du roi, devient rapidement la véritable héroïne de l'histoire, ce sont « ses » aventures vécues au cours d'un voyage vers le Pays des rêves, qui sont rapportées, avec force détails. Contrairement à la tradition du conte, le personnage actif est une jeune fille, tandis que le protagoniste masculin est apathique. Seule Rami se révèle en mesure d'actualiser le discours sibyllin du nain. Les deux autres nièces sont des opportunistes, la rousse Ossala et la blonde Vanina ont des ambitions royales et rêvent d'épouser le prince pour des raisons vénales. Le nom de « Rami » est curieux, de consonance orientale, il évoque du point de vue sémantique, les branches *rami* ; il a une étymologie commune avec *raminga*, celle qui vole *di ramo in ramo*, autrement dit la vagabonde, l'aventurière. Cette étymologie est convaincante car Rami se déplace justement d'une branche à l'autre, dans les arbres et les buissons. Enfin le nom fait allusion

¹³ *Ibid*, p. 950.

¹⁴ *Ibid*, p. 952.

au cuivre *rame*, un métal très dur, qui possède une étymologie commune avec « l'airain ». La polysémie du nom de l'héroïne renvoie l'image d'une jeune fille complexe : fragile et sentimentale, mais dotée d'un cœur de verre contenu dans une enveloppe résistante. L'héroïne semble taillée pour l'aventure, pour affronter, avec des nerfs d'acier, les dangers et les risques. Lorsque la jeune fille se met en chemin, le prince est inactif, en sommeil, nul ne prend la peine de l'informer de l'entreprise, Rami a clairement pris le pouvoir.

Créatures de l'esprit

Apparaissent, en outre, une kyrielle de personnages imaginaires qui se répartissent en deux catégories distinctes : les créatures oniriques – habitants du Pays des rêves, que nous associons à l'étude de ce lieu spécifique – et les créatures fantastiques que Rami croise en chemin. Tout au long du parcours de la princesse, surgissent des gnomes, feux follets sorcières, ogres, géants, fée, animaux parlant. Ce « trop plein » d'imagerie merveilleuse fait du récit un catalogue de contes renfermant la somme des références fabuleuses. Ce sont autant de créatures extraordinaires qui assistent la jeune fille sans intervenir de façon décisive. Ils n'ont pas, comme dans le conte traditionnel, de véritable fonction dans la progression du récit, ils demeurent à la marge, spectateurs passifs, mais ils viennent ponctuer le récit de symboles. Ils matérialisent les recours à l'imagination, les efforts de l'esprit, les degrés de conscience et les seuils de résistance qui rythment l'entreprise de Rami. À titre d'exemple, la princesse minuscule, que Rami découvre dans la corolle d'un lys, se présente comme un reflet en réduction de la princesse elle-même : « *anch'io sono una principessa, e anch'io sono innamorata come te*¹⁵ ». Les adverbes « *anche* » et « *come* » soulignent la similitude des situations. Impuissante à secourir l'être aimé, la minuscule amoureuse se complait passivement dans sa propre détresse : « *lasciami al mio dolore* » dit-elle à Rami, servant ainsi de contre exemple à la princesse qui, au contraire, choisit résolument l'action. Double de la jeune fille, la créature agit comme une petite voix intérieure qui la guide sur le chemin du désir amoureux. De même, gnome, feux follets; sorcières, fées, ogres et géants correspondent-ils aux différents états d'esprit de Rami, ces êtres sont le résultat d'une projection mentale, ils concrétisent tour à tour ses craintes – la dévoration par les ogres – ses errances, son immobilisme provisoire – les membres de Rami sont transformés en plomb par une sorcière – ses hésitations, ses décisions ou ses renoncements. Ce sont autant de miroirs tendus à la princesse dans lesquels elle peut projeter ses propres état d'âme.

Sous le signe de la lune

L'incipit du conte ne déroge pas à la règle du genre : « *molto lontano di qui, verso i confini dell'Impero della Luna, viveva un re saggio e possente che aveva un unico figliolo*¹⁶ ». Le récit met en scène les personnages typiques du conte, posant ainsi la question traditionnelle de la passation de pouvoir entre générations. La figure anonyme du roi, l'absence de localisation et de temporalité lui confèrent le caractère universel et mystérieux des contes et légendes traditionnels. Un élément de caractérisation mérite cependant d'être relevé : celui qui situe l'histoire aux confins de l'Empire de la Lune. Il ne s'agit pas d'un discours rhétorique mais bien d'une donnée pertinente pour la compréhension du récit. Cet empire se présente comme l'envers du royaume, caractérisé par les valeurs terrestres et matérielles qui lui sont associées : sagesse, connaissance, raison. Des valeurs qui contrastent avec celles qui s'attachent symboliquement à l'empire lunaire, opposant le réel à la rêverie, le jour à la nuit, la raison à la folie. Le « signe lunaire » sous lequel progresse le récit convoque tout à la fois l'univers poétique de Leopardi, l'univers de la folie de Pirandello et le monde de l'étrangeté et de la transgression exploré par Landolfi lui-même dans *La pietra lunare*¹⁷.

Le symbolisme de la lune est corrélé à celui du soleil, la lune étant privée de lumière propre, sa lueur est un reflet de la lumière solaire, en outre, la lune traverse différentes phases et change de

¹⁵ *Ibid.*, p. 959.

¹⁶ *Ibid.*, p. 949.

¹⁷ T. Landolfi, *La pietra lunare. Scene della vita di provincia* [1939], Milano, Adelphi, 1995.

forme. Voilà pourquoi elle est à la fois le symbole de la transformation et celui de la connaissance indirecte ; elle convoque généralement l'univers féminin, lié à la fécondité, à la croissance et à la mort : elle est souvent liée, dans la mythologie, aux divinités chthoniennes et funéraires et dans les contes traditionnels au royaume des morts¹⁸. Landolfi exploite et détourne ironiquement ce symbolisme conventionnel. Cette fantaisie lunaire entraîne le lecteur dans l'univers de l'étrangeté, des apparences trompeuses, des faux semblants, l'invitant à préparer son esprit, avant de pénétrer au Pays des rêves.

Clair-obscur

Rappelons que le voyage commence avec les préparatifs de chacune des voyageuses, elles se séparent en se donnant rendez-vous au pied d'un grand chêne, une fois le voyage accompli., Rami s'avance dans la forêt, inspirée par le sentiment sincère qui la guide, c'est la seule des trois à choisir la bonne voie « *la diritta via* », comme en atteste cette indication de facture dantesque : « *Rami tirò diritto per la foresta, le altre due la agirarono*¹⁹ » Au commencement du voyage, les rayons naturels du soleil baignent encore le paysage, l'univers est terrestre et connaît l'alternance du jour et de la nuit ; Rami chemine avec confiance car le trajet s'apparente à une paisible promenade :

il bosco, sebbene sempre cupo, era spesso, di giorno, un piacevole cammino. Le foglie stormivano, alla brezza, fra il soffice muschio cresceva ogni specie d'erbe e di fiori, irrorati dalla rugiada, sui rami cinguettavano uccelli variopinti, grandi e piccini, [...] ; talvolta persino un raggio di sole riusciva a farsi strada fino al verde del suolo e lo cospargeva tutto di pozze luminose, e faceva vivamente lustrare le fronde. [...] Era insomma, a volte, una vista da rallegrare il cuore.

La description du *locus amenus* indique que le voyage initiatique n'a pas encore vraiment commencé, les lieux semblent familiers et Rami doit pénétrer plus avant dans la forêt, pour mener à bien son entreprise insolite. Se alors dessine un parcours d'ombres et de clartés qui ne correspond plus à la logique terrestre du cycle des nuits et des jours. Ceci n'est pas surprenant, dans les contes et légendes, le héros est traditionnellement confronté à des dangers, souvent signalés par une atmosphère nocturne ; l'assombrissement n'est donc pas nécessairement corrélé à la tombée du jour. La première occurrence de la lune « *laggiù splendeva, splendeva anche la luna*²⁰ » signe la véritable plongée dans un univers radicalement différent, elle correspond à la première rencontre fantastique – avec la minuscule créature – que fait la princesse. Dans les moments clés du récit, les jeux subtils d'ombre et de lumière qui ponctuent le voyage de Rami sont marqués du sceau lunaire : la nuit n'est jamais noire mais plutôt teintée du reflet de l'astre qui luit « par ricochet » du feu solaire. Surgit la figure de Diane, la déesse des forêts et de la nuit, amante des bois et des montagnes, souvent représentée avec un croissant de lune sur le front. Comme elle, la jeune aventurière progresse avec aisance sous le signe de la lune, elle lui emprunte certains traits de caractère : l'audace, la simplicité et la sensualité.

Parcours lumineux

Le trajet de Rami est fléché par de petites lumières vacillantes, incertaines voire trompeuses : *lumicini, fuochi folletti, lucciole*. L'auteur guide le lecteur dans le clair-obscur d'un itinéraire figurant les différents états de la conscience : léthargie, rêve éveillé, fantasmagorie nocturne, clairvoyance, aveuglement et rêve profond. Les lieux traversés sont baignés de pénombre, de lumière atténuée et indirecte ; ainsi Rami visite-t-elle des villes brunes ou dorées, des zones frontalières entre landes et forêts, des régions zébrées de rayons lumineux dont l'origine est mystérieuse. Il arrive que l'alternance de l'ombre et de la lumière soit marquée, non par le rayonnement des astres, mais par la présence d'un bosquet, buisson, haie, dans lesquels Rami trouve

¹⁸ Cf. J. & W. Grimm, *La lune* in *Contes de Grimm*. [1857].

¹⁹ T. Landolfi, *Il principe infelice*, p. 956.

²⁰ *Ibid*, p. 958.

refuge et fait des rencontres essentielles pour la poursuite de sa quête, « *nascondendosi fra i cespugli o dietro i tronchi d'alberi*²¹ ». Clair-obscur, demi-teintes, brouillards, voiles, rideaux, la surabondance des descriptifs flous et imprécis dessine un paysage fantomatique et fantasmatique. Il arrive pourtant que la lumière éclatante et éblouissante de l'astre solaire vienne périodiquement déchirer la trame du récit lunaire. Le cas le plus emblématique est celui des Montagnes de Diamant où parvient Rami au chapitre IX :

la principessa scorse in lontananza le Montagne di Diamante, [...] battute dal sole sorgente, abbagliavano e proprio non si potevano guardare [...] la luce di cui risplendevano era talmente forte, che bisognava tener gli occhi socchiusi per non accecare²².

La lumière du lieu est violente car elle est le reflet du rayon solaire sur les parois lisses et transparentes des montagnes de diamant. Bancheur, scintillement, flamboiement et miroitement aveuglent les visiteurs. L'irruption d'une luminosité surnaturelle ramène le voyageur à la semi-obscurité en le contraignant à retourner au « noir intérieur » en fermant à demi les yeux. Comme pour signifier qu'une totale clairvoyance est insupportable à la conscience humaine, les imprudents qui partent à l'assaut de cette montagne de lumière y perdent la raison et la vie. Rami échappe à ce péril en volant au dessus de l'obstacle, grâce au concours des corbeaux noirs qui la transportent au delà de la zone lumineuse dangereuse.

Initiation

L'épisode qui se déroule dans l'Empire de la lune prépare de façon rituelle l'accès des initiés au Pays des rêves. C'est un pays froid et humide où les rayons factices ne fournissent ni une réelle lumière ni une authentique source de chaleur :

L'impero della luna era così detto perché là era sempre notte e sempre la luna piena pendeva in mezzo al cielo. Tutto avveniva in quel lontano impero alla luce della luna, come altrove alla luce del sole. Gli abitanti assai pallidi, anzi grigiastri o verdastri di carnagione, e di carattere piuttosto malinconico [...] facevano ogni cosa sempre guardati dall'astro d'argento, o dorato o sanguigno, immobile lassù²³.

L'image est paradoxale, l'expression oxymorique « *sempre notte e sempre luna* » rencontre la thèse de G. Genette sur le couple formé par le jour et la nuit : « la relation entre jour et nuit n'est pas seulement d'opposition, donc d'exclusion réciproque, mais aussi d'inclusion : en un des sens, le jour exclut la nuit, en l'autre il la comprend²⁴ ». Le lieu lunaire apparaît justement comme un lieu dans le lieu, une poche de lumière noire qui permet au récit de s'enrouler sur lui-même. Cavité ténébreuse et lumineuse, l'Empire lunaire est le lieu de l'altérité évoqué par Landolfi dans *La pietra lunare* : « *quando c'è la luna fuori della finestra chiusa succedono cose strane, e meravigliose [...] cioè insomma ci sono cose che corrono navigano girano per conto loro mentre noi dormiamo*²⁵ » Une lecture intertextuelle permet d'associer l'astre lunaire à la sensualité et à l'érotisme. La lune semble avoir une influence de cet ordre sur Rami. En quittant ce lieu, elle se déclare « *sgomenta, malata di chiaro di luna*²⁶ », mais elle a surmonté le malaise et les troubles liés à la transformation du corps et de l'esprit d'une adolescente. Rappelons que la jeune Rami n'était pas une jeune fille attirante : « *Rami poi, malgrado la sua straordinaria bellezza, non aveva lasciato un profondo ricordo in nessuno, nemmeno nel re, che pure s'intratteneva spesso con lei prima della sua malattia*²⁷ ». Après avoir quitté l'Empire de la Lune, c'est, au contraire, sous les traits de l'ensorceleuse que Rami se

²¹ *Ibid.* p. 966.

²² *Ibid.* p. 962.

²³ *Ibid.* p. 967.

²⁴ G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 103.

²⁵ T. Landolfi, *La pietra lunare. Scene della vita di provincia*, p. 31.

²⁶ T. Landolfi, *Il principe infelice*, p. 968.

²⁷ *Ibid.*, p. 982.

présente au Pays des rêves : « *non ho mai veduta una fanciulla tanto bella*²⁸ » s'exclament les habitants ; l'empereur lui-même est sensible à ses charmes et l'un des chevaliers la demande en mariage. La traversée lunaire a métamorphosé la jeune fille insignifiante en une jeune femme séduisante.

Dans l'ensemble de l'œuvre landolfienne le motif lunaire, et plus largement celui de la pénombre ou du faux-jour, apparaît de façon récurrente, il renvoie, de façon implicite, à l'univers et au temps de la nuit, envisagé comme le moment privilégié du rêve. La nuit vient en écho de l'expérience mentale intérieure, elle est à la fois présage funeste ou heureux et miroir de l'effroi. Cette vision romantique de la nuit lunaire comme reflet de l'âme, permet à l'auteur de mettre en scène son héroïne dans les situations de trouble intérieur. La nuit lunaire la prédestine et correspond pour elle au temps de l'errance, elle la guide vers le royaume des rêves et fait surgir des êtres étranges dans lesquels on peut reconnaître des projections mentales, comme le suggère Idolina Landolfi au sujet des personnages de *La pietra lunare* : « *personaggi, di cui tutte le fantasie sono come sogni o incubi proiettati al di fuori*²⁹ ». Le temps de la nuit lunaire est le moment privilégié de l'émancipation, il devient la métaphore du divertissement, de l'interdit enfreint et des convenances abolies, il ouvre un espace de liberté psychique et physique.

La fabrique des rêves

Du chapitre XIV au chapitre XVIII, Landolfi se livre à une véritable expérimentation sur la « matière du rêve ». L'arrivée au Pays des rêves est précédée d'un court séjour au Pays des Animaux Parlant qui se présente comme un sas permettant l'accès au territoire onirique : ce sont à nouveau les indications concernant la luminosité, sa nature et son intensité, qui fournissent au lecteur les éléments essentiels de la compréhension :

Qui il paesaggio mutò dal giorno alla notte, o piuttosto appunto dalla notte al giorno. Un bel sole splendeva sui campi popolati d'animali, di piante e di pietre, anch'esse parlanti; le erbe umide di rugiada rilucevano, le praterie verdeggiavano, le valli erano attraversate da limpidi ruscelli e da fiumi d'argento³⁰.

Le clair-obscur et les jeux de lumière irisée qui caractérisaient l'Empire lunaire font place à l'irruption des couleurs franches et vives non plus « surréelles » mais irréelles, des couleurs de contes de fées ou de livres d'images dans lesquels l'herbe ne peut être que vert tendre, le ciel bleu azur et les blés d'or ; elles révèlent un monde factice qui « imite » le monde réel. Le jeu de mots portant sur « le jour et la nuit » rappelle l'intention parodique³¹ de l'auteur, en indiquant qu'il s'agit non seulement d'un changement d'ordre lumineux mais surtout d'un renversement des valeurs et des repères. Ce séjour au Pays des Animaux Parlant prépare l'esprit à plonger dans la phase paradoxale du sommeil, celle au cours de laquelle surgissent les rêves. Éden en réduction, ce pays convoque de façon cocasse l'arrivée de Dante au paradis terrestre mais aussi le parcours de Blanche-Neige dans la forêt hospitalière qui la protège des maléfices de la sorcière. Avec un trop-plein de bienveillance comique et touchante, faune, flore et minéraux s'empressent autour de Rami pour lui prodiguer les bienfaits de la terre :

I fiori si piegavano ad offrire il loro polline per il suo nutrimento, e le davano a bere la rugiada raccolta nei loro calici; gli alberi abbassavano i rami perché elle potesse cogliere facilmente i loro frutti, gli animali le cedevano un po' del latte riservato ai loro piccoli; le pietre si tiravano da parte quel tanto che potevano perché le fosse più agevole il cammino³².

La jeune fille songe un instant à interrompre son voyage pour goûter les plaisirs de ce lieu

²⁸ *Ibid.* p. 970.

²⁹ T. Landolfi, *La pietra lunare, Nota al testo di Idolina Landolfi*, p. 160.

³⁰ T. Landolfi, *Il principe infelice*, p. 969.

³¹ Notons qu'une allusion au poème de G. Casti, *Gli animali parlanti*, [1890] est possible, la reprise du titre inscrivant la séquence dans la tradition de la fable parodique et satirique à laquelle appartient l'œuvre de Casti.

³² *Ibid.*

amène. Le Pays apparaît comme une caricature du lieu terrestre tel qu'il est désiré, magnifié, fantasmé dans la conscience humaine. C'est à cette part de naïveté et d'enthousiasme qu'il faut renoncer pour aborder le Pays des rêves : un lieu autrement plus conforme à la réalité des ambitions humaines puisque s'y expriment les désirs réels dans toute leur férocité, banalité, inconstance ou stupidité. En quelque sorte guérie de cette illusion de bonté et d'harmonie universelle, Rami est prête à affronter la « réalité » du rêve, c'est à dire à se confronter à ses désirs les plus tenaces.

Lever de rideau

Un rideau de nuages aveuglant sépare l'univers onirique de la réalité, ouvrant ainsi la scène des rêves à laquelle le lecteur assiste comme à une mise en images spectaculaire de l'activité mentale. Le franchissement de cette frontière symbolique est marqué par un évanouissement, une perte de conscience utile, précise Landolfi, pour ne pas s'égarer dans les nuages : une perte des sens et du sens, un indispensable moment d'oubli qui permet d'accéder à un nouvel « état de l'esprit ». La référence à Dante est manifeste, elle permet d'insister sur l'aspect rituel du « passage » et sur le nécessaire renoncement à la toute puissance de la conscience en état de veille : il s'agit désormais de se laisser porter par des forces d'une nature différente, matérialisées dans le texte par les bras invisibles et immatériels des personnages de rêves qui la transportent chez l'Empereur : « *alcuni sogni che passavano di là, rientrando, l'avevano presa seco [...] Portiamola dall'Imperatore, egli certo ne farà un sogno meraviglioso*³³ ».

La description du Pays des rêves est surprenante, à l'opposé des contrées fantastiques traversées par Rami – qui apparaissent par conséquent comme les fruits de son imagination – le Pays est surtout ordinaire : « *una città né bella né brutta [...] un paesaggio simile a tanti altri*³⁴ », peuplé de personnages hétéroclites puisqu'ils sont le produit d'une projection mentale des rêveurs : chevaliers, jeunes beautés, vieilles édentées, êtres monstrueux ou angéliques « *sogni che vanno a prendere il loro posto nel mondo degli uomini: laggiù ormai è notte*³⁵ ». Le monde des rêves, décrit par Landolfi, révèle la confondante banalité des aspirations humaines : la jeune fille pauvre et estropiée rêve toutes les nuits d'un prince charmant, « *un giovane bellissimo, in un abito di raso azzurro ricamato d'oro e d'argento*³⁶ ». De retour de leur mission onirique, les personnages qui constituent la matière éphémère du rêve, ôtent leur travestissements et regagnent la grande fabrique des rêves. La figure emblématique de cet univers fellinien étant celle de l'empereur :

un vecchio d'aspetto bonario, rosso e sudato, con una preziosa corona di traverso sul capo e le maniche rimboccate [...] Pareva in gran faccende e anzi, malgrado la sua bonarietà, in preda a una solenne arrabbiatura. Senza menomamente curarsi dei nuovi arrivati, sorgendo bruscamente in piedi gridò ai tre figure : – No e poi no! Vi dico che così non va bene. Riproviamo. Io dunque, facciamo conto, sono il giocatore che sogna; ora, voi dovete farmi vincere, avete capito, sì o no? Avanti, riproviamo³⁷.

Jeux de hasard

Pour Landolfi, le rêve n'est pas maîtrisable car il est le fruit d'une activité psychique inconsciente, il exprime un désir par définition inconnaissable. Rappelons que les conseillers du roi le soulignaient dès le début du récit avec sagesse : nul ne saurait « commander aux rêves ». L'empereur trône donc dans une taverne interlope, il incarne la puissance du rêve humain dans les habits du joueur : le maître des rêves, sous les traits d'un tenancier de tripot mal famé, ne contrôle pas son propre rêve. Il apparaît sous la plume landolfienne comme la figure du bourru bienfaisant qui brûle ses jours au rythme de sa passion pour le jeu de hasard et ne dédaigne pas les plaisirs profanes. Il pose sur la belle héroïne un regard ambivalent, teinté de paternalisme et de

³³ *Ibid.* p. 970.

³⁴ *Ibid.* p. 971.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, pp. 973-974.

concupiscence :

Poi però guardò la fanciulla e, colpito dalla sua bellezza, si rabbonì; anzi badava a tirarsi giù le maniche e a rassettarsi dopo la sudata di poco prima [...] Ma ora son tutto a te, e io solo godrò l'onore della tua preziosa compagnia, eccetera eccetera. Come vedete, quell'imperatore, sebbene vecchio, era sempre molto galante. Egli prese la fanciulla sottobraccio e, fatto venire il suo equipaggio, ve la fece salire, continuando sempre a dirle cose gentili³⁸.

La rencontre de Rami et de l'empereur, scène cruciale du récit, se révèle bizarre, décalée, voire déplacée dans la trame du conte traditionnel. C'est à travers les facéties du joueur que la fabrication des rêves est mise en scène. Par conséquent, le rêve est à l'image de la destinée humaine, aléatoire, futile et grotesque.

Sans vouloir sur interpréter le texte, rappelons que Landolfi fut affligé d'une double manie, comme il le rapporte lui-même dans la *BIERE DU PECHEUR* : le jeu d'argent et l'engagement dans des relations sentimentales calamiteuses. Par ailleurs, Landolfi portait sur la psychanalyse un regard critique ou tout du moins distancié, parfois franchement ironique. Il convient donc de rester prudent en ce qui concerne les interprétations de type psychanalytique portant sur l'œuvre de Landolfi. Pour autant nombreux sont les textes landolfiens qui démontrent que l'auteur n'était pas ignorant de cette forme de pensée et qu'il y a puisé des sources d'inspiration. Il a porté sur cette discipline un regard décalé, proposant parfois des formes parodiques du processus psychanalytique³⁹.

À l'évidence Landolfi a lu Freud⁴⁰ et il met en scène les concepts analytiques pour en déconstruire les mécanismes et les caricaturer. Avec une certaine malice, il propose au lecteur d'assister à la fabrication du rêve, de visiter le grand atelier des rêves humains et de rencontrer les artisans qui les élaborent patiemment. Cauchemars, rêves de gloire, désirs mauvais ou souhaits infantiles, chacune de ses créations mentales s'incarne dans un personnage emblématique. Pour élaborer cette mise en scène, Landolfi s'inspire librement du cheminement analytique et des procédés d'interprétation des rêves. Tour à tour, le nain, Rami, l'Empereur et même les conseillers du royaume se trouvent en situation d'écoute, à la manière du psychanalyste, et tentent de comprendre et de guérir le mal du prince, lequel endosse le rôle du patient. La théorie freudienne tend à prouver que les rêves sont des formes d'accomplissement de souhaits, déformés, déguisés, défigurés et par conséquent rendus acceptables pour notre psychisme. Freud leur attribue donc un sens qu'il faut découvrir à l'aide de techniques comme l'association libre d'idées et d'images. Landolfi reprend fidèlement les différentes étapes de la démonstration freudienne : le rêve est envisagé par comme l'expression d'un désir, Landolfi lui accorde, comme le faisaient les anciens, une valeur prophétique et divinatoire que la psychanalyse ne renie pas.

Ainsi procède-t-il en rapportant le rêve manqué de l'Empereur. Le rêveur qui se trouve à la table de jeu ne peut « que » gagner puisque tel est son désir. Cependant il perd car ses partenaires sont des barons « *di professione siamo bari*⁴¹ », ils donnent forme au rêve d'un tricheur qu'ils doivent donc exaucer. La scène de rêve se transforme en une machinerie infernale dans laquelle les rêves personnels sont contrecarrés par les rêves des autres. Une manière imagée de dire l'ambiguïté des sentiments et l'ambivalence des désirs. Surgit le doute que le « rêveur-joueur » est peut-être écartelé entre son désir de gagner et son besoin de perdre. Écrivains⁴², sociologues et psychologues s'accordent en général sur ce point : le jeu de hasard est fortement lié à la pulsion morbide, le joueur maladif est un suicidaire, il souhaite perdre pour se perdre, la manie du jeu est la manifestation de sa névrose et de sa propension à la répétition compulsive. L'auteur semble tenter d'analyser le comportement pathologique du joueur pour démontrer, non sans humour et sens de l'auto-dérision,

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Cf. : S. Viglino, « L'art et la matière dans *Il mar delle blatte* de Tommaso Landolfi » in *Objets étranges*, A. Morini (dir.), Saint-Etienne, P. U. S. E., 2008, p 215-245.

⁴⁰ Cf. : S.Freud, *L'interprétation des rêves*, [1900].

⁴¹ T. Landolfi, *Il principe infelice*, p. 974.

⁴² Cf. H. de Balzac, *La peau de chagrin* [1831] ou encore F. M. Dostoïevski, *le Joueur* [1866]

qu'il est sans doute condamné à perdre sa mise.

La figure de narcissse

De la même façon, Landolfi relate le rêve du prince malheureux. Il s'agit d'un rêve d'anthologie, au sens où figurent, de façon caricaturale, tous les ingrédients du rêve freudien. Le rêve s'inscrit dans un contexte lunaire, où les couleurs « *stralunati* » sont fantastiques ; les champs rouges, le ciel vert, le soleil décoloré : ce sont les images déformées, typiques du rêve dans lequel toute logique est bannie. La symbolique est élémentaire, on pourrait parler d'une parodie de rêve : le soleil en forme de fromage tombe sur la tête du prince et le choc lui permet d'entrevoir enfin ce que la simple vue lui cachait : une forme féminine drapée de voiles blancs. Le songe se prolonge, faisant surgir des images fortement connotées : silhouette féminine, puits profond, petit pont, escalier. Autant d'équivalents symboliques assez rudimentaires du désir sexuel. La première lecture du rêve suggère une interprétation simpliste, le désir du prince est un désir amoureux. Un second niveau de lecture démontre que l'hypothèse ne tient pas, c'est précisément lorsque le roi envisage de lui donner une épouse que le prince tombe malade. Il s'agit plutôt pour lui de renoncer à la couronne – héritage paternel – et de vivre librement sa vie d'homme, de devenir « *un forte e gaio pescatore*⁴³ ». On sait que Landolfi accorde au mot « *pescatore* » un sens particulier, en jouant sur l'assonance « *pescatore peccatore* ». Rappelons que dans *LA BIÈRE DU PÊCHEUR*, Landolfi explique précisément la portée de ce jeu de mot : le pêcheur n'est pas très éloigné du pécheur!

Le conte semble ici détourné par Landolfi au profit de la confession intime, car Rami personnifie le travail de rêve du prince. Le texte s'enlace sur lui-même et revient au point de départ, après avoir accompli un cycle lunaire. C'est l'enfance volée, ce sont les jeux du corps, la liberté d'esprit que le prince déchu, après avoir renoncé aux biens matériels, a reconquis grâce à l'amour et à l'astuce d'une jeune fille pauvre. On voit que la condition d'appauvrissement posée par le nain en échange de la guérison était loin d'être anodine, il s'agissait en fait de la condition essentielle, qui libérait le jeune homme de la fatalité. Tout comme la mort du roi le libère miraculeusement des excessives exigences paternelles. Le texte s'écrit en forme de parabole et fait surgir la figure de Narcisse : le vieil enfant que l'auteur a été parle à l'enfant que l'adulte porte encore en lui. L'inclusion de rêve dans le conte peut être envisagée comme une forme d'écrit autobiographique, une part d'audace supplémentaire qui fait du « grand » auteur un démiurge animant les personnages et les objets figés dans sa mémoire, un auteur pour les petits, un auteur pour l'enfant, un auteur pour le moi-enfant. Voilà pourquoi, plus que tout autre, ce texte était cher à son auteur. En témoigne la teneur des lettres adressées⁴⁴ à son éditeur et qui contredisent l'idée reçue selon laquelle le texte fut écrit avec désinvolture : « *Non vedo né Raganella né Principi - Son furioso, oltreché colpito al cuore* ».

Brigitte Poitrenaud-Lamesi, MCF, Université Caen Basse-Normandie.

⁴³ T. Landolfi, *Il principe infelice*, p. 987.

⁴⁴ Idolina Landolfi, Nota ai testi – *Il principe infelice* in Tommaso Landolfi, *Opere 1937- 1959*, Milano, Rizzoli, 1991, vol. I, p. 1003. Il s'agit d'une lettre de Landolfi à E. Valecchi dans laquelle il se plaint du retard de publication des deux contes auxquels il semble sentimentalement très attaché.