

# INTORNO AL TESTO



MARINA FRATNIK

*Objets figuratifs et métaphores picturales  
dans Il Piacere de Gabriele d'Annunzio. Entre les mises en scène  
du dilettante esthète et les artifices de la création littéraire*

Contrairement à la production littéraire française, le roman italien du XIX<sup>e</sup> siècle et d'une large partie du XX<sup>e</sup> n'est guère riche en descriptions d'intérieurs et moins encore encombré d'objets figuratifs – objets supports d'images ou faisant image qui débordent largement le seul domaine des arts plastiques<sup>1</sup>. L'exception la plus évidente à cet égard est constituée par le *Piacere* de G. d'Annunzio (1889), une des oeuvres les plus représentatives du décadentisme, fortement marquée par les relations que le jeune écrivain et brillant médiateur entretenait déjà avec le milieu culturel français – celui des *Idées et sensations* des Goncourt (1866), des *Essais et Nouveaux essais de psychologie contemporaine* de Bourget (1883-1885), de *À Rebours* de Huysmans (1884), de *l'Initiation sentimentale* de Péladan (1887) ou encore de *La peinture anglaise* d'Ernest Chesneau (1882) ; d'Annunzio, comme l'on sait, y a trouvé des sources d'inspiration, en a assimilé les idées et lui a emprunté bien des matériaux de son écriture<sup>2</sup>.

Pour mesurer la place qu'occupent dans le *Piacere* les objets-images, il n'est que de se souvenir des deux ventes aux enchères respectivement décrites en son début et à sa conclusion<sup>3</sup>, des visites à la galerie Borghèse, du bal au palais Farnèse, des somptueux décors des demeures où le héros, Andrea Sperelli, est reçu ou hébergé, des prestigieux appareils (voitures, attelages, domestiques en livrée) dont s'entourent les personnages féminins, mais aussi de leurs innombrables mises et parures.

Ce sont quelques aspects particuliers de ces objets qu'on voudrait explorer ici, en centrant notre investigation sur l'intérieur de l'appartement que le héros, jeune aristocrate élégant et cultivé, épris d'art et de beauté, se fait soigneusement aménager au palais Zuccari, à la Trinité des Monts (« Giunto a Roma in sul finir di settembre del 1884 [...] Passò tutto il mese di ottobre tra le cure degli addobbi », p 38<sup>4</sup>) et dont la description s'amorce dès l'ouverture du roman (5-7). Un intérieur, « tutto fatto di arte » (72), dont l'ameublement recherché et hétéroclite est composé d'objets précieux, de pièces rares et de « curiosités » ; un espace qui constitue à la fois le petit musée privé de l'esthète et sa retraite – son *buen retiro*, comme il l'appelle –, d'autant qu'il est lui-même situé dans un lieu porteur de connotations analogues. C'est ce que suggèrent, par exemple, dès la page liminaire, « il romorio confuso [...] salendo alla Trinità de' Monti [...] giungeva fin nelle stanze del palazzo Zuccari, *attenuato*<sup>5</sup> » (5) ou « la luce entrava *temperata* dalle tende di broccatello rosso a melagrane d'argento riccio » (*ibid.*), auxquels fait pendant le « non so che *tepor velato, mollissimo, aureo* » (*ibid.*) que le soleil répand dans le ciel de Rome (repris ailleurs par des images inverses telle que « ritraendosi dalla finestra [...] dall'a-

ria fredda, sentì *più molle il tepore* della stanza », 16), et, plus loin, le *tepidario cattolico* qui qualifie la Trinité des Monts (« stabilì il suo *home*<sup>6</sup> nel palazzo Zuccari alla Trinità de' Monti, su quel diletto tepidario cattolico ove l'ombra dell'obelisco di Pio VI segna la fuga delle Ore », 38)<sup>7</sup>; ce lieu privilégié recueille « comme une essence dans un vase, toute la souveraine douceur de Rome » (50)<sup>8</sup>, « la Rome des Papes [...] la Rome des villas », chère à Sperelli (38), comme à d'Annunzio, celle du palais Farnèse et de la galerie Borghèse, justement, ou de la Villa Albani, dont le palais Zuccari s'avère être une modeste réplique : « il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese; una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore » (38)<sup>9</sup>.

### 1. Objets figuratifs et mises en tableaux

Tel qu'il est décrit au fil du livre, l'intérieur de la demeure de Sperelli fait songer aussi bien à *La maison d'un artiste* d'E. de Goncourt (1881) qu'à celle de Des Esseintes dans *À rebours* de J.K. Huysmans (1884)<sup>10</sup>. Ces affinités entre d'Annunzio et ses prédécesseurs, similitudes vagues ou correspondances littérales ponctuelles, ont été abondamment et minutieusement étudiées<sup>11</sup>. On peut cependant s'interroger encore sur les fonctions et le fonctionnement particulier, dans l'économie spécifique du roman, du *buen retiro* du héros et de son ameublement, dont les décorations et les objets sont tous – c'est ce qu'on s'attachera à souligner tout d'abord – essentiellement figuratifs, et qui plus est – on s'en aperçoit d'emblée –, pour la plupart singulièrement surchargés d'images. C'est ce qu'illustre à lui seul le segment initial de la description du salon, qui concentre et annonce les traits caractéristiques majeurs du décor de la maison tout entière :

[...] il romorio confuso [...] giungeva fin nelle stanze del palazzo Zuccari, attenuato.

Le stanze andavansi empiendo a poco a poco del profumo ch'escalavan ne' vasi i fiori freschi. Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavano sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d'un giglio adamantino, a similitudine di quelle che sorgon dietro la Vergine nel *tondo*<sup>12</sup> di Sandro Botticelli alla Galleria Borghese. Nessuna altra forma di coppa eguaglia in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigionia diafana paion quasi spiritualizzarsi e meglio dare immagine di una religiosa o amorosa offerta.

Andrea Sperelli aspettava nelle sue stanze un'amante. Tutte le cose a torno rivelavano infatti una special cura d'amore. Il legno di ginepro ardeva nel caminetto e la piccola tavola del tè era pronta, con tazze e sottocoppe in maiolica di Castel Durante ornate d'istoriette mitologiche da Luzio Dolci, antiche forme d'inimitabile grazia, ove

sotto la figure erano scritti in carattere corsivo a zàffara nera esametri d'Ovidio. La luce entrava temperata dalle tende di broccatello rosso a melagrane d'argento riccio, a foglie e a motti. Come il sole pomeridiano feriva i vetri, la trama fiorita delle tendine di pizzo si disegnava sul tappeto. (5-6)<sup>13</sup>

Parmi les objets à motifs figuratifs, on relève les rideaux de brocatelle rouge déjà cités qui, semés d'images et de devises, conjuguent, selon un procédé fréquent et varié, icônes et signes linguistiques. Mais aussi, et surtout, le service de majolique de Castel Durante décoré de petits tableaux qui s'inspirent d'illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide (gravures, planches de livres) accompagnés de quelques vers calligraphiés au noir de cobalt<sup>14</sup>; conformément à un autre mode récurrent d'articulation des codes linguistique et iconique (à la fois contigus et greffés l'un sur l'autre), cher à l'esthète et à l'artiste dilettante qu'est Sperelli – lui-même à la fois poète et graveur<sup>15</sup> –, tout comme au narrateur – la combinaison de l'écriture et des icônes, qui suggère d'emblée des liens virtuels entre le texte romanesque et ses images fictionnelles, étant également destinée ici, comme souvent, à accroître la valeur artistique des objets, dans un contexte qui, soulignant leur matière précieuse, leur forme inimitable, leur ancienneté, la renommée des manufactures dont ils sont issus et de leur illustrateur, est déjà saturé de connotations convergentes.

Plutôt que proprement ornés de motifs figuratifs, d'autres objets font image – et suscitent des images, en les démultipliant, par différents biais. Ainsi les petits rideaux de dentelle à la trame fleurie dont le dessin se reproduit, grâce à un effet de lumière, engendrant l'image éphémère et fictive d'une floraison (*la trama fiorita [...] si disegnava sul tappeto*) qui se surimprime aux « couleurs indéfinissables de la soie du tapis persan du XIV<sup>e</sup> siècle » (18). Ainsi encore, et exemplairement, les « vases » ou « coupes » où sont disposées les emblématiques roses de ce premier roman du cycle des *Romanzi della Rosa*, objets surdéterminés, voués à ressurgir, et à réapparaître en filigrane dans d'autres, tout au long du texte<sup>16</sup>. Objets dont la forme fait image, suscitant une métaphore qui redouble et varie l'image des fleurs réelles (« Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavan sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d'un giglio adamantino »)<sup>17</sup>; objets qui éveillent de surcroît, par ressemblance, le souvenir de ceux d'un tableau (« a similitudine di quelle che sorgon dietro la Vergine del tondo di Sandro Botticelli »), ou mieux, qui en constituent des répliques – figures spéculaires et inverses du processus métaphorique du narrateur<sup>18</sup> –, et des répliques qui, transmuant l'élément pictural en bibelot, lui confèrent un statut de réalité qui assure à l'esthète une fragmentaire et illusoire possession de l'œuvre d'art; objets enfin qui, par le relais d'une nouvelle métaphore (« i fiori entro quella prigione diafana »), confèrent un caractère symbolique aux fleurs qu'ils recueillent en en modelant l'aspect (« paion quasi spiritualizzarsi e meglio dare imagine di una religiosa o amorosa offerta »); si bien que les fleurs elles-mêmes deviennent porteuses d'images, et sont prêtes à revêtir dès lors des significations allégoriques pour le lecteur : « Elena [...] Aveva l'abitudine, un po' crudele, di sfogliar sul tappeto tutti i fiori ch'eran ne' vasi, alla fine d'ogni con-

vegno d'amore » (7) ; « da una delle coppe cadevano le foglie d'una grande rosa bianca che si disfaceva a poco a poco, languida, molle, con qualche cosa di femminile, direi quasi di carnale. » (32), etc<sup>19</sup>.

D'autres éléments de cet intérieur, qui s'adressent à d'autres sens, dont le parfum exhalé par les roses qui le caractérise en premier lieu, le bois de genévrier choisi pour son odeur, et le feu lui-même, qui brûle dans la cheminée au début d'une tiède après-midi, n'offrent rien à la vue ni à l'imagination visuelle – tout au moins pas au premier abord. Ils s'avèrent cependant foncièrement analogues – sinon figuratifs au sens propre –, en ce qu'ils participent, au même titre que les autres, à la construction d'un *décor* où le héros *met en scène* sa vie, une vie essentiellement faite d'aventures amoureuses, voire en écrit *les scénarios* :

*Questo delicato istrione non comprendeva la comedia dell'amore senza gli scenarii.*

*Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore. Ma nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé [...] vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno [...] a simiglianza d'un incantatore il qual fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo. (17) ;*

l'amore per quella donna era in lui rinato veracemente; ma la espressione verbale e plastica de' sentimenti in lui era sempre così artificiosa, così lontana dalla semplicità e dalla sincerità, che *egli ricorreva per abitudine alla preparazione* anche ne' più gravi commovimenti dell'animo.

*Cercò d'immaginare la scena; compose alcune frasi; scelse con gli occhi intorno il luogo più propizio al colloquio. Poi anche si levò per vedere in uno specchio se il suo volto era pallido, se rispondeva alla circostanza. [...] nell'arte d'amare, egli non aveva ripugnanza ad alcuna finzione, ad alcuna falsità, ad alcuna menzogna. Gran parte della sua forza era nella ipocrisia.*

*«Quale atto io farò accogliendola? Quali parole io le dirò?» (14).*

C'est ainsi que Sperelli est présenté dès l'abord, pendant qu'il attend anxieusement l'intrigante visite de son ancienne maîtresse, Elena Muti, après deux ans de séparation, assailli de souvenirs (le récit du premier chapitre est constamment interrompu de remémorations : « Così dunque, aspettando, Andrea rivedeva nella memoria quel giorno lontano; rivedeva tutti i gesti; riudiva tutte le parole », 13) et cherchant sans cesse à se figurer le déroulement de cette nouvelle rencontre selon son désir. Son intérieur se donne à lire du même coup comme le lieu privilégié de l'activité mémorielle et de l'anticipation fantasmatique, voire comme la figure d'une intériorité mentale, toute pénétrée d'images et d'imaginaire – qui ne va pas sans rappeler certains traits de *la Chambre double* de Baudelaire dont s'inspirait déjà cette autre « chambre double » qu'est le cabinet de Des Esseintes<sup>20</sup>. De la même manière, tous les objets qui le composent constituent à la fois les traces, chargées de réminiscences, du vécu amoureux (tel, emblématiquement, le fauteuil qui portera l'empreinte du corps d'Elena (31), comme plus tard de celui de Maria, le second amour de Sperelli (337)) et, en vertu de l'« essence érotique » dont ils s'investissent, autant de stimulants propres à réveiller le désir :

*Da tutte le cose che Elena aveva guardate o toccate sorgevano i ricordi in folla [...]. Tra mezz'ora, certo, ella sarebbe venuta, ella si sarebbe seduta in quella poltrona (7) ;*

nel ritrarsi dall'aria fredda, sentì più molle il tepore della stanza, più acuto il profumo del ginepro e delle rose, più misteriosa l'ombra delle tende e delle portiere. Pareva che in quel momento la stanza fosse tutta pronta ad accogliere la donna desiderata. [...] Certo, ella sarebbe stata vinta da quella dolcezza così piena di memorie; avrebbe d'un tratto perduta ogni nozione della realtà, del tempo; avrebbe creduto [...] di non aver mai interrotta quella pratica di voluttà [...]. Se il teatro dell'amore era immutato, perché sarebbe mutato l'amore? Certo, ella avrebbe sentita la profonda seduzione delle cose una volta dilette. (16) ;

Andrea vide nell'aspetto delle cose intorno riflessa l'ansietà sua; e come il suo desiderio si sperdeva inutilmente nell'attesa [...] così parve a lui che l'essenza direi quasi erotica delle cose anche vaporasse e si dissipasse inutilmente. Tutti quegli oggetti, in mezzo a' quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità. Non soltanto erano testimoni de' suoi amori, de' suoi piaceri, delle sue tristezze, ma eran partecipi. Nella sua memoria, ciascuna forma, ciascun colore armonizzava con una imagine muliebre, era una nota in un accordo di bellezza, era un elemento in una estasi di passione. Per la natura del suo gusto, egli ricercava negli amori un gaudio molteplice: il complicato diletto di tutti i sensi [...]. E poiché egli ricercava con arte, come un estetico, traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebrezza. (16-17) ;

Pareva, in vero, ch'egli conoscesse direi quasi la virtualità afrodisiaca latente in ciascuno di quegli oggetti e la sentisse in certi momenti sprigionarsi [...]. Allora, s'egli era nelle braccia dell'amata, dava a sé stesso ed al corpo ed all'anima di lei una di quelle supreme feste il cui solo ricordo basta a rischiarare una intiera vita. Ma s'egli era solo, un'angoscia grave lo stringeva [...] al pensiero che quel grande e raro apparato d'amore si perdeva inutilmente. (18)<sup>21</sup>.

Ce « rare et grand apprêt » est destiné à ménager un espace amoureux coupé du monde, artificiel et pour une large part fictif. D'où le rôle que joue encore, dans sa mise en place, le parfum exhalé par les fleurs (« Le stanze andavano empinando a poco a poco del profumo ch'escalavan ne' vasi i fiori freschi »); qui devient au reste une métaphore du décor tout entier et de tout le processus qu'on vient de décrire :

Inutilmente! Nelle alte coppe fiorentine le rose, anch'esse aspettanti, *escalavano tutta la intima lor dolcezza* (18) ;

Pareva all'amante che ogni forma, che ogni colore, che ogni profumo rendesse il più delicato fiore della sua essenza, in quell'attimo. Ed ella<sup>22</sup> non veniva! (18) ;

conjointement aux coupes en cristal où les roses sont plongées qui font ici écho à l'image baudelairienne du flacon :

Tutto, intorno, aveva assunto per lui quella inesprimibile apparenza di vita che acquistano, ad esempio, gli arnesi sacri, le insegne d'una religione, gli strumenti d'un culto

[...]. *Come una fiala rende dopo lunghi anni il profumo dell'essenza che vi fu un giorno contenuta, così certi oggetti conservavano pur qualche vaga parte dell'amore onde li aveva illuminati e penetrati quel fantastico amante. E a lui veniva da loro una incitazione tanto forte ch'egli n'era turbato talvolta come dalla presenza d'un potere soprannaturale.* (17-18)<sup>23</sup>.

D'où le rôle de l'odeur du genévrier, qui donnait autrefois aux amants « un léger vertige » (« L'odore del ginepro arso dava al capo uno stordimento leggero », 6). Et celui du feu lui-même, qui produit une significative (et également baudelairienne) « chaleur de serre » (« Non avvertiva più il profumo, ma certo l'aria doveva essere ardente e grave come in una serra », 31<sup>24</sup>), capable de réveiller les anciennes langueurs d'Elena (« Pure, che delizia chiudere gli occhi e abbandonarsi a quel languore! / Scotendosi, andò verso la finestra, l'aprì, respirò il vento », *ibid.*), mais aussi des effets d'ombre et de lumière factices qui suscitaient autrefois sa métamorphose en Danaé :

Proprio innanzi a quel caminetto Elena un tempo amava indugiare, prima di rivestirsi, dopo un'ora d'intimità. Ella aveva molt'arte nell'accumular gran pezzi di legno su gli alari. Prendeva le molle pesanti con ambo le mani e rovesciava un po' indietro il capo ad evitar le faville. Il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso, per i movimenti de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio. (6)<sup>25</sup>

On touche là à ce que vise essentiellement tout le travail de l'habile décorateur et metteur en scène – habilement secondé par Elena (*Ella aveva molt'arte*), qui se révélera comme sa figure spéculaire (256-63) : transfigurer des aventures amoureuses vécues au hasard des rencontres et au gré des instincts en œuvres d'art, suivant le précepte paternel bien connu, radicalement détourné de son sens par le héros :

«Bisogna fare<sup>26</sup> la propria vita, come si fa un'opera d'arte» [...]

Ma queste massime *volontarie*, che per l'ambiguità loro potevano anche essere interpretate come alti criteri morali, cadevano appunto in una natura *involontaria*, in un uomo, cioè, la cui potenza volitiva era debolissima. (37) ;

La volontà, abdicando, aveva ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico aveva sostituito il senso morale (39).

De là la fonction centrale des coupes en cristal évoquées au départ qui, parce qu'elles sont des répliques de « celles qui se dressent derrière la Vierge dans le *tondo* de Botticelli », assimilent l'intérieur du héros à l'espace fictif d'un tableau de maître<sup>27</sup>. Ce n'est sans doute pas un hasard d'ailleurs si Sperelli ne possède guère qu'un tableau de prix (« Su la tavola del caminetto [...] splendeva un gran trittico di Hans Memling, una *Adorazione dei Magi*, mettendo nella stanza la radiosità d'un capolavoro », 233), précisément parce que le décor qu'il s'aménage lui sert plutôt à transformer son intérieur lui-même en tableau

(d'où le commentaire sur l'irradiation que le chef-d'œuvre met dans la pièce), et les femmes qu'il y fait pénétrer, en figures picturales.

C'est à quoi concourt aussi, par exemple, par le relais d'un espace supplémentaire, le fauteuil où Elena avait coutume de s'asseoir :

Era una seggiola ampia e profonda, *ricoperta d'un cuoio antico*, sparso di Chimere pallide a rilievo, *in sul gusto di quello che copre le pareti d'una stanza del palazzo Chigi. Il cuoio aveva preso quella tinta calda e opulenta che ricorda certi fondi di ritratti veneziani [...]. Un gran cuscino, tagliato in una dalmatica [...]* rendeva molle la spalliera.

Elena sedette. (21)

Pour ne rien dire de l'effet de surimpression qui s'esquisse entre les chimères dessinées en relief sur le cuir, la dalmatique qui recouvre le coussin et l'empreinte laissée sur ce même fond par le corps féminin : « Il cuscino della poltrona conservava ancora l'impronta del corpo ch'eravisi affondato » (31).

De même, la chambre à coucher, dont la décoration (largement inspirée de celle du cabinet de Des Esseintes, telle déjà la dalmatique qu'on vient de citer<sup>28</sup>), est constituée d'une invraisemblable quantité de tapisseries à sujets sacrés et d'étoffes liturgiques des plus variées qui composent essentiellement des *toiles de fond* autour du héros et de ses maîtresses, transformant en même temps la pièce en une chapelle fictive :

La stanza era religiosa, come una cappella. V'erano riunite quasi tutte le stoffe ecclesiastiche da lui possedute e quasi tutti gli arazzi di soggetto sacro. *Il letto* sorgeva sopra un rialto di tre gradini, *all'ombra d'un baldacchino di velluto* controtagliato, veneziano, del secolo XVI, con fondo di argento dorato e con ornamenti d'un color rosso sbiadito a rilievi d'oro riccio; *il quale in antico doveva essere un paramento sacro, poiché il disegno portava iscrizioni latine e i frutti del Sacrificio: l'uva e le spiche. Un piccolo arazzo* fiammingo, finissimo, intessuto d'oro di Cipro, *raffigurante un'Annunciazione, copriva la testa del letto. Altri arazzi*, con le armi gentilizie di casa Sperelli nell'ornato, *coprivano le pareti*, limitati alla parte superiore e alla parte inferiore da strisce in guisa di fregi *su cui erano ricamate storie della vita di Maria Vergine e gesta di martiri, d'apostoli, di profeti. Un paliotto, raffigurante la Parabola delle vergini sagge e delle vergini folli, e due pezzi di pluviale componevano la tappezzeria del caminetto.* Alcuni preziosi mobili di sacrestia, in legno scolpito, del secolo XV, compivano il pio addobbo, insieme con alcune maioliche di Luca della Robbia e *con seggioloni ricoperti nella spalliera e nel piano da pezzi di dalmatiche raffiguranti i fatti della Creazione. Da per tutto poi, con un gusto pieno d'ingegnosità, erano adoperate a uso di ornamento e di comodo altre stoffe liturgiche: borse da calice, borse battesimali, copricàlici, pianete, manipoli, stole, stoloni, conopei.* (232-33)<sup>29</sup>

C'est le cadre qui sera finalement destiné à accueillir Maria, le second grand amour (antithétique et complémentaire) de Sperelli qui alimente longtemps ses vagues aspirations à la pureté et au rachat ; le décor qui, conformément à ses rêveries, prépare l'identification de la femme aimée à la Vierge, saturant l'espace où elle va pénétrer d'images mariales<sup>30</sup> et assimilant les toiles de fond sur lesquelles elle est vouée à se détacher aux fonds mêmes des Annonciations :

*In certe iscrizioni tessute ricorreva il nome di Maria tra le parole della Salutatione Angelica; e in più parti la gran sigla M era ripetuta; in una, era anzi a ricamo di perle e di granati. – Entrando in questo luogo – pensava il delicato addobbatore – non crederà ella d'entrare nella sua Gloria? (233)<sup>31</sup>*

Un rôle analogue enfin – on n'a pas manqué de le relever –, revient aux coupes en cristal qui réapparaissent à la conclusion du roman garnies de lilas blancs, « se dressant *derrière* Maria, comme derrière la Vierge du *tondo* de Botticelli » :

andò a sedersi su la seggiola di cuoio dalle Chimere dove ancora moriva squisitamente il color «rosa di gruogo» dell'antica dalmatica. Su la piccola tavola ancòra brillavano le maioliche fini di Castel Durante.

[...] *Dietro di lei, come dietro la Vergine nel tondo di Sandro Botticelli, sorgevano le coppe di cristallo coronate dalle ciocche di lilla bianche; e le sue mani d'arcangelo si muovevano tra le istoriette mitologiche di Luzio Dolci e gli esametri d'Ovidio. (333-34)<sup>32</sup>*

\* \* \*

À considérer l'ensemble du roman, on ne tarde pas à remarquer que l'aménagement du *buen retiro* donne ainsi corps, dans l'espace concret de la fiction – et à la manière dont on composait alors les tableaux vivants, soit par une fiction au second degré –, à toute une série de transfigurations, ou « artialisations » – aimerait-on dire<sup>33</sup> – opérées en esprit par le héros, ou tout au moins par l'intermédiaire de sa perspective, qui oriente la vision du lecteur. Car en deçà même des tableaux qu'il élabore dans son intérieur, Sperelli ne cesse de mettre en tableau – ou en spectacle – le corps féminin, par le biais du regard qu'il porte sur lui – et des images qu'il en garde dans sa mémoire<sup>34</sup>; opération d'autant plus aisée que celui-ci est toujours entouré d'un décor (palais somptueux, intérieurs raffinés, objets précieux et objets d'art, équipages, cérémoniaux et accompagnateurs divers) et paré de toilettes qui sont déjà destinés à l'esthétiser – voire, cas extrême, mais assez fréquent à une époque où la mise frisait volontiers le déguisement, à le transformer directement en figure picturale et littéraire : « La Ferentino [...] *portava tra i capelli [...] una gran mezzaluna di brillanti, a simiglianza di Diana* » (57); « Ma [Clara Green] *si veste ancóra di verde e si mette sul cappello i girasoli?* / – No, no. *Ha abbandonato l'esteticismo* » (236)<sup>35</sup>.

Ainsi par exemple face à ces gestes d'Elena qui – comme une multitude d'autres gestes féminins – deviennent des *attitudes* offertes à la contemplation (*atto elegante, grazia dell'atto, attitudine* sont des expressions récurrentes) et, suscitant des effets de lumière le long de son corps, de son manteau et de ses bagues, contribuent à enrichir et à animer la vision esthétique :

Elena sedette. Posò su l'orlo della tavola da tè il guanto destro e il portabiglietti ch'era una sottile guaina d'argento liscio con sopra incise due giarrettiere allacciate, recanti un motto. Quindi si tolse il velo, sollevando le braccia per sciogliere il nodo dietro la testa; e *l'atto elegante destò qualche onda lucida nel velluto: alle ascelle, lungo le maniche,*

*lungo il busto. Poiché il calore del camino era soverchio, ella si fece schermo con la mano nuda che s'illuminò come un alabastro rosato: gli anelli nel gesto scintillarono* (21);

ainsi encore lors de la première apparition d'Elena, devant le palais Roccagiovine, où tout concourt à théâtraliser son corps en mouvement :

Le livree, i cavalli, tutta la cerimonia che accompagnava la discesa della signora, avevano l'impronta della grande casata. *Il conte intravide* una figura alta e svelta, un'acconciatura tempestata di diamanti, un piccolo piede che si posò sul gradino. Poi, come anch'egli saliva la scala, *vide* la dama alle spalle.

Ella saliva d'innanzi a lui, lentamente, mollemente [...]. Il mantello foderato d'una pelliccia nivea come la piuma de' cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto [...]. Le spalle emergevano pallide come l'avorio polito [...] con le scapule che nel perdersi dentro i merletti del busto avevano non so qual curva fuggevole, quale dolce declinazione di ali [...].

Quell'armoniosa ascensione della dama sconosciuta *dava agli occhi d'Andrea un diletto così vivo ch'egli si fermò un istante*, sul primo pianerottolo, *ad ammirare*. Lo strascico faceva su i gradini un fruscio forte. Il servo camminava indietro [...] con una irreprensibile compostezza. Il contrasto tra quella magnifica creatura e quel rigido automa era assai bizzarro. *Andrea sorrise*. (41-42);

ou lors du dîner qui suit chez les Ateleta, où la femme désirée s'encadre dans un ensemble de « choses exquises et rares » destinées à « délecter la vue » (52) :

Assai poche dame potevan gareggiare con la marchesa d'Ateleta nell'arte di dar pranzi. Ella metteva più cura nella preparazion di una mensa che in un abbigliamento [...] in quell'inverno aveva introdotta [...] la moda dell'esilissimo vaso di Murano, latteo e cangiante come l'opale, con entro una sola orchidea, messo tra i varii bicchieri innanzi a ciascun convitato.

– Fior diabolico – disse Donna Elena Muti, prendendo il vaso di vetro e osservando da vicino l'orchidea sanguigna e difforme. [...]

– Fiore simbolico, tra le vostre dita – mormorò Andrea, *guardando la dama che in quell'attitudine era sovrammirabile*.

La dama vestiva un tessuto d'un color ceruleo assai pallido, sparso di punti d'argento, che brillava di sotto ai merletti antichi di Burano bianchi [...].

[...] Tutte quelle squisite e rare cose diletavano la vista [...]. I festoni intrecciati di cammie e di violette s'incurvavano tra i pampinosi candelabri del XVIII secolo animati dai fauni e dalle ninfe. E i fauni e le ninfe e le altre leggiadre forme di quella mitologia arcadica, e i Silvani e le Filli e le Rosalinde animavan della lor tenerezza, su le tappezzerie delle pareti, un di que' chiari paesi citerèi ch'esciron dalla fantasia d'Antonio Watteau (45-52);

ou enfin, pour ne citer encore qu'un exemple, lorsqu'Elena fait son entrée au bal du palais Farnèse, où les femmes de l'aristocratie « rivalisent de beauté avec les Arianes, les Galatées, les Aurores, les Dianes des fresques » (74) :

*vide apparire* su l'ingresso della galleria la duchessa di Scerni a braccio dell'ambasciatore di Francia [...].

Ella s'avanzava nell'istoriata galleria del Caracci, dov'era minore la calca, portando un lungo strascico di broccato bianco che la seguiva come un'onda grave sul pavi-

mento. [...] Non la fronte sola ma tutte le linee del volto assumevano dall'estremo pallore una tenuità quasi direi psichica. [...]. La sua bellezza aveva ora un'espressione di sovrana idealità, che meglio splendeva in mezzo alle altre dame accese in volto dalla danza, eccitate, troppo mobili [...].

Ella s'avanzava così, tra gli omaggi, avvolta dallo sguardo degli uomini. All'estremità della galleria, si unì ad un gruppo di dame che parlavano vivamente agitando i ventagli, sotto la pittura di Perseo e di Fineo impietrato. [...]

*Ed egli non dimenticò mai [...] l'attitudine della donna, né lo splendor della stoffa trascinata, né una minima piega, né una minima ombra, né alcuna particolarità di quel momento supremo. (76-79)<sup>36</sup>.*

C'est précisément dans le prolongement de ces mises en tableau visuelles et mémorielles, qui illuminent plus d'une fois les chairs féminines et les transforment en matière précieuse (*la mano nuda che s'illuminò come un alabastro rosato; Le spalle emergevano pallide come l'avorio polito*), que s'inscrivent les tableaux vivants que le héros suscite dans son intérieur (*innanzi a quel caminetto [...] Il suo corpo [...] pareva sorridere [...] soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio*); et sur ces visions qui confèrent finalement au corps « une ténuité pour ainsi dire psychique » (*una tenuità quasi direi psichica*), une « expression d'idéalité souveraine » (*un'espressione di sovrana idealità*), que viennent se greffer les eaux-fortes qu'il réalise – de même que les vers qu'il compose – pour célébrer la beauté de la femme aimée dans « les languissantes accalmies du plaisir », lorsque ressurgissent en lui « *les idéalités de l'art* » (« risorgevano nel giovine le idealità dell'arte », 93). Tableaux vivants et eaux-fortes sont d'ailleurs étroitement liés, comme l'indiquent les « accessoires » auxquels Sperelli recourt :

I due rami recenti [*lo Zodiaco, la Tazza d'Alessandro*] rappresentavano, in due episodi d'amore, *due attitudini della bellezza d'Elena Muti; e prendevano il titolo dagli accessori. (95)*

Le premier, « un des objets les plus précieux qu'il possède », est une courtepointe en soie à motifs figuratifs qui, drapant le corps nu d'Elena, la transfigure très concrètement en « une divinité enveloppée dans une zone du firmament » :

una coperta di seta fina, d'un colore azzurro disfatto, intorno a cui giravano *i dodici segni dello Zodiaco in ricamo, con le denominazioni Aries, Taurus, Gemini<sup>37</sup> [...] a caratteri gotici. Il Sole trapunto d'oro occupava il centro del cerchio; le figure degli animali, disegnate con uno stile un po' arcaico che ricordava quello de' mosaici, avevano uno splendore straordinario; tutta quanta la stoffa pareva degna d'ammantare un salotto imperiale. Essa, infatti, proveniva dal corredo di Bianca Maria Sforza, nipote di Ludovico il Moro; la quale andò in sposa all'imperator Massimiliano.*

*La nudità di Elena non poteva, in verità, avere una più ricca ammantatura. Talvolta [...] ella si svestiva in furia, si distendeva nel letto, sotto la coperta mirabile; e chiamava forte l'amante. Ed a lui che accorreva ella dava imagine d'una divinità avvolta in una zona di firmamento. Anche, talvolta, volendo andare innanzi al camino, ella levavasi dal letto traendo seco la coperta. Freddolosa, si stringeva addosso la seta, con ambo le braccia; e*

camminava a piedi nudi [...]. *Il Sole splendeva su la schiena, a traverso i capelli disciolti; lo Scorpione le prendeva una mammella; un gran lembo zodiacale strisciava dietro di lei, sul tappeto, trasportando le rose, s'ella le aveva già sparse.* (95)

Si bien que la représentation gravée par Sperelli, qui donne à Elena elle-même le sentiment d'être divinisée par son amant (« Pareva ad Elena d'esser deificata dall'amante », 98), est une représentation au second degré, voire à plusieurs, tableau de ce qui est déjà un tableau vivant, mais aussi reproduction de l'objet qui le suscite et des diverses images dont celui-ci est porteur :

L'acquaforte rappresentava appunto Elena dormente sotto i segni celesti. *La forma muliebre appariva secondata dalle pieghe della stoffa [...]. Le parti non nascoste, ossia la faccia, il sommo del petto e le braccia erano luminosissime; e il bulino aveva reso con molta potenza lo scintillio dei ricami nella mezz'ombra e il mistero dei simboli.* (96)

À cela s'ajoute le dessin d'un significatif lévrier,

Un alto levriere bianco; *Famulus, fratel di quello che posa la testa su le ginocchia della contessa d'Arundel nel quadro di Pietro Paolo Rubens, tendeva il collo verso la signora, guardando, fermo su le quattro zampe, disegnato con una felice arditezza di scorcio.* Il fondo della stanza era opulento e oscuro. (*ibid.*)<sup>38</sup> ;

autre « accessoire » ou « forme élégante » dont Sperelli « s'est épris » (97) et qui rappelle l'objet pictural d'une toile de maître, ou qui pour mieux dire en est une réplique, à l'instar des bibelots qui décorent son *buen retiro*, sinon qu'il est bel et bien vivant.

Il en va de même pour la seconde gravure qui représente Elena prenant son bain dans un grand bassin d'argent dont l'intérieur est doré (97), un accessoire qui – cette fois – lui appartient (« Spesso, per capriccio, Elena Muti prendeva in quella tazza il suo bagno mattutino », 97), et qui sert également à parer sa nudité, produisant des effets d'illumination et de « ténuité » caractéristiques de toute cette série de mises en scène :

e nulla, in verità, eguagliava *la suprema grazia di quel corpo raccolto nell'acqua che la doratura tingeva d'un'indescrivibile tenuità di riflessi* (97)

Objet par ailleurs encore plus surchargé de figures et de références artistiques, historiques et légendaires, destinées à accroître son prix en même temps que celui de sa reproduction (p 96-97).

La gravure à l'eau-forte, dont la maîtrise enorgueillit le héros, qui de *delicato addobbatore* se mue en *artefice* (« Non mai [...] aveva con più ardore goduta e sofferta l'intenta ansietà dell'artefice in vigilare l'azion dell'acido [...] ». E nel padroneggiar così spiritualmente quella energia bruta e [...] nell'infonderle uno spirito d'arte [...] era il suo inebriante orgoglio », 97-98), marque en même temps le point culminant d'un processus de concrétisation progressive : des esthétisations immatérielles, fortuites et éphémères, opérées par son regard et sa

mémoire, aux tableaux qu'il crée dans ses intérieurs en entourant et enveloppant le corps féminin d'objets soigneusement choisis, et à leur reproduction gravée qui se rêve indestructible :

Eleggeva, nell'esercizio dell'arte, gli strumenti difficili, esatti, perfetti, *incorruttibili*; la metrica e l'incisione (93-94) ;

*Pareva ad Elena esser deificata dall'amante, come l'Isotta riminese nelle indistruttibili medaglie che Sigismondo Malatesta fece coniare in gloria di lei (98)*<sup>39</sup>.

## 2. « Tableaux vivants » et métaphores picturales

On a tôt fait de s'apercevoir – et nous ne l'avons différé que pour les besoins de l'exposition – que les multiples et insistantes mises en tableau du héros sont autant de répliques des innombrables métaphores picturales dont le narrateur surcharge le récit. Les femmes en particulier – plus que les hommes, les objets et les lieux – sont constamment comparées à des images picturales, mais aussi à des figures dessinées, gravées, voire sculptées – tirées d'œuvres diverses correspondant aux préférences des écrivains, des critiques d'art et des théoriciens du décadentisme :

Questa cugina d'Andrea [...] attraeva specialmente per la sua arguta giocondità [...]. I lineamenti gai del volto rammentavano certi profili femminini ne' disegni del Moreau giovine, nelle vignette del Gravelot. [...] nelle fogge del vestire ella aveva qualche cosa di pompadouresco, non senza una lieve affettazione, poichè era legata da una singular somiglianza alla favorita di Luigi XV. (41)

On voit ainsi défilier des figures de Gravelot ou de Jean-Michel Moreau, des visages féminins de Léonard de Vinci, tour à tour assimilés à ceux de Botticelli ou de Reynolds, des portraits de Gainsborough ou de Lawrence, des silhouettes des Primitifs italiens, de Rossetti ou d'Alma-Tadema, assimilé aux préraphaélites, mais encore, la *Daphné* du Bernin (6), la *Giovanna Tornabuoni* de Ghirlandajo (105), la *Circée* de Dosso Dossi (107), des « têtes de juives » de Rembrandt (*ibid.*), l'*Archiduchesse Marie-Madeleine d'Autriche* de Suttermans (108), un prétendu portrait de Giulia Farnese peint par le Pinturicchio (245), des tableaux de Tranquillo Cremona (247), des bustes de Verrocchio (299), et bien d'autres images<sup>40</sup>.

Ces métaphores descriptives sont d'ailleurs souvent inextricablement liées aux opérations de Sperelli. On les trouve tantôt développées dans le prolongement de son point de vue qu'elles viennent préciser :

*Andrea [...] guardava ora la bella creatura [...] pensava: «Io ho posseduto questa donna, un giorno» [...]. Elena gli pareva una donna nuova, non mai goduta, non mai stretta.*

*Ella era, in verità, ancor più desiderabile che una volta. L'enigma quasi direi plastico della sua bellezza era ancor più oscuro e attirante. La sua testa, dalla fronte breve, dal*

naso dritto, dal sopracciglio arcuato, *d'un disegno* così puro, così fermo, così antico, *che pareva essere uscita dal cerchio d'una medaglia siracusana, aveva negli occhi e nella bocca un singolar contrasto di espressione: quell'espressione* passionata, intensa, ambigua, sopraumana, *che solo qualche moderno spirito, impregnato di tutta la profonda corruzione dell'arte, ha saputo infondere in tipi di donna immortali come Monna Lisa e Nelly O'Brien.* (24-25)<sup>41</sup> ;

tantôt greffées sur ses visions esthétisantes et ses rêveries de dématérialisation ou de spiritualisation du corps féminin :

Ella così rimase ad ascoltare, in piedi [...]. Tenendo proteso il braccio sinistro, si metteva un guanto, con estrema lentezza. *In quell'attitudine l'arco delle sue reni appariva più svelto; tutta la figura, continuata dallo strascico, appariva più alta ed eretta; l'ombra della pianta velava e quasi direi spiritualizzava il pallore della carne. Andrea la guardò. E le vesti, per lui, si confusero con la persona.* [...]

*Imaginò di chinarsi e di posare la bocca su la spalla di lei. [...] – Era fredda quella pelle diafana che sembrava un latte tenuissimo attraversato da una luce d'oro? – [...]* Egli avrebbe voluto involgerla, attrarla entro di sé, suggerla, averla, possederla in un qualche modo sovrumano.

[...] Elena si volse un poco; e gli sorrise *d'un sorriso così tenue, direi quasi così immateriale*, che non parve espresso da un moto delle labbra, sì bene da *una irradiazione dell'anima per le labbra, mentre gli occhi rimanevan tristi [...]* e come smarriti nella lontananza d'un sogno interiore. *Eran veramente gli occhi della Notte, così involuppati d'ombra, quali per una Allegoria avrebbero forse immaginati il Vinci dopo aver veduta in Milano Lucrezia Crivelli.* (60-61)<sup>42</sup> ;

tantôt plus précisément surajoutées aux tableaux vivants que Sperelli ménage dans son *buen retiro* :

Proprio innanzi a quel caminetto Elena un tempo amava indugiare, prima di rivestirsi [...]. *Il suo corpo sul tappeto [...] per l'ondeggiare delle ombre* pareva [...] *soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio. Ed ella aveva appunto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata.* (6)<sup>43</sup>.

D'autres fois, à l'inverse, les métaphores narratives sont antéposées aux images qui se créent dans l'intérieur et l'univers mental du héros :

Fluttuava ancora su quella tristezza il ricordo di Costantia Landbrooke, vagamente, come un profumo svanito. L'amore di Conny era stato un assai fino amore; ed ella era una molto piacevole donna. *Pareva una creatura di Thomas Lawrence; aveva in sé tutte le minute grazie femminine che son care a quel pittore dei falpalà, dei merletti, dei velluti, degli occhi luccicanti, delle bocche semiaperte; era una seconda incarnazione della piccola contessa di Shaftesbury.* [...] La sua qualità più amabile era la freschezza, una freschezza tenace [...]. *Quando si svegliava, dopo una notte di piacere, ella era tutta fragrante e monda come se uscisse allora dal bagno. La figura di lei, infatti, tornava nella memoria di Andrea specialmente con un'attitudine [...] con l'iride degli occhi natante nel bianco [...]; con la bocca aperta, rorida, tutta illuminata da' denti ridenti [...]; all'ombra delle cortine che diffondevano sul letto un albero tra glauco ed argenteo, simile alla luce d'un antro marittimo.* (39-40)<sup>44</sup>

Tout se passe, dirait-on parfois, comme si l'auteur-narrateur peuplait son roman d'incarnations de figures picturales (*era una seconda incarnazione della piccola contessa di Shaftesbury*) et chargeait son héros de les remettre en tableau (*La figura di lei [...] tornava nella memoria di Andrea specialmente con un'attitudine [...] all'ombra delle cortine che diffondevano sul letto un albore [...]*), pour reprendre ensuite, et comme dans le sillage de celui-ci, son jeu métaphorique<sup>45</sup>.

\* \* \*

Sperelli cependant fait bien plus, donnant à voir un processus tout à fait parallèle (et non inverse) à celui du romancier. C'est ce qui s'esquisse dans la suite immédiate du passage qu'on vient de citer :

Ma [...] Conny [...], non l'amava, non n'era pago. *Il suo ideale muliebre era men nordico. Idealmente, egli si sentiva attratto da una di quelle cortigiane del secolo XVI che sembrano portar sul volto non so qual velo magico, non so qual trasparente maschera incantata, direi quasi un oscuro fascino notturno, il divino orrore della Notte.*

Incontrando la duchessa di Scerni, Donna Elena Muti, egli pensò: «Ecco la *mia*<sup>46</sup> donna.» Tutto il suo essere ebbe una sollevazione di gioia, nel presentimento del possesso. (40-41)

La référence implicite aux figures de Léonard de Vinci<sup>47</sup> qui incarnent l'idéal féminin du héros, placée à l'ouverture de sa première rencontre avec Elena, immédiatement perçue par celui-ci comme « la *mia* donna », suggère en effet la primauté de la figure picturale sur la femme élue : tout se passe comme si Sperelli choisissait ses amours en fonction de leur conformité avec un modèle artistique et littéraire ; ou plutôt, on va le voir, comme s'il décidait d'une ressemblance, et ne cessait ensuite de la renforcer, jusqu'à ce qu'elle acquière – avec la complicité du narrateur – un statut de réalité – si bien que son prétendu pressentiment rappelle plutôt ici les anticipations auxquelles il se livre dans son *buen retiro*, préparant selon son désir les scènes de ses comédies amoureuses. C'est d'ailleurs justement ce qu'il avoue peu après à Elena, en lui tenant des propos qui ne relèvent pas – d'Annunzio aussi cache son jeu – que du mari-vaudage d'un habile séducteur :

– Io vi ho certo veduta, un'altra volta; non so più dove, non so più quando [...] – diceva Andrea Sperelli alla duchessa [...]. – Su per le scale, mentre vi guardavo salire, nel fondo della memoria si risvegliava un ricordo indistinto [...] come un'immagine. [...] Io vi ho certo veduta, un'altra volta. Chi sa! Forse in un sogno, *forse in una creazione d'arte*, forse anche in un diverso mondo, in una esistenza anteriore... (44)<sup>48</sup>

Fasciné par sa bouche, Sperelli établit ensuite, à table, un rapprochement entre Elena et la « *Méduse* de Léonard » :

Quelle cose frivole o maligne uscivano dalle stesse labbra che allora allora, pronunziando una frase semplicissima, l'avevan turbato fin nel profondo; uscivano *dalla stessa*

*bocca che allora allora, tacendo, eragli parsa la bocca della Medusa di Leonardo, umano fiore dell'anima divinizzato dalla fiamma della passione e dall'angoscia della morte.* (47)<sup>49</sup>

Et le rapprochement est successivement éhayé et développé par le narrateur, qui évoque d'autres figures de Vinci :

Elena [...] gli sorrise d'un sorriso così tenue, direi quasi così immateriale, che [...] parve espresso [...] da una irradiazione dell'anima per le labbra, mentre gli occhi rimanevan tristi [...]. Eran veramente gli occhi della Notte, così involuppati d'ombra, quali per una Allegoria avrebbero forse immaginati il Vinci dopo aver veduta in Milano Lucrezia Crivelli. (60-61) ;

*Ci sono bocche di donne le quali [...] portano sempre in loro un enigma che turba gli uomini intellettuali e li attira e li cattiva. Un'assidua discordia tra l'espression delle labbra e quella degli occhi genera il mistero; par che un'anima duplice vi si riveli con diversa bellezza, lieta e triste, gelida e passionata [...], ridente e irridente; e l'ambiguità suscita inquietudine nello spirito che si compiace delle cose oscure. Due quattrocentisti meditativi, perseguitori infaticabili d'un Ideale raro e superno [...], il Botticelli e il Vinci, compresero e resero per vario modo nell'arte loro tutta l'indefinibile seduzione di tali bocche.* (91)<sup>50</sup> ;

jusque dans l'épisode de la dernière visite d'Elena au *buen retiro*, deux ans après la rupture des amants, épisode raconté au début du roman, si bien que la métaphore narrative fait passer pour objective une ressemblance qui, dans la fiction, s'avèrera (tout d'abord) établie par les fantasmes du héros :

*L'enigma quasi direi plastico della sua bellezza era ancor più oscuro e attirante [...] aveva negli occhi e nella bocca un singolar contrasto di espressione: quell'espressione [...] che solo qualche moderno spirito, impregnato di tutta la profonda corruzione dell'arte, ha saputo infondere in tipi di donna immortali come Monna Lisa e Nelly O'Brien.* (25)<sup>51</sup>

Plus significatif encore est le rapport d'analogie entre Elena et la *Danaé* du Corrège que Sperelli pose – ou impose –, d'abord verbalement, le soir de leur première rencontre :

– *Voi, se non erro*, – disse Andrea, involgendo lei del suo sguardo come d'una fiamma – *dovete avere il corpo della Danae del Correggio.* Lo sento, anzi, lo veggio, dalla forma delle vostre mani.

– Oh, Sperelli!

– Non immaginate voi dal fiore la intera figura della pianta? *Voi siete, certo, come la figlia d'Acrisio, che riceve la nuvola d'oro [...].* Conoscete il quadro della Galleria Borghese? (56)

C'est là l'amorce d'une assimilation que le héros consolide ensuite en emmenant Elena à la galerie Borghèse où son « image », dans un jeu spéculaire appuyé, est concrètement confrontée à celle du tableau du Corrège,

Le gallerie dei quadri e delle statue: *la sala borghesiana della Danae d'innanzi a cui Elena sorrideva quasi rivelata, e la sala degli specchi ove l'immagine di lei passava tra i putti di Ciro Ferri e le ghirlande di Mario de' Fiori* (89) ;

en même temps qu'à plusieurs autres figures, auxquelles elle se mêle d'autant plus aisément qu'elles sont pour la plupart peintes à fresque, si bien qu'elles se déploient sur les parois des pièces qu'elle traverse et où son image se détache – comme déjà celles de la galerie du palais Farnèse, mais aussi celles des tapisseries tendues dans les pièces du *buen retiro* ou dans la salle à manger des Ateleta :

la camera dell' Eliodoro, *prodigiosamente animata della più forte palpitation di vita che il Sanzio abbia saputo infondere nell'inerzia d'una parete*, e l'appartamento dei Borgia, *ove la grande fantasia del Pinturicchio si svolge in un miracoloso tessuto d'istorie, di favole, di sogni [...]* (89)

Cette même assimilation se parfait enfin lorsque Sperelli la suscite chez lui, à plusieurs reprises,

*Il suo corpo sul tappeto [...] per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere [...] soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio* (6),

en faisant d'Elena une réplique vivante de la figure peinte – qui, par un phénomène récurrent, inverse le sens de ce qui apparaît d'abord, en vertu de la structure analeptique du livre, comme une métaphore (*che richiamava al pensiero la Danae*); réplique ou incarnation que l'intervention du narrateur, une nouvelle fois, accrédite :

*Ed ella aveva appunto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli (ibid.).*

Par les confrontations qu'il ménage entre les femmes qu'il rencontre et les oeuvres d'art des galeries qu'il visite, les effets concrets de surimpression qu'il crée entre les unes et les autres dans son *buen retiro*, et par l'élection même de ses maîtresses en fonction de ses prédilections picturales, le héros, inversement, donne corps, dans la fiction romanesque, aux métaphores de l'écriture de d'Annunzio, ainsi qu'aux figures majeures de son iconothèque.

\* \* \*

C'est d'ailleurs ce que Sperelli fait aussi avec ses propres images littéraires, s'il est vrai qu'il choisit son second et pur amour, Maria, à partir d'un poème qu'il compose – en s'inspirant par ailleurs de figures préraphaélites :

*L'anima ride li amor suoi lontani  
mentre fiso rimiro il Mal già vinto  
[...].*

*Alta, in sommo del cerchio, un'assai bianca  
donna, con atto di comunicare,  
tien fra le pure dita l'Ostia santa.*

[...]

*Folgora ne la pura mano vostra  
quell'Ostia desiata, come il sole  
Non vedrò dunque il gesto che consente?* - (149-50)<sup>52</sup>

Un procédé dont sa perspicace cousine – qui lui avait fait autrefois connaître Elena et qui est sur le point de lui présenter Maria – dénonce crûment le caractère illusoire, ou mensonger :

- Ecco: pensavo [...] a un'altra presentazione ch'io ti feci, son quasi due anni [...]
- Ma il caso è diverso, ossia è diverso *il personaggio del possibile dramma*.
- Cioè?
- Maria è una *turris eburnea*.
- Io sono un *vas spirituale*.
- Guarda! Dimenticavo che tu hai finalmente trovato la Verità e la Via. «L'anima ride li amor suoi lontani...»

[...]

– Del resto, caro cugino, quell' «assai bianca donna» con l'Ostia in mano m'è sospetta. *M'ha tutta l'aria d'una forma fittizia*, d'una stola senza corpo, *che sia alla mercede di quella qualunque anima d'angelo o di demonio intenzionata d'entrarci*, di amministrarti la comunione e di farti «il gesto che consente». (157-58)<sup>53</sup>

Le « drame possible » renvoie ici aux « comédies de l'amour » que Sperelli se joue, et dont l'intérieur du palais Zuccari est « le parfait théâtre », tandis que « la forme » littéraire « fictive » où l'on devine qu'il est disposé à faire « entrer » n'importe quelle femme, ne va pas sans rappeler cet intérieur lui-même : un espace esthétique fictif où il cherche à transfigurer et à idéaliser, mais aussi à posséder des femmes qui finiront par lui échapper – comme l'annonce une autre phrase emblématique : « Colei [Elena] s'ingrandiva, nella sua immaginazione; ma, ingrandendosi, sfuggivagli » (66). C'est ce que suggèrent aussi les ombres lumineuses qui emplissent le *buen retiro*, qualifiées de *diaphanes* (« Sul divano, alla parete, i versi argentei in gloria della donna e del vino [...] scintillavano [...] e *rendevan più diafana l'ombra vicina* [...]. *L'ombra, ovunque, era diafana* [...], quasi direi *animata dalla vaga palpitation luminosa che hanno i santuarii oscuri* ov'è un tesoro occulto », 18), adjectif qui revient avec insistance dans les images de dématérialisation du corps féminin, par où se rêve la spiritualisation, mais aussi l'appropriation, par absorption, d'une chair devenue à la fois délicatement transparente et délicieusement fluide : « *l'ombra* [...] *spiritualizzava il pallore della carne*. [...] / – Era fredda *quella pelle diafana che sembrava un latte tenuissimo attraversato da una luce d'oro?* – / [...] *Egli avrebbe voluto* [...] *suggerla, beverla, possederla* » (60)<sup>54</sup>. L'intérieur du *buen retiro* trouve du coup lui-même une réplique dans la liminaire *prison diaphane* des coupes en cristal où les roses semblent « se spiritualiser » et « donner l'image *d'une amoureuse ou d'une religieuse offrande* » (5) ; ces mêmes coupes qui se lient, comme on l'a vu, aux flacons baudelairiens du *Flacon* et d'une *Martyre*, mais aussi, dira-t-on maintenant, aux « *cercueils de verre* » de ce dernier poème, « Où des bouquets mourants [...] / Ex-

halent leur soupir final », pour peu qu'on songe, surtout, à la mort annoncée, ou symbolique, par laquelle Maria, objet d'un amour religieux et sacrilège, échappera à son tour à Sperelli; ainsi qu'à l'armoire qui lui appartient, une métaphore de son cercueil, comme l'a bien vu G. Bàrberi Squarotti<sup>55</sup>, que le héros emporte chez lui à la conclusion du livre et qui consacre ainsi son échec<sup>56</sup>.

### 3. *Autres jeux de miroir : Sperelli et d'Annunzio*

Tout un jeu de mises en abyme se développe ainsi à partir du singulier héros du *Piacere*. Singulier, en ce que c'est un personnage fictif qui met lui-même en fiction sa propre existence et ses aventures amoureuses par le biais des artifices – scénographiques et dramaturgiques – qu'il ménage dans son intérieur; en quoi il se différencie radicalement d'un Des Esseintes auquel d'Annunzio suggérerait qu'il pouvait s'apparenter (peut-être peu conscient de l'originalité de son propre roman)<sup>57</sup>, puisque le héros huysmanien tourne résolument le dos à l'amour et au réel pour vivre reclus dans un monde hermétiquement clos, entièrement artificiel et fictif. Singulier héros romanesque d'aventures « idéales » (83), (« pittoricamente o poeticamente immaginate », *ibid.*), et propres à alimenter les rêves compensatoires de son créateur, comme ceux de ses lectrices (le « besoin de rêve », l'« inquiète aspiration à sortir de la réalité médiocre »)<sup>58</sup>, mais seulement dans la mesure où il se double d'un héros imaginaire (« un autre<sup>59</sup>, un personnage fictif créé par lui en était le héros », 83), et qu'il projette ses histoires d'amour fantasmatiques, tout imprégnées d'art et de littérature (voire issues de ses fictions d'artiste dilettante), sur ses amours réelles, en se donnant sans cesse l'illusion que « par un étrange phénomène fantastique, cette idéale fiction d'art se confond avec la réalité » (*ibid.*). C'est précisément ce qu'il fait lorsqu'Elena lui cède pour la première fois, chez elle – dans un intérieur qui, par ailleurs, étant fondamentalement semblable au sien, se prête bien aux projections du fantasme :

– Ella era là, oltre quella soglia. – Ogni nozione della realtà fuggiva dal suo spirito. *Gli pareva d'averne, un tempo, pittoricamente o poeticamente immaginata una simile avventura d'amore, in quello stesso modo, con quello stesso apparato, con quello stesso fondo, con quello stesso mistero; e un altro, un suo personaggio immaginario, n'era l'eroe. Ora, per uno strano fenomeno fantastico, quella ideal finzione d'arte confondevasi col caso reale [...]* Il Silenzio e il Sonno [...] quali avrebbe potuto disegnarli il Primiticcio bolognese, custodivano la porta. Ed egli, egli proprio, eravi innanzi; ed oltre la soglia, forse nel letto, respirava la divina amante. (83)

Sperelli se donne ainsi l'illusion qu'idéal et réel coïncident, et s'emploie à l'entretenir, allant jusqu'à se servir pour cela de la création artistique, comme l'illustre exemplairement le parcours qui conduit de son « idéal féminin », puisé dans des figures picturales de Léonard de Vinci (40), à sa projection immédiate sur Elena (« umano fiore dell'anima divinizzato dalla fiamma della passione », 47 suiv.), qui devient du coup « la divina amante » (83), à la transfigu-

ration de celle-ci en divinité dans le *buen retiro* (« ella dava imagine d'una divinità avvolta in una zona di firmamento », 95) et enfin à sa reproduction gravée qui affirme sa « divinisation » sous une forme objective et « indestructible » (« Pareva ad Elena d'esser deificata dall'amante, come l'Isotta riminese nelle indistruttibili medaglie », 98).

La maison de Sperelli se donne donc à lire comme une réplique en abyme de l'espace de la fiction romanesque et, à la fois, des opérations mises en oeuvre par l'écriture du roman dont elle exhibe et décompose les mécanismes. Et ce à différents niveaux, au-delà du rapport privilégié qu'elle entretient avec la pratique insistante de la métaphore picturale appliquée aux personnages féminins.

On ne peut manquer de remarquer, par exemple, que les mises en tableau réalisées par Sperelli dans son intérieur font aussi pendant à celles qui caractérisent la plupart des descriptions d'extérieurs qui s'intercalent dans la narration :

L'obelisco era tutto roseo, investito dal sole declinante; e segnava un'ombra lunga, obliqua, un po' turchina. [...] La città, in fondo, si tingeva d'oro, contro un cielo pallidissimo sul quale già i cipressi del Monte Mario si disegnavano neri (15-16) ;

Roma appariva d'un color d'ardesia molto chiaro, con linee un po' indecise, come in una pittura dilavata, sotto un cielo di Claudio Lorenese, umido e fresco, sparso di nuvole diafane in gruppi nobilissimi, che davano ai liberi intervalli una finezza indecrivibile [...]. Nelle lontananze, nelle alture estreme l'ardesia andavasi cangiando in ametista. [...] Su la piazza l'obelisco di Pio VI pareva uno stelo d'agata. (235), etc.<sup>60</sup>

De même, et sur un autre plan, on ne tarde pas à s'apercevoir (et d'autres lecteurs l'ont noté) que l'ameublement hétéroclite qui encombre le *buen retiro*, savamment composé de précieux objets d'artisanat de provenances diverses, de copies et de fragments d'objets d'art, et d'objets le plus souvent détournés de leur fonction première, reflète les innombrables et disparates emprunts dont l'écriture du roman est saturée : citations déclarées ; réminiscences plus ou moins précises ; thèmes et motifs pris au décadentisme ; multiples plagiat et traductions littérales dissimulées de formules ou de longs passages glanés dans plusieurs dizaines d'œuvres, essais ou articles ; autocitations et réécritures de fragments de poèmes, de nouvelles ou de chroniques mondaines. Le tout rassemblé en d'habiles et étonnants collages<sup>61</sup>. C'est ce que disent encore, dans le jeu spéculaire supplémentaire que l'auteur ménage en faisant de son héros un esthète passé maître dans l'art de la décoration et un écrivain en herbe, les exercices littéraires de Sperelli, significativement qualifiés de curiosités, qui se rêvent comme de formidables pots-pourris de continuations, réécritures, imitations et pastiches (94). C'est ce que redit la production poétique du héros au temps de Schifanoja, qui se veut réactivée par la vertu inductrice de poèmes admirés, porteurs d'une « intonation musicale » susceptible de « fournir le *la* [...] qui puisse servir de base à l'harmonie » d'un « prélude », mais qui apparaît aussi, peu après, plus singulièrement – et par un singulier aveu –, reprendre littéralement des fragments des vers dont elle s'inspire<sup>62</sup>. De même enfin sa

pratique de l'eau-forte qui, s'inspirant de modèles multiples, puisés dans toute l'histoire de la gravure, et cumulant des manières diverses, disparates, voire contradictoires<sup>63</sup>, brosse un portrait exemplaire – ou caricatural – de l'artiste fin de siècle, et de la saturation culturelle qui le caractérise :

Andrea praticava la maniera rembrandtesca *a tratti liberi* e la *maniera nera*<sup>64</sup> prediletta dagli acquafortisti inglesi della scuola del Green, del Dixon, dell'Earlom. Egli aveva formata la sua educazione su tutti gli esemplari, aveva studiata partitamente la ricerca di ciascuno intagliatore, aveva imparato da Alberto Durero e dal Parmigianino, da Marc'Antonio e dall'Holbein, da Annibale Caracci e dal Marc-Ardell, da Guido e dal Callotta, dal Toschi e da Gerardo Audran; ma l'intendimento suo, d'innanzi al rame, era questo: rischiarare con gli effetti di luce del Rembrandt le eleganze di disegno de' Quattrocentisti fiorentini appartenenti alla seconda generazione come Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo e Filippino Lippi. (94-95)

Artiste ou écrivain « tout imprégné d'art » (36), ou « corrompu par la haute culture » (*ibid.*), comme l'est Sperelli, guetté par la stérilité – « Tutto penetrato e imbevuto di arte, non aveva ancora prodotto nessuna opera notevole » (39) – et par la tentation du dilettantisme esthétique qui l'entraîne à ne faire guère plus que s'approprier l'art d'autrui pour le mettre au service de sa vie et de ses aventures amoureuses.

Ce n'est sans doute pas un hasard d'ailleurs si un écrivain qui s'entourait déjà d'objets précieux, obéissant à « une passion profonde » pour la beauté<sup>65</sup>, et qui bien plus, comme le notait finement Mario Praz, s'en servira, à l'autre bout de son parcours, pour s'approprier le monde sensible comme il l'avait fait par l'écriture – « fissandolo non più sotto specie di parole, ma sotto specie di mura e di suppellettili, nel panteon enorme del Vittoriale »<sup>66</sup> –, a précisément choisi des objets d'ameublement pour mettre en abyme et en images les matériaux et le fonctionnement de son texte. C'est ce jeu de miroir qu'étaie bien évidemment la combinaison d'objets figuratifs et de fragments de textes que nous relevons au départ dans l'intérieur de Sperelli (par. 1). D'autant que, comme le soulignait encore M. Praz, les vers, maximes et devises chers à d'Annunzio visent aussi à conférer un caractère emblématique à ses décors, de manière à faire de ses icônes des images à lire autant que des images à voir, et à les rapprocher par là de l'écriture, comme l'illustre exemplairement le Vittoriale, dont les « pièces sont composées comme des pages »<sup>67</sup>.

Des rapprochements plus spécifiques s'esquissent entre les métaphores du texte romanesque et les objets possédés par Sperelli. C'est ce que suggère surtout la précieuse et flamboyante couverture plaquée sur le corps nu d'Elena (« Il Sole trapunto d'oro [...] ; le figure degli animali, disegnate con uno stile [...] che ricordava quello de' mosaici, avevano uno splendore straordinario », 95) dont – telle une autre « prison diaphane » – elle enserre et sublime les formes (« la forma muliebre appariva secondata dalle pieghe della stoffa » (96) ; « ella [...] si stringeva addosso la seta [...] e camminava [...] con passi brevi, per non implicarsi nelle pieghe abbondanti. Il Sole splendeva su la schiena, a traverso i capelli disciolti; lo Scorpione le prendeva una mammella; un gran

lembo zodiacale strisciava dietro di lei, sul tappeto », 95) ; non sans rappeler la « rutilante chape » dont est encore plus étroitement « vêtue » la tortue-bijou qui déambule sur le tapis de Des Esseintes (*À Rebours*, chap. IV) et qui finit par succomber sous le poids de sa carapace glacée d'or et recouverte de motifs faits de pierreries incrustées dans l'écaïlle même de son dos. N'a-t-on pas là une image des plus représentatives de la métaphore que l'écriture de d'Annunzio applique systématiquement aux figures féminines, les transposant d'emblée – et de force, aimerait-on dire – dans un univers d'art fantasmatique et effaçant du coup leur réalité – ou leur vie – propre<sup>68</sup> ?

C'est ce que confirme la désignation ironique de la figure féminine idéale créée par le poème de Sperelli, une « robe sans corps » (« una stola senza corpo »), propre à illustrer on ne peut plus clairement le caractère absolument interchangeable qu'ont les femmes pour ce personnage qui, contrairement à ce que laisse supposer le récit initial de sa liaison avec Elena, n'a « aucun culte pour les souvenirs de ses amours » et y trouve au contraire autant de « prétextes pour quelque nouvelle aventure » (108) :

Pur tuttavia egli non aveva culto per le memorie dell'antica felicità. Talvolta, anzi, quelle gli davano un appiglio a una qualunque avventura. Nella Galleria Borghese, per esempio, nella memore sala degli specchi, egli ottenne da Lilian Theed la prima promessa; nella Villa Medici, su per la memore scala verde che conduce al Belvedere, egli intrecciò le sue dita alle lunghe dita d'Angélique Du Deffand; e il piccolo teschio d'avorio appartenuto al cardinale Immenraet, il gioiello mortuario segnato del nome d'una Ippolita oscura, gli suscitò il capriccio di tentare Donna Ippolita Albónico.

Questa dama aveva nella sua persona una grande aria di nobiltà, somigliando un poco a Maria Maddalena d'Austria, moglie di Cosimo II de' Medici, nel ritratto di Giusto Suttermans (108) ;

autant de stimulants aptes à réveiller un désir sans cesse dirigé vers de nouveaux objets, qui sont aussitôt parés d'images picturales et littéraires :

Il ricordo di Elena talvolta, risorgendo d'improvviso, lo riempiva; ed egli [...] piacevasi [...] rivivere nella immaginazione viziata l'eccessività di quella vita, per averne uno stimolo ai nuovi amori [...]. Egli aveva parlato d'amore a Donna Bianca Dolcebuono, da principio senza quasi pensarci, istintivamente attratto [...].

Donna Bianca Dolcebuono era l'ideal tipo della bellezza fiorentina, quale fu reso dal Ghirlandajo nel ritratto di Giovanna Tornabuoni, ch'è in Santa Maria Novella [...].

Andrea, possedendola, possedeva in lei tutte le gentili donne fiorentine del Quattrocento [...].

Egli non l'amava. Pure, nelle giornate calde e tediose, certe molli cadenze della voce di lei gli tornavan nell'anima come la magia d'una rima e gli suscitavano la visione d'un giardin fresco d'acque pel quale ella andasse in compagnia d'altre donne sonando e cantando come in una vignetta del *Sogno di Polifilo*.

E Donna Bianca si dileguò. E vennero altre, talvolta in coppia: Barbarella Viti [...], che aveva una superba testa di giovinetto [...] come certe teste giudee del Rembrandt; la contessa di Lùcoli [...], una Circe di Dosso Dossi, con due bellissimi occhi pieni di perfidia [...]; Liliana Theed [...] risplendente di quella prodigiosa carnagione [...] che

han soltanto i *babies* delle grandi famiglie inglesi nelle tele del Reynolds, del Gainsborough e del Lawrence [etc.] (104-07).

Tout se passe comme si les femmes en soi n'avaient guère d'intérêt pour Sperelli, et ne devenaient réellement désirables qu'en se confondant avec les figures issues du monde de l'art et de la littérature qui nourrissent ses fantasmes. Aussi significative, à cet égard, est l'histoire du « petit crâne d'ivoire » acheté à la vente des biens du « cardinal Immenraet » (108),

–Vi consiglio questo orologio – gli disse Elena [...].

Era una piccola testa di morto [...]. Su la fronte era inciso un motto: RUIT HORA; su l'occipite, un altro motto: TIBI, HIPPOLYTA. [...]. Quel gioiello mortuario, offerta d'un artefice misterioso alla sua donna, aveva dovuto segnare le ore dell'ebbrezza e col suo simbolo ammonire gli spiriti amanti. In verità, non poteva il Piacere desiderare un più squisito e più incitante misuratore del tempo. Andrea pensò: «Me lo consiglia ella per noi?» (68-69);

objet emblématique, parce qu'il passe de main en main, que Sperelli avait intimement lié à Elena, et que, s'attachant à un autre de ses aspects (ou à sa seconde inscription), il lie plus tard tout aussi indissolublement à Donna Ippolita Albónico pour l'élire comme objet de son désir :

il gioiello mortuario segnato del nome d'una Ippolita oscura, gli suscitò il capriccio di tentare Donna Ippolita Albónico ;

In una giornata di corse, su la tribuna, Andrea Sperelli voleva ottenere da Donna Ippolita ch'ella andasse la dimane al palazzo Zuccari per prendere il misterioso avorio dedicato a lei [...] (108);

allant même jusqu'à risquer sa vie dans un duel en vertu de cette élection (« Quella donna non posseduta, pel cui acquisto egli era stato sul punto di rimanere ucciso », 271). Démonstration éclatante, s'il en est, de la primauté absolue des objets, de l'art, des symboles et de l'imaginaire sur la réalité des femmes et des relations amoureuses.

#### 4. *Travestissements, occultations, déplacements et retour du refoulé*

Tout comme les métaphores artistiques dont d'Annunzio surcharge – de manière insistante, voire compulsive – ses personnages féminins, métaphores représentatives – il est temps de le souligner explicitement – d'une large part de son travail d'écriture, les objets de Sperelli, telle la suggestive courteline dont il enveloppe Elena, analogue à la robe sans corps de son poème qu'il fera finalement endosser à Maria, apparaissent ainsi voués à la fois à transfigurer la réalité – la sublimer, l'anoblir, ou la « spiritualiser » – et à la masquer : la camoufler, la dissimuler, ou la nier ; la couverture, la robe sont aussi des voiles, destinés à occulter le réel :

Persisteva quella strana difficoltà a ricongiungere l'Elena d'una volta con l'Elena d'ora. [...]

L'impurità, che allora<sup>70</sup> *la fiamma alata dell'anima velava d'un velo sacro e circondava d'un mistero quasi divino, appariva ora senza il velo, senza il mistero della fiamma*, come una lascivia interamente carnale, come una libidine bassa. (254)

C'est ce qui apparaît encore plus clairement chez Elena, parfait alter ego d'Andrea, qui contribue activement – et subrepticement – à l'élaboration de ses fictions :

A similitudine di tutte le creature avidi di piacere, ella aveva per fondamento del suo essere morale uno smisurato egoismo. La sua facoltà precipua [...] era l'immaginazione: una immaginazione romantica, nudrita di letture diverse, direttamente dipendente dalla matrice, continuamente stimolata dall'isterismo. Possedendo una certa intelligenza, essendo stata educata nel lusso d'una casa romana principesca, *in quel lusso papale fatto di arte e di storia, ella erasi velata d'una vaga incipriatura estetica*, aveva acquistato un gusto elegante; ed avendo anche compreso il carattere della sua bellezza, *ella cercava, con finissime simulazioni e con una mimica sapiente, di accrescerne la spiritualità, irraggiando una capziosa luce d'ideale*.

[...] *Ella copriva di fiamme eteree* i bisogni erotici della sua carne e sapeva trasformare in alto sentimento un basso appetito... (261) ;

In fondo ad ogni atto, a ogni manifestazione dell'amor d'Elena trovava l'artificio, lo studio, l'abilità, la mirabile disinvoltura [...] nel recitare una parte drammatica, nel combinare una scena straordinaria. [...]

Ben però in qualche punto egli rimaneva perplesso, come se, penetrando nell'anima della donna, egli penetrasse nell'anima sua propria e ritrovasse la sua propria falsità nella falsità di lei [...]

[...] Accadeva in lei un fenomeno a lui ben noto. Ella giungeva a creder verace e grave un moto dell'anima fittizio e fuggevole [...]. Perdeva la coscienza della sua menzogna (261-63) ;

Così ragionava Andrea Sperelli, *d'innanzi al camino che aveva illuminata l'amante Elena ignuda, avvolta nel drappo dello Zodiaco, ridente tra le rose sparse*. E l'occupava una stanchezza immensa [...] così vacua e sconsolata che quasi pareva un bisogno di morire (264)<sup>71</sup>.

Voiler, recouvrir, travestir, c'est à quoi visent toute la prison diaphane du *buen retiro*, l'esthétisme du héros, comme sa constante pratique du sophisme, qui constitue le second trait dominant de sa personnalité :

Un altro seme paterno aveva perfidamente fruttificato nell'animo di Andrea: il seme del sofisma. «Il sofisma» diceva quell'incauto educatore «è in fondo ad ogni piacere [...]. Acuire e moltiplicare i sofismi equivale dunque ad acuire e moltiplicare il proprio piacere [...]. Forse, la scienza della vita sta nell'*oscurare la verità*. [...]» (37)

De cette vérité ou réalité, que Sperelli, comme son créateur, occultent, le roman illustre divers aspects apparentés et tous mis en relation avec la demeure du héros qui fonctionne comme un fil conducteur.

Le réel, c'est tout d'abord l'extérieur, celui que le héros fuit dans sa retraite tiède et parfumée, garnie de doubles rideaux qui atténuent les bruits de la rue et filtrent la lumière du jour ; celui qui envahit à l'inverse, à la fin du roman, la demeure de Maria Ferres, lorsque son ameublement est mis aux enchères et qu'on en décroche les tentures, découvrant un vulgaire papier peint à fleurs – le *parato di carta* dont G. Barberi Squarotti a montré la valeur emblématique –, lui-même destiné à couvrir un mur, qu'il finit par laisser entrevoir à travers ses trous et ses déchirures :

Il banco dell'incanto era nella stanza più ampia [...]. Intorno, s'affollavano i compratori. Erano, per la maggior parte, negozianti, rivenditori di mobili usati, rigattieri: gente bassa. Poiché d'estate mancavano gli amatori, i rigattieri accorrevano, sicuri d'ottenere oggetti preziosi a prezzo vile. *Un cattivo odore si spandeva nell'aria calda*, emanato da quegli uomini impuri. [...]

Andrea soffocava. Girò per le altre stanze ove restavano soltanto le tappezzerie [...] e le tende e le portiere [...]

Trovò una camera semicircolare. Le mura erano d'un rosso profondo [...] e *davano imagine d'un tempio o d'un sepolcro; davano imagine d'un rifugio triste e mistico, fatto per pregare e per morire. Dalle finestre aperte entrava la luce cruda, come una violazione* [...]

La vendita procedeva rapidamente. Egli guardava intorno a sé le facce dei rigattieri, si sentiva toccare da quei gomiti, da quei piedi; si sentiva sfiorare da quegli aliti. La nausea gli chiuse la gola. [...]

[...]. Vide entrare Galeazzo Secinaro con la marchesa di Mount Edgcombe [...] parlavano e ridevano forte.

Egli cercò di nascondersi, di rimpicciolirsi [...]. Le voci, le risa gli giungevano di sopra le fronti sudate della folla [...].

Egli si aprì un varco tra i corpi agglomerati, vincendo il ribrezzo, facendo uno sforzo enorme per non venir meno. Gli pareva d'escire, dai contatti di tutti quegli sconosciuti, come infetto di mali oscuri e immedicabili. La tortura fisica e l'angoscia morale si mescolavano. [...]

Nelle stanze non rimaneva quasi più nulla. *Dalle finestre prive di tende entrava lo splendore rossastro del tramonto, entravano tutti gli strepiti della via sottoposta. Alcuni uomini staccavano ancora qualche tappezzeria dalle pareti, scoprendo il parato di carta a fiorami volgari, su cui erano visibili qua e là i buchi e gli strappi. Alcuni altri toglievano i tappeti e li arrotolavano, suscitando un polverio denso che riluceva ne' raggi. Un di costoro canticchiava una canzone impudica. E il polverio misto al fumo delle pipe si levava sino al soffitto.*

Andrea fuggì. (355-57)

Comme le laisse entrevoir ce même épisode, le réel s'identifie notamment – suivant les formules et les concepts des décadents français que d'Annunzio fait siens – au *grigio diluvio democratico odierno* :

Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta [...] una certa tradizione familiare d'eletta cultura, d'eleganza e di arte (34)<sup>72</sup> ;

le monde contemporain abhorré, parce qu'il est assimilé à la décadence et à l'extinction de l'aristocratie, et donc à la disparition du culte du beau, de la

haute culture, de l'art, et au triomphe d'une bourgeoisie vulgaire (*gente bassa*) dont l'argent est trop ouvertement la seule valeur (*i rigattieri accorrevano, sicuri d'ottenere oggetti preziosi a prezzo vile*); le monde « gris » et « fangeux » des « gens obscurs » (71) duquel Sperelli tout comme Elena se protègent lorsqu'ils quittent leur milieu, enfermés dans de précieuses voitures capitonnées qui sont des répliques miniaturisées de leurs intérieurs :

la signora [...] nel mantello magnifico [...] era bellissima. Il sogno medesimo della sera innanzi sorse nello spirito di Andrea, quando egli intravide *l'interno del coupé tappezzato di raso come un boudoir, dove luccicava il cilindro d'argento pieno d'acqua calda destinato a tenere tiepidi i piccoli piedi ducali*. «Essere là, con lei, in quella intimità così raccolta, in quel tepore fatto dal suo alito, nel profumo delle violette appassite, intravedendo appena da' cristalli appannati le vie coperte di fango, le case grige, la gente oscura!» (70-71)<sup>73</sup>

Le réel enfin s'identifie aussi bien au monde du peuple (également présent, à travers les ouvriers, dans la scène de la vente aux enchères), le monde du « verre », opposé à celui du « cristal » :

Si diressero allora verso l'osteria [...]

[...] Tre o quattro uomini febricitanti stavano intorno a un braciere quadrato, taciturni e giallastri. Un bovaro, di pel rosso, sonnecchiava in un angolo, tenendo ancora fra i denti la pipa spenta. Due giovinastri, scarni e biechi, giocavano a carte, fissandosi negli intervalli con uno sguardo pieno d'ardor bestiale. E l'ostessa, una femmina pingue, teneva fra le braccia un bambino, cullandolo pesantemente.

Mentre Elena beveva l'acqua *nel bicchiere di vetro*, la femmina le mostrava il bambino, lamentandosi. [...]

Tutte le membra della povera creatura erano di una magrezza miserevole; le labbra violacee erano coperte di punti bianchicci; l'interno della bocca era coperto come di grumi lattosi. Pareva quasi che la vita fosse di già fuggita da quel piccolo corpo, lasciando una materia su cui ora le muffe vegetavano (10)

Ou pour mieux dire, le monde de la plèbe et de tout ce dont Sperelli et son créateur l'investissent :

Venivano giù per la discesa carri tirati da due o da tre cavalli messi in fila e *torme d'operai tornanti dalle opere nuove*. Alcuni, *allacciati per le braccia, si dondolavano cantando a squarciagola una canzone impudica*.

Egli si fermò, per lasciarli passare. Due o tre di quelle *figure rossastre e bieche* gli rimasero impresse. Notò che *un carrettiere aveva una mano fasciata e le fasce macchiate di sangue*. Anche, notò *un altro carrettiere in ginocchio sul carro, che aveva la faccia livida, le occhiaie cave, la bocca contratta, come un uomo attossicato*. *Le parole della canzone si mescevano ai gridi gutturali, ai colpi delle fruste, al romore delle ruote, al tintinnio dei sonagli, alle ingiurie, alle bestemmie, alle aspre risa*.

[...] ogni minima sensazione a lui data dalle cose esteriori pareva una ferita profonda. [...] *egli aveva tutto il suo essere esposto agli urti della vita circostante*. [...] *quella discesa barbarica d'uomini bestiali e di giumenti enormi, quelle grida, quelle canzoni, quelle bestemmie* esasperavano la sua tristezza, gli suscitavano nel cuore un timor vago, non so che presentimento tragico.

Una carrozza chiusa usciva dal giardino. Egli vide chinarsi al cristallo un volto di donna [...] ma non lo riconobbe.

[...] usciva un'altra carrozza chiusa.

[...] si fermò; e un signore mise il capo fuori dello sportello, chiamando: – Andrea! Era il duca di Grimiti, un parente. (80–81)

Car le peuple est porteur de tout ce qui dans le corps fait horreur : la laideur, les lésions, la maladie, la mort, tout ce que nient les corps esthétisés et immortalisés par l'art de Sperelli<sup>74</sup>; porteur d'un langage fait de grossièretés, d'injures et de blasphèmes, et assimilé au cri, voire au bruit (*Le parole della canzone si mescevano ai gridi gutturali, ai colpi delle fruste, al rumore delle ruote [...]*), qui ravale l'homme au rang de la bête (*quella discesa barbarica d'uomini bestiali*), voire d'une chose, diamétralement opposé au langage du héros cultivé, esthète et mondain et, plus encore, à celui de son activité poétique; porteur enfin, et surtout, des instincts, et en particulier d'une sexualité qui s'exhibe sans voile, ou mieux, de façon obscène (*Un di costoro canticchiava una canzone impudica; si dondolavano cantando a squarciagola una canzone impudica*), à l'opposé de la sexualité dissimulée et sublimée que s'invente le héros.

Ce sont pourtant ces mêmes instincts, projetés, ou refoulés, dans le monde extérieur de l'autre (*Gli pareva d'escire, dai contatti di tutti quegli sconosciuti, come infetto di mali oscuri e immedicabili*), que l'on voit à plus d'une reprise réapparaître chez le héros, et que celui-ci avoue même parfois retrouver en soi, « remontant à la surface du fond originel de son être avec véhémence », « même sous la mesquine élégance de l'habit moderne » – autre forme du voile, ou de l'étoffe illusoirement protectrice, fonctionnellement semblable aux rideaux, aux tapisseries, ou aux précieux tissus d'ameublement dont sont tendus les intérieurs des voitures :

*Tutto il suo essere accendevasi d'un orgoglio selvaggio, al pensiero di posseder quella bianca e superba donna [Donna Ippolita] per diritto di conquista violenta. L'immaginazione gli fingeva un gaudio non mai provato, quasi direi una voluttà d'altri tempi, quando i gentiluomini scioglievano i capelli delle amasie con mani omicide e carezzevoli, affondandovi la fronte ancora grondante per la fatica dell'abbattimento e la bocca ancora amara delle profferte ingiurie. Egli era invaso da quella inesplicabile ebrezza che danno a certi uomini d'intelletto l'esercizio della forza fisica, l'esperimento del coraggio, la rivelazione della brutalità. Quel che in fondo a noi è rimasto della ferocia originale torna al sommo talvolta con una strana veemenza ed anche sotto la meschina gentilezza dell'abito moderno il nostro cuore talvolta si gonfia di non so che smania sanguinaria ed anela alla strage. Andrea Sperelli aspirava la calda ed acre esalazion del suo cavallo, pienamente, e nessuno di quanti delicati profumi egli aveva fin allora preferiti, nessuno aveva mai dato al suo senso un più acuto piacere. (117)*

C'est à ce refoulement, ou déplacement imagé des instincts « barbares » dans le jeu du dedans et du dehors, de soi et de l'autre, que s'accorde la férocité avec laquelle le peuple est traité, décrit avec un registre linguistique et une violence lexicale qui eux-mêmes versent constamment dans la grossièreté, l'injure et le blasphème (*Due giovinastri [...] biechi; con uno sguardo pieno d'ardor bestiale; una femmina pingue, etc.*). Si ce n'est que la violence injurieuse de la description relève aussi bien, à l'inverse, du pur et simple sadisme et du goût pour

la transgression des tabous qui sont précisément au centre des pulsions refoulées du héros et de d'Annunzio lui-même dont il est l'alter ego – tout comme en relève l'ambivalente insistance sur les maux qui affligent les « pauvres créatures » : *Tutte le membra della povera creatura erano di una magrezza miserevole; le labbra violacee [...] coperte di punti bianchicci* [etc.]<sup>75</sup>.

D'une même oscillation procède l'horreur que Sperelli éprouve pour ces perversions lorsqu'il les devine, puis découvre (« la bestia immonda, laida, feroce appariva in lui senza più veli », 323) chez le marquis de Mount Edgcombe, le nouveau mari d'Elena – un *autre* aristocratique, cette fois, tels déjà les « gentilshommes » d'antan (117), et qui est également mentionné, indirectement, dans le passage de la vente de la maison de Maria –, alors qu'elles lui sont aussi bien propres, se manifestant sporadiquement, le plus souvent tacitement et à un moindre degré au fil du roman, avant d'éclater au grand jour et dans toute leur violence dans son quatrième et dernier livre (319 suiv.).

En témoigne par exemple déjà la première nuit d'amour avec Elena, que Sperelli rejoint (peu après avoir croisé la « descente barbare de brutes humaines », 80) dans la chaleur étouffante et l'odeur de chloroforme de sa chambre, alors qu'elle est souffrante :

Ebbe, da prima, l'impressione d'un'aria assai calda, quasi soffocante: sentì nell'aria l'odor singolare del cloroformio; scorse qualche cosa di rosso nell'ombra, il damasco rosso delle pareti, i cortinaggi del letto; udì la voce stanca di Elena, che mormorava:

– Vi ringrazio, Andrea, d'esser venuto. [...]

Ella sorrideva, col capo affondato su i guanciali, supina, nella mezz'ombra. Una zona di lana bianca le fasciava la fronte e le gote, passando di sotto al mento, come un soggolo monacale; né la pelle del volto era men bianca di quella fascia. Gli angoli esterni delle palpebre si restringevano per la contrazione dolorosa dei nervi infiammati; [...] e l'occhio era umido, infinitamente soave, come velato da una lacrima che non potesse sgorgare, quasi implorante (83-84)

Le bandage d'Elena, qui rappelle une guimpe monacale et qui se donne en même temps comme une réplique des bandages maculés du charretier entrevu peu avant (« aveva una mano fasciata e le fasce macchiate di sangue », 80), connote à lui seul le caractère à la fois sadique et sacrilège de la jouissance imminente du héros. La profanation qui s'y lie est au reste encore suggérée par un détail de l'ameublement de la chambre :

Un silenzio profondo ingrandiva la stanza; il crocifisso di Guido Reni faceva religiosa l'ombra dei cortinaggi; il romore dell'Urbe giungeva come il murmure d'un flutto lontano.

Allora, con un movimento repentino, Elena si sollevò sul letto [...] lo baciò, ricadde, gli si offerse. (85)<sup>76</sup>

Sadisme et désir de profanation ressurgissent jusque dans la décoration du *buen retiro*, qui vise en principe – ou pendant longtemps – à « recouvrir les besoins de la chair de flammes éthérées » et à « transformer en nobles sentiments

des appétits vulgaires ». Et en particulier dans les tapisseries à sujets religieux de la chambre à coucher – accumulées au-delà de toute vraisemblance, et comme par l’effet d’un geste obsessionnel, perceptible jusque dans la facture répétitive de la description : *Un piccolo arazzo [...] raffigurante [...] copriva [...] ; Altri arazzi [...] coprivano [...] ; seggioloni ricoperti di una dalmatica raffigurante [...] –*, puisqu’en même temps que l’identification de Maria à la Vierge, elles préparent, voire induisent, au moment où Sperelli revient à Rome (livre III, 229 suiv.), l’acte cruel et sacrilège qui coïncidera avec sa possession (livre IV) :

Una zona di sole pallido entrò nella stanza, diffondendosi su l’arazzo della *Vergine col bambino Gesù e Stefano Sperelli* [...]. E gli occhi di Andrea vagarono per le pareti, lentamente, riguardando [...] le figure pie ch’erano state testimoni di tanti piaceri e avevano sorriso ai lieti risvegli ed anche avevano reso men tristi le vigilie del ferito. [...]. Egli le riguardava con un diletto singolare. *L’immagine di Donna Maria gli sorse nello spirito.* (231)

On assiste alors, dirait-on, à une sorte de retour du refoulé. À la nuance près que la décoration du *buen retiro* s’avère aussi, et depuis toujours, dictée par une rêverie de profanation qui affleure çà et là le long du texte (dès la description liminaire des fleurs préparées pour Elena qui, « dans leur prison diaphane » semblent « donner l’image d’une religieuse ou amoureuse offrande »), et qui s’affirme de plus en plus explicitement, en des termes de plus en plus cyniques, dès l’ouverture du III<sup>e</sup> livre :

Ed Elena Muti gli entrò ne’ pensieri [...], si confuse con l’altra [...]. Il letto dov’egli riposava e tutte le cose intorno, testimoni e complici delle ebrezze antiche, a poco a poco gli andavano suggerendo immagini di voluttà. Curiosamente, nella sua immaginazione egli cominciò a svestire la senese [Maria], ad involgerla del suo desiderio, a darle attitudini di abbandono, a vedersela tra le braccia, a goderla. *Il possesso materiale di quella donna così casta e così pura gli parve il più alto, il più nuovo, il più raro godimento a cui potesse egli giungere; e quella stanza gli parve il luogo più degno ad accogliere quel godimento, perché avrebbe reso più acuto il singolar sapore di profanazione e di sacrilegio che il segreto atto, secondo lui, doveva avere* (232).

\* \* \*

Aux premières pages du IV<sup>e</sup> livre cependant, qui marquent le tournant décisif de l’histoire et préparent son dénouement tragique, c’est un autre intérieur, un autre musée privé et une tout autre iconographie qui président au retour en force des pulsions sadiques et sacrilèges de Sperelli ; là où le marquis de Mount Edgcombe, qui le reçoit chez lui, au palais Barberini, se complâit à étaler sous ses yeux sa bibliothèque secrète de textes et de gravures érotiques en sollicitant sa complicité – forçant son attention, stimulant ses sens et l’incitant même à collaborer à la réalisation des fermoirs pornographiques de ses précieux volumes :

Il marchese di Mount Edgcumbe, aprendo il grande armario segreto, la biblioteca arcana, diceva allo Sperelli:

– Voi dovrete disegnarvi i fermagli. [...].

Egli porse allo Sperelli il libro raro. Era intitolato *GERVETII - De Concubitu - libri tres*, ornato di vignette voluttuose.

– Questa figura è molto importante – soggiunse, indicando col dito una delle vignette, che rappresentava un congiungimento di corpi indescrivibile [...].

Seguitava a parlare, discutendo alcune particolarità, seguendo le linee del disegno con quel dito bianchiccio sparso di peli su la prima falange e terminato da un'unghia acuta, lucida, un po' livida come l'unghia dei quadrumani. *Le sue parole penetravano nell'orecchio dello Sperelli con uno stridore atroce.*

[...]

La raccolta era ricchissima. Comprendevo tutta la letteratura pantagruelica e rococò di Francia: le priapèe, le fantasie scatologiche, le monacologie [etc.]. Comprendevo quanto di più raffinato e di più infame l'ingegno umano ha prodotto nei secoli [...].

Il collezionista prendeva i libri dalle file dell'armario, e li mostrava al giovine amico, parlando di continuo. [...]. E gli passava negli occhi grigi il baleno della follia, sotto la enorme fronte convessa.

[...]

*Lo Sperelli ascoltava e guardava, con una specie di stupore che a poco a poco andavasi mutando in orrore e in dolore. I suoi occhi ad ogni momento erano attirati da un ritratto d'Elena, che pendeva alla parete, sul damasco rosso.*

– È il ritratto di Elena, dipinto da Sir Frederick Leighton. Ma guardate qui, tutto il Sade! [...] Voi, certo, non conoscete questa edizione. È fatta per conto mio da Hérissey, con caratteri elzeviriani del XVIII secolo, su carta delle Manifatture imperiali del Giappone, in soli cento venti cinque esemplari. [...] I frontespizii, i titoli, le iniziali, tutti i fregi raccolgono quanto di più squisito noi conosciamo in materia d'iconografia erotica. Guardate i fermagli!

Le rilegature dei volumi erano mirabili. Una pelle di pescecane, rugosa ed aspra come quella che avvolge l'elsa delle sciabole giapponesi, copriva le due facce e il dorso; i fermagli e le borchie erano d'un bronzo assai ricco d'argento, opere di cesello elegantissime, che ricordavano i più bei lavori in ferro del secolo XVI.

[...] Il collezionista [...] uscì per andare a prendere l'albo dei disegni di Francis Redgrave, nella stanza contigua. Il suo passo era un po' saltellante e malsicuro, come d'un uomo che abbia in sé un principio di paralisi, una malattia spinale incipiente; il suo busto rimaneva rigido, non assecondando il moto delle gambe, simile al busto d'un automa.

Andrea Sperelli lo seguì con lo sguardo, fin su la soglia, inquieto. *Rimasto solo, fu preso da una terribile angoscia. La stanza, tappezzata di damasco rosso cupo, come la stanza dove Elena due anni innanzi erasi data a lui, gli parve allora tragica e lugubre*<sup>77</sup>. (319-21) ;

Lord Heathfield [...] Si accendeva sempre più, ragionando di piaceri crudeli. [...]. *Nell'immaginazione dello Sperelli sorgevano tutti gli orrori del libertinaggio inglese* [...].

– Mumps! Mumps! Siete solo?

Era la voce di Elena. Ella batteva piano a un degli uscì.

– Mumps!

Andrea trasalì [...] *come se una vertigine improvvisa stesse per coglierlo. Un'insurrezione di brutalità lo sconvolse; gli attraversò lo spirito, nella luce d'un lampo, una visione oscena; gli passò nel cervello oscuramente un pensier criminoso; l'agitò per un attimo non so che mania sanguinaria. In mezzo al turbamento portato in lui da quei libri, da quelle figure, dalle parole di*

*quell'uomo, risaliva su dalle cieche profondità dell'essere lo stesso impeto istintivo che già egli aveva provato un giorno, sul campo delle corse, dopo la vittoria contro il Rùtolo, tra le esalazioni acri del cavallo fumante. Il fantasma d'un delitto d'amore lo tentò e si dileguò, rapidissimo, nella luce d'un lampo: uccidere quell'uomo, prendere quella donna per violenza, appagare così la terribile cupidigia carnale (323-24).*

La collection d'images obscènes de Lord Heathfield se substitue ainsi à l'iconothèque idéalisante (mais ambiguë) de la demeure du héros – à laquelle par ailleurs elle s'apparente par plus d'un aspect, dont la combinaison des icônes et des textes et la qualité de leurs supports : éditions anciennes et rares, matériaux précieux et ornements raffinés des reliures. Tandis que, conformément au déplacement déjà relevé, l'altérité intérieure de Sperelli est tout d'abord incarnée par un autre (qui partage au demeurant tous les traits attribués à cette figure parallèle de l'altérité qu'est l'homme du peuple : difformité, animalité, maladie mentale et physique, chosification<sup>78</sup>) ; un autre dont le héros perçoit en un premier moment les instincts avec une répugnance douloureuse (le « grincement atroce » (319) qui lacère ses oreilles faisant écho à la « profonde blessure » (80) que provoque en lui le monde extérieur dont habituellement il se protège), et finalement avec « une terrible angoisse » (321) lorsque ces mêmes instincts commencent à remonter en lui par son intermédiaire, ou en vertu d'une imaginaire contagion – comme lorsqu'il lui semble que, souillé par le contact d'inconnus, il emporte « une infection de maux obscurs et inguérissables » (357).

C'est en même temps tout l'intérieur du palais Barberini, que le marquis vient d'aménager avec Elena, surchargé de tentures, meubles, tableaux, et curiosités rassemblées par ce « collectionneur passionné » (266) – dont trois significatifs objets qui avaient attisé toutes les convoitises lors de la lointaine vente aux enchères du cardinal Immenraet –, qui se substitue à l'intérieur du palais Zuccari, avec lequel il rivalise, consacrant pour Sperelli la perte définitive de son ancienne maîtresse qui, emblématiquement occupée à décorer sa propre demeure (264), et semblant ne plus appartenir qu'à son mari, se soustrait à son pouvoir d'« habile décorateur » en même temps qu'aux mises en scène de son *buen retiro*<sup>79</sup>. Par un renversement des rôles, Elena ira même jusqu'à lui imposer sa volonté, se refusant à son désir renaissant que, de concours avec Lord Heathfield, elle attise. Se dessine alors, en accord avec la nouvelle situation du héros, une variante inédite de la mise en tableau de la figure féminine dont on a exploré plus haut les modalités caractéristiques (par. 2), une pratique qui se raréfie dans les derniers chapitres du roman :

Lo Sperelli ascoltava e guardava, con una specie di stupore che a poco a poco andavasi mutando in orrore e in dolore. *I suoi occhi ad ogni momento erano attirati da un ritratto d'Elena, che pendeva alla parete, sul damasco rosso.*

– È il ritratto di Elena, dipinto da Sir Frederick Leighton. Ma guardate qui, tutto il Sade! [...] (320) ;

Rimasto solo, fu preso da una terribile angoscia. [...] L'armario aperto lasciava vedere le file dei libri osceni, le rilegature bizzarre impresse di simboli fallici. *Alla parete pen-*

*deva il ritratto di Lady Heathfield accanto a una copia della Nelly O'Brien di Joshua Reynolds. Ambedue le creature, dal fondo della tela, guardavano con la stessa intensità penetrante, con lo stesso ardor di passione, con la stessa fiamma di desiderio sensuale, con la stessa prodigiosa eloquenza; ambedue avevano la bocca ambigua, enigmatica, sibillina, la bocca delle infaticabili ed inesorabili bevitrice d'anime; e avevano ambedue la fronte marmorea, immacolata, lucente d'una perpetua purità. (321) ;*

*Il suo sguardo, anche una volta, si levò alla parete rossa, verso il cupo quadro ove brillava la faccia esangue di Elena dagli occhi seguaci, dalla bocca di sibilla. Un fascino acuto e continuo emanava da quella immobilità imperiosa. Quel pallore unico dominava tragicamente tutta la rossa ombra della stanza. Ed egli sentì, anche una volta, che la sua trista passione era immedicabile.*

*Un'angoscia disperata l'assalse. – Non avrebbe egli dunque mai più posseduta quella carne? Era ella dunque risoluta a non concedergli? Ed egli avrebbe per sempre nutrita in sé la fiamma del desiderio insoddisfatto? – L'eccitazione prodotta in lui dai libri di Lord Heathfield inaspriva la sofferenza, rinfocolava la febbre. Era nel suo spirito un confuso tumulto d'immagini erotiche; la nudità di Elena entrava nei gruppi infami delle vignette incise dal Coigny, prendeva attitudini di piacere già note al passato amore, si piegava ad attitudini nuove, si offeriva alla lascivia bestiale del marito. Orrore! Orrore! (324).*

Ce n'est plus ici Sperelli (tout au moins en un premier moment) qui met Elena en tableau (ni en esprit, comme il l'avait longtemps fait auparavant, ni à travers les scénarios créés dans son *buen retiro*, ni par ses eaux-fortes) : il se trouve subitement en présence de son portrait, fait par un autre, un artiste qui a le même statut de réalité que ceux qui animaient ses fantasmes et dont il cherchait à s'approprier les figures<sup>80</sup>. Ce n'est plus lui non plus qui confronte sa maîtresse à une figure picturale. Pas plus que le seul narrateur : le rapprochement établi, au début du roman, entre Elena et le souvenir de la troublante image de Nelly O'Brien (*aveva negli occhi e nella bocca [...] quell'espressione [...] che solo qualche moderno spirito, impregnato di tutta la profonda corruzione dell'arte, ha saputo infondere in tipi di donna immortali come Monna Lisa e Nelly O'Brien, 25*) fait place à une contiguïté effective, dans la demeure de Lord Heathfield, entre ce qui est déjà un tableau d'Elena, réalisé par Leighton, et la copie du tableau de Reynolds, contiguïté qui induit, et impose à Sperelli l'assimilation des deux figures. Autant de manières de signifier qu'Elena échappe désormais à son emprise.

Bien plus, c'est Sperelli qui se trouve à présent sous l'emprise de son ancienne maîtresse, ou de son image picturale, comme le connotent le magnétisme émanant du portrait, qui attire irrésistiblement son regard (320, 324), et la fascination qu'exercent les deux figures picturales confondues qui, plus qu'elles ne sont regardées, *le regardent* avec une intensité pénétrante (*ibid.*) – d'inquiétants tableaux animés se substituant ainsi aux tableaux vivants dont il était l'artisan. Elles incarnent désormais pleinement la « femme fatale » léonardesque, la « buveuse d'âmes » qui s'esquissait dans les métaphores picturales précédentes, et dont Sperelli devient la victime (*egli si sentiva attratto da una di quelle cortigiane [...] che sembrano portar sul volto [...] un oscuro fascino notturno, il divino orrore della Notte, 40; dalla stessa bocca che [...] eragli persa la bocca della Medusa di Leonardo, umano fiore dell'anima divinizzato dalla fiamma della passione e dall'angoscia della morte, 47, etc.*)<sup>81</sup>. On ne peut manquer de songer aussi bien à la métaphore qui décrit ini-

tialement le héros comme un enchanteur risquant de « s'emprisonner dans le cercle de ses propres enchantements » (17).

Tout comme les gravures de la bibliothèque de Lord Haethfield, le tableau devient enfin en même temps (*Il suo sguardo, anche una volta, si levò [...] verso il cupo quadro ove brillava la faccia esangue di Elena dagli occhi seguaci [etc.], 324*) un des lieux à travers lesquels Sperelli perd la maîtrise de soi, en ce qu'il ranime ses pulsions refoulées – d'où la confuse et involontaire mise en image d'Elena qui, par contiguïté encore, « entre dans les groupes infâmes des vignettes gravées par Coiny », *ibid.* –, conjointement à un violent désir (*Ed egli sentì [...] che la sua trista passione era immedicabile, ibid.*), désir cruellement frustré par Elena, qui, révélant à son tour sa vraie nature, se refuse une fois de plus à lui en le bafouant : « Quando Lord Heathfield si levò ed uscì, egli proruppe, con la voce roca, affermandole un polso, avvicinandosi a lei così da sfiorarla con l'alito veemente: / – Io perdo la ragione... Io divento folle... Ho bisogno di te, Elena... Ti voglio... / Ella liberò il polso, con un gesto superbo. Poi disse, con una terribile freddezza: / – Vi farò dare da mio marito venti franchi. Uscendo di qui, potrete soddisfarvi. / Lo Sperelli balzò in piedi, livido ». (325). C'est ce même désir exacerbé et insatisfait que le héros assouvira, à la conclusion du roman, à travers la possession sadique et sacrilège de Maria, qu'il identifiera à Elena :

Nell'ombra egli la distese con un moto repentino, le strinse il capo, coprendole di baci la faccia. Il suo ardore era quasi iroso. Egli immaginava di stringere il capo dell'altra<sup>82</sup>, e immaginava quel capo macchiato dalle labbra del marito; e non ne aveva ribrezzo ma ne aveva anzi un desiderio più selvaggio. Dai fondi più bassi dell'istinto gli risalivano nella coscienza tutte le torbide sensazioni avute in cospetto di quell'uomo; gli risalivano al cuore tutte le oscenità e le brutture, come un'onda di fango rimescolata; e tutte quelle vili cose passavano nei baci su le guance, su la fronte, su i capelli, sul collo, su la bocca di Maria. (336-37).

##### 5. De la réalité fictive et de la fiction littéraire

Sperelli se construit un monde d'objets et de mots qui se révèle finalement décroché de la réalité et de sa vie amoureuse sur laquelle il n'a plus prise. C'est ce que dit son échec avec Elena, qui le dupe et lui échappe en dissipant l'illusion entretenue par les fictions scénographiques et dramatiques que tous deux avaient bâties, tout comme avec Maria, qu'il perd lorsque l'émergence de ses pulsions sadiques démolit son rêve de pureté à la fois sincère et chimérique, transformant la nouvelle fiction qu'il s'était construite en se leurrant en une tromperie délibérée envers sa victime.

Parmi les nombreux parallèles qu'on est tenté d'établir entre d'Annunzio et son personnage, on ne peut manquer d'être frappé par ce qui les rapproche sur ce point. C'est à quoi font penser les lettres qu'il écrit à Barba Leoni, contemporaines de la rédaction du *Piacere* dont elles permettent de suivre les étapes (26 juillet – fin décembre 1888), et qui se trouvent prises dans la circulation et le fouillis des morceaux de textes, issus de lieux divers et migrant d'un lieu à l'autre, raccommodés et habilement assemblés dans ce patchwork qu'est le ro-

man. Car ce qu'on y lit n'est pas seulement, comme on peut s'y attendre, que cette liaison nourrit l'écriture romanesque (« vedrai quanta parte della nostra passione anima le pagine. Jersera [...] Scritti [...] fino a tardi, analizzando la voluttà dei baci e la spiritualizzazione di quella voluttà », 28 septembre), mais aussi, et plus manifestement, que cette femme, qui est pourtant, et sera encore longtemps sa muse<sup>83</sup>, n'inspire guère l'auteur qui, au fil de ses lettres, ne cesse, à l'inverse, à l'instar de ce que fait Sperelli, de transfigurer sa relation amoureuse en l'enrobant de références littéraires et d'une écriture qui se confond avec celle de la fiction romanesque qu'il est en train d'élaborer.

Ainsi par exemple, dans la lettre qu'il lui adresse le 31 juillet 1888, qui reprend presque littéralement – avec de petites variantes fatalement imposées par la destinataire – un passage du *Piacere* qu'il vient vraisemblablement de composer :

E come i miei desideri si sperdono inutilmente e i miei nervi s'indeboliscono, così pare a me che l'essenza direi quasi erotica delle cose anche vapori e si dissipi inutilmente. Tutti questi oggetti, in mezzo ai quali io ho tante volte amato e goduto e sofferto, hanno per me acquistato qualche cosa della mia sensibilità. Nella mia memoria, ciascuna forma, ciascun colore armonizza con una imagine di te, è una nota in un accordo di bellezza, è un elemento in una estasi di passione. Tutto, in torno, ha per me assunto quella inesprimibile apparenza di vita che acquistano, ad esempio gli arnesi sacri, le insegne d'una religione, gli strumenti d'un culto, ogni figura su cui s'accumuli la meditazione umana o da cui l'immaginazione umana poggia a una qualche ideale altezza. Come una fiala rende anche dopo lunghi anni il profumo dell'essenza che vi fu un giorno contenuta, così gli oggetti conservano pur qualche vaga parte dell'amore onde noi li abbiamo illuminati e penetrati. Ed a me viene da loro una incitazione tanto forte ch'io ne son turbato talvolta come dalla presenza di un potere soprannaturale.

Mi pare, in vero, di conoscere direi quasi la virtualità afrodisiaca latente in ciascuno di questi oggetti e *la sento*<sup>84</sup> in certi momenti sprigionarsi (lettere à B. Leoni)<sup>85</sup> ;

e come il suo desiderio si sperdeva inutilmente nell'attesa e i suoi nervi s'indebolivano, così parve a lui che l'essenza direi quasi erotica delle cose anche vaporasse e si dissipasse inutilmente. Tutti quegli oggetti, in mezzo a' quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità. Non soltanto erano testimoni de' suoi amori, de' suoi piaceri, delle sue tristezze, ma eran partecipi. Nella sua memoria, ciascuna forma, ciascun colore armonizzava con una imagine muliebre, era una nota in un accordo di bellezza, era un elemento in una estasi di passione. Per la natura del suo gusto, egli ricercava negli amori un gaudio molteplice: il complicato diletto di tutti i sensi [...].

Tutto, intorno, aveva assunto per lui quella inesprimibile apparenza di vita che acquistano, ad esempio, gli arnesi sacri, le insegne d'una religione, gli strumenti d'un culto, ogni figura su cui si accumuli la meditazione umana o da cui l'immaginazione umana poggia a una qualche ideale altezza. Come una fiala rende dopo lunghi anni il profumo dell'essenza che vi fu un giorno contenuta, così certi oggetti conservavano pur qualche vaga parte dell'amore onde li aveva illuminati e penetrati quel fantastico amante. E a lui veniva da loro una incitazione tanto forte ch'egli n'era turbato talvolta come dalla presenza d'un potere soprannaturale.

Pareva, in vero, ch'egli conoscesse direi quasi la virtualità afrodisiaca latente in ciascuno di quegli oggetti e la sentisse in certi momenti sprigionarsi (p 16-18)

Il est difficile de penser, et néanmoins possible, à considérer les pratiques de d'Annunzio, que la rédaction de la lettre ait précédé celle des pages du roman où ce passage s'inscrit<sup>86</sup>. Mais c'est là une différence qui importe peu. Car quoi qu'il en soit, d'Annunzio décrit ici sa relation avec sa maîtresse à travers – ce qui est déjà, ou est immédiatement voué à devenir – un texte romanesque. La lettre, comme le texte, est par ailleurs (déjà) imprégnée de références littéraires, s'inspirant des commentaires de Bourget sur les Goncourt et de *la Maison d'un artiste*, et comportant (au moins), comme on l'a vu, une réminiscence baudelairienne<sup>87</sup>. Un même, irrépressible besoin semble animer d'Annunzio et son héros : réinventer la réalité en l'assimilant à une fiction artistique et, en l'occurrence, l'écrire, ou la réécrire sous la forme d'une page littéraire qui prend place dans le texte du roman qui est en train de voir le jour.

Encore plus significative est la lettre du 7 août 1888 où d'Annunzio s'adresse à Barbara Leoni en reprenant (ou anticipant) presque mot pour mot la tirade que Sperelli récite à Elena dans le « parfait théâtre » de sa demeure, un discours qui, dans le roman, est à la fois vrai et mensonger, s'agissant d'un morceau de bravoure oratoire fabriqué de toutes pièces, et qui, s'il est dicté par la passion – ou par le désir –, est tout aussi bien destiné à l'exalter artificiellement :

L'ardore era sincero, mentre le parole talvolta mentivano. [...]

Andrea seguiva, sempre in ginocchio, accendendosi nell'immaginazione del sentimento. «[...] egli non sapeva dirle tutta la miseria dei suoi giorni, l'angoscia de' suoi rimpianti, l'assidua implacabile divorante sofferenza interiore. La tristezza cresceva, rompendo ogni diga. Egli n'era sopraffatto. La tristezza era per lui in fondo a tutte le cose. La fuga del tempo gli era un supplizio insopportabile. Non tanto egli rimpiangeva i giorni felici quanto si doleva de' giorni che ora passavano inutilmente per la felicità. Quelli almeno gli avevan lasciato un ricordo: questi gli lasciavano un rammarico profondo, quasi un rimorso... La sua vita si consumava in sé stessa, portando in sé la fiamma inestinguibile d'un sol desiderio, l'incurabile disgusto d'ogni altro godimento. Talvolta lo assalivano impeti di cupidigia quasi rabbiosi, disperati ardori verso il piacere; ed era come una ribellion violenta del cuore non saziato, come un sussulto della speranza che non si rassegnava a morire. Talvolta anche gli pareva d'esser ridotto a nulla; e rabbriviva innanzi ai grandi abissi vuoti del suo essere: di tutto l'incendio della sua giovinezza non gli restava che un pugno di cenere. [etc.] Egli infine obliava; sentiva l'anima sua entrar dolcemente nella morte... Ma, d'improvviso, su da quella specie di tranquillità obliosa scaturiva un nuovo dolore e l'idolo abbattuto risorgeva più alto come un germe indistruttibile. *Ella, ella*<sup>88</sup> era l'idolo che seduceva in lui tutte le volontà del cuore, rompeva in lui tutte le forze dell'intelletto, teneva in lui tutte le più segrete vie dell'anima chiuse ad ogni altro amore, ad ogni altro dolore, ad ogni altro sogno, per sempre, per sempre...»

Andrea mentiva; ma la sua eloquenza era così calda [...] che Elena fu invasa da una infinita dolcezza. (p 26-27)<sup>89</sup> ;

Io non so dirti tutta la miseria de' miei giorni, l'angoscia de' miei rimpianti, l'assidua implacabile divorante sofferenza interiore. La tristezza cresce rompendo ogni diga. Io ne sono sopraffatto. La tristezza è per me in fondo a tutte le cose<sup>90</sup>, come alla foce di tutti i fiumi è il mare. La fuga del tempo m'è un supplizio insopportabile. Non

tanto io rimpiango i giorni felici quanto mi dolgo de' giorni che ora passano inutilmente per la felicità. Quelli almeno mi han lasciato un ricordo: questi mi lasciano un rammarico profondo, quasi un rimorso.

La mia vita si consuma in se stessa, portando in sé la fiamma inestinguibile d'un sol desiderio, l'incurable disgusto d'ogni altro godimento. Talvolta mi assalgono impeti di cupidigia quasi rabbiosi, disperati ardori verso il piacere; ed è come una rebellion violente del cuore non saziato, come un sussulto de la speranza che non si rassegna a morire. Talvolta anche mi pare d'esser ridotto al nulla; e rabbrivisco innanzi ai grandi abissi vuoti del mio essere: di tutto l'incendio della mia giovinezza non mi resta che un pugno di cenere. [etc.]. Mi pare infine di obliare; sento l'anima mia entrar doucement nella morte... Ma d'improvviso, su da quella specie de tranquillità obliosa, scaturisce un nuovo dolore e l'idolo abbattuto risorge più alto, come un germe indistruttibile. *Tu, tu* sei l'idolo che seduce in me tutte le volontà del cuore, rompi in me toutes les forces dell'intelletto, tieni in me toutes les plus segrete vie dell'anima chiuse ad ogni altro amore, ad ogni altro dolore, ad ogni altro sogno, per sempre, per sempre... (Lettre à B. Leoni)

\* \* \*

C'est dire que l'auteur métamorphose sa vie amoureuse de la même manière que son personnage – et peut-être, en l'occurrence, en lui empruntant ses mots, plutôt que l'inverse<sup>91</sup>. D'Annunzio lui-même a d'ailleurs vraisemblablement risqué de perdre sa maîtresse à cette époque, mais pour avoir choisi, lui, le monde autonome des mots et de la littérature, celui du roman dont il tient à achever la rédaction, qui se prolonge au-delà du temps prévu, dans la retraite de Francavilla, malgré les incessantes menaces et accusations de Barbara Leoni qui se plaint de sa longue absence: « Io ho risoluto di non muovermi di qui se non avrò finito, perché ora *amo*<sup>92</sup> il mio libro sul quale ho sudato e spasmato; e non ho il coraggio di abbandonarlo. » (8 octobre)<sup>93</sup>.

L'impossibilité de vivre, commune à Sperelli et son créateur, sans « interposer sans cesse quelque chose entre la nature et eux » – pour reprendre une définition de Bourget appliquée à la sensibilité des décadents<sup>94</sup> –, le besoin impératif de surimposer à la réalité des formes artistiques et littéraires, et les échecs auxquels il conduit, sont peut-être une des hantises que le *Piacere* visait à exorciser – bien que loin de s'en délivrer, d'Annunzio ait par la suite, comme l'on sait, affirmé cette attitude d'« esthète »<sup>95</sup>. Ce que le jeune écrivain conjure en revanche certainement est la menace de stérilité qui le tourmentait alors, à une époque où il était depuis trop longtemps exclusivement occupé par son activité journalistique qui lui assurait de quoi satisfaire sa « passion ruineuse » pour le luxe<sup>96</sup>, et à laquelle son héros est condamné pour s'être dispersé dans l'art comme dans la vie et avoir essentiellement mis le premier au service de la seconde : « ho una gran voglia di mettermi a lavorare sul serio intorno a un lavoro lungo e d'importanza per me capitale. Per l'indole mia e del mio ingegno, la collaborazione quotidiana a un giornale mi distrae troppo e *sparpaglia* e snerba troppo *le mie forze* » (lettre du 6 avril 1886 à Maffeo Sciarra, propriétaire de *La Tribuna*). Et ce pour avoir réussi le tour de force de composer un collage romanesque qui « tient » en dépit de l'extrême hétérogénéité des fragments de textes dont il est

fait, et qui s'affirme par là même comme une œuvre originale en dépit des innombrables plagiats de son auteur et – pour y revenir – son recyclage de métaphores picturales largement issues de ses chroniques mondaines, métaphores ressassées, voire éculées, et elles-mêmes subrepticement empruntées à d'autres auteurs dont elles décontextualisent et vulgarisent les images.

Ce qui fait la force du livre, nous semble-t-il, est l'invention d'un héros et d'une fiction qui, d'un bout à l'autre, et de manière très rigoureuse, comme on a essayé de le montrer, donnent corps à ces métaphores, dans un constant dialogue avec les opérations du narrateur et avec les mécanismes de l'écriture qu'ils mettent en abyme, si bien qu'elles s'inscrivent dans un réseau serré de relations qui finissent par les réinvestir de sens<sup>97</sup>.

C'est que d'Annunzio n'ignorait évidemment pas le manque d'originalité des images et du langage qu'il réemployait ; il l'a même exhibé, comme en témoignent certains passages du *Piacere* (« Egli parlava con naturalezza quel linguaggio manierato, quasi estenuando nell'artificio delle parole la forza del suo sentimento », p 27<sup>98</sup>) et, mieux encore, le *Vademecum del perfetto cronista* qu'il a imaginé et dont il illustre l'usage dans un article parodique :

Miss Multon [...] avrà una testa che Alma Tadema potrà dipingere «su un fondo di oleandri» [...] Ella avrà un *preraffaellitico* abito di velo giallo o di velo verderame. Sarà, qualche volta, «balzata fuori da un sonetto di Dante Gabriele Rossetti» [...] La principessa Pallavicini somiglierà sempre a una *dama del settecento*, e più precisamente a una *grande dame parée* di Moreau *il giovane* o di *Gravelot* [...] La signora Serafini sarà un tipo *Watteau* [...] La signora De Angelis avrà una toilette d'una *molle e fluente* stoffa *Pompadour* [...] la principessa Odescalchi porterà un alto collare di velluto simile a quello che porta Caterina de' Medici nei ritratti del tempo.

E così via. Aggettivi e intere frasi si aggrupperanno intorno all'una o all'altra figura, e ricompariranno periodicamente, ad ogni occasione.<sup>99</sup> ;

tout comme il n'ignore pas et exhibe, dès l'épisode de la première vente aux enchères raconté au premier livre, le manque d'originalité des objets que Spirelli choisit pour décorer son intérieur :

La mania si propagava, come un contagio. In quell'anno, a Roma, l'amore del *biblot* e del *bric-à-brac* era giunto all'eccesso; tutti i saloni della nobiltà e dell'alta borghesia erano ingombri di «curiosità»: *ciascuna dama tagliava i cuscini del suo divano in una pianeta o in un piviale* (p 67)

C'est pourtant des formules de sa prose journalistique ainsi que des textes, largement pillés, du décadentisme que le romancier semble être parti : on a le sentiment que c'est en explorant les résonances qu'ils pouvaient susciter dans son imaginaire qu'il a construit son personnage et son histoire – pour autobiographiques qu'ils soient par ailleurs<sup>100</sup>.

On ne soutiendra certes pas que, de la même manière, c'est de l'exploration des connotations de la mode des décors faits d'objets liturgiques – manie fin de siècle amplement inspirée de la littérature – que dérive la pulsion sacri-

lège de Sperelli ; c'est pourtant en vertu d'un même mécanisme qu'elles se lient : la mode fin de siècle peut fort bien avoir activé ou réactivé chez d'Annunzio une source d'inspiration, s'il est vrai que, comme l'écrivait M. Praz, fort justement – bien qu'il s'exprimait en des termes (dannunziens) qu'on serait aujourd'hui amené à corriger –, « Al contatto del decadentismo francese, il senso di profanazione, di tabù, che il d'Annunzio possedeva per stirpe, trova il terreno propizio per svilupparsi »<sup>101</sup>. Tout se serait alors joué pour le jeune d'Annunzio, plus fondamentalement, entre l'assimilation, souvent superficielle, d'une culture qui lui était foncièrement étrangère et les sollicitations qu'elle éveillait en même temps dans les profondeurs de son univers intime, aptes à mettre en branle son imaginaire et son talent d'écrivain<sup>102</sup>.

## NOTES

<sup>1</sup> Notre analyse illustrera amplement ce qu'on entend précisément par objets figuratifs ou iconiques ; signalons cependant d'emblée que nous faisons principalement référence aux types d'objets étudiés par Philippe Hamon dans *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. revue et augmentée, Paris, José Corti, 2007.

<sup>2</sup> Nous n'évoquons ici que quelques points de repère connus. Pour les nombreuses sources françaises du *Piacere* quant aux aspects auxquels on s'intéressera, parmi lesquelles il faudrait au moins citer encore – pour ne retenir que des textes contemporains – le *Journal* des Goncourt (1884, 1887) et *Madame Gervaisais* (1879), *La maison d'un artiste* d'Edmond de Goncourt (1881), *Mensonges* de Bourget (1887) et le *Journal intime* d'Amiel (1883), nous renvoyons à la suite de notre article, ainsi qu'aux notes très complètes d'Annunziata Andreoli à l'édition du roman dans G. d'Annunzio, *Prose di Romanzi* (cit. n. 4) et, en particulier, aux études de référence de G. Tosi (cit. n. 10 et 11), dont elles s'inspirent largement.

<sup>3</sup> Voir sur ce point G. Bàrberi Squarotti, « Il parato di carta », in *Il Piacere*, Atti del XII Convegno, Pescara-Francavilla al Mare, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1990, pp. 15-36.

<sup>4</sup> L'abréviation P renvoie à *Il Piacere* in G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, I, edizione diretta da E. Raimondi, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1988 (« I Meridiani ») ; nous citons de la V<sup>e</sup> éd. de 2005.

<sup>5</sup> Nous soulignons, sauf indication contraire.

<sup>6</sup> Tous les mots étrangers ou d'origine étrangère sont en italiques dans le texte.

<sup>7</sup> Le *tepor* (auquel s'associe souvent l'adjectif *molle*) est un terme central, récurrent dans le roman (on en trouvera plusieurs exemples dans nos citations suivantes), étroitement lié aux intérieurs raffinés où le héros se réfugie et, plus généralement, à l'artifice, tel que le connote également la tiédeur paradoxalement printanière du soleil de la Saint-Sylvestre : « L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma » (P 5) ; de même que celle de l'été de la Saint-Martin qui s'associe au *tepidario* de la Trinité des Monts : « stabili il suo *home* nel palazzo Zuccari alla Trinità de' Monti, su quel diletto tepidario cattolico [...]. Era una estate di San Martino, una primavera de' morti, grave e soave, in cui Roma adagiavasi, tutta quanta d'oro come una città dell'Estremo Oriente » (38). Voir aussi, parmi ses modulations, l'image de la serre tiède ou ardente, P 31, cit. plus loin et n. 76.

Pour le *tepidario cattolico*, attribué que d'Annunzio avait auparavant assigné à la Piazza di Spagna, ainsi que pour la « manie du Japon » qui semble inspirer cette dernière image de Rome, voir P 38 n. 3.

<sup>8</sup> Nous citons en français de G. d'Annunzio, *L'enfant de volupté*, traduit de l'it. par Georges Hérelle, éd. complétée et rétablie dans l'ordre de l'édition originale par Pierre de Montera, Paris, Calmann-Lévy, 1971. Nous nous servons généralement de cette traduction sauf dans

les cas où elle diverge trop de la lettre du texte. Les numéros de page renvoient cependant au texte original.

<sup>9</sup> Pour les lieux privilégiés par Sperelli, et par d'Annunzio lui-même, que le palais Zuccari domine pour une part et qui constituent le cadre où se déroule la plus grande partie de l'action romanesque, cf. notamment p 6 n. 1, 38 et 38 nn. 1-2.

Les connotations dont est porteuse la demeure de Sperelli, qui s'explicitent au fil du roman, sont par ailleurs confirmées par une série de données extratextuelles qui ont vraisemblablement contribué à dicter le choix de cet hôtel particulier, originellement bâti (entre 1540 et 1609) pour abriter une académie de peinture, situé dans un quartier à la mode dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, habité en particulier par des artistes étrangers et, qui plus est, par des personnages romanesques, dont l'héroïne du roman des Goncourt, *Madame Gervaisais* (1879), et le protagoniste de *la Conquista di Roma* (1885) de Matilde Serao (voir p 5 n. 1).

<sup>10</sup> Pour d'autres rapprochements, voir notamment Guy Tosi, « Les sources françaises de l'esthétisme d'Andrea Sperelli », *Italianistica* VII, 1, janvier-avril 1978, pp. 20-44, qui cite, parmi bien d'autres, les intérieurs des romans de Villiers de l'Isle Adam, Joséphin Péladan et Élémir Bourges ; et Mario Praz, « D'Annunzio arredatore », in Id., *Il patto col serpente. Paralipomeni di « La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica »*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 352-61, qui, évoquant aussi les origines et les variations de ce type de décor, devenu un lieu commun, mentionne entre autres la médiation de Matilde Serao.

<sup>11</sup> On se bornera à renvoyer aux notes détaillées d'A. Andreoli in *op. cit.* et à l'étude de référence de G. Tosi : « Les sources françaises de l'esthétisme d'Andrea Sperelli », 1978, cit. (étayée par bien d'autres, parmi lesquelles il faut rappeler en particulier : « Quelques sources de l'érotisme d'Andrea Sperelli », *Quaderni del Vittoriale* 9, mai-juin, 1978, pp. 1-12 ; « Influences françaises sur la langue et le style de D'Annunzio: de l'Isottò au Piacere », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, XXXI, 1, mars 1978, pp. 22-53 ; « Incontri di d'Annunzio con la cultura francese (1879-1994) », *Quaderni del Vittoriale* 26, mars-avril 1981, pp. 5-63 ; et « D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français », in *D'Annunzio giovane e il verismo*, Atti del 1<sup>o</sup> convegno internazionale di studi dannunziani, 21-23 settembre 1979, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, pp. 59-99).

<sup>12</sup> En italiques dans le texte.

<sup>13</sup> Cette description du salon, développée le long du 1<sup>er</sup> chapitre du I<sup>er</sup> livre, est reprise, conformément à la structure symétrique du roman, dans le 1<sup>er</sup> chapitre du IV<sup>e</sup> et dernier livre. Elle est complétée, çà et là, par de brèves descriptions du dressing du dandy (I, 3 ; III, 1), d'« un des objets les plus précieux qu'il possède » (I, 4), et enfin par celles de la chambre à coucher et de la salle à manger au 1<sup>er</sup> chapitre du livre III, qui coïncide avec le retour à Rome du héros après sa convalescence à Schifanoja (livre II).

<sup>14</sup> Pour les décorations des majoliques de Castel Durante voir p 6 n. 1.

<sup>15</sup> Sur les rapports qui se nouent entre objets-images et écriture, voir aussi la très belle étude d'Ilaria Crotti, « Il dis-Piacere del Libro », in Id., *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio Editori, 2008 ; en particulier, pour cette description liminaire du salon et celle de la chambre à coucher de Sperelli (p 232-33) que nous examinerons plus loin, pp. 96-97 et 97 n.

<sup>16</sup> Rappelons que d'Annunzio a regroupé *Il Piacere*, *L'Innocente* et *Trionfo della morte* sous le titre *I Romanzi della Rosa*, la rose étant une figure de la volupté, incarnée par la femme, ainsi qu'un motif insistant et multiforme tout au long du texte (voir notamment p 32 n. 1, et 153 n. 1). On ne saurait illustrer ici, faute de place, la résurgence des coupes et leur réapparition massive dans d'autres objets (vases, tasses, verres, flacons, bassins) qui, fondamentalement apparentés, au-delà des formes différentes qu'ils peuvent prendre, par les signifiants qui les désignent et les significations qu'ils recouvrent, tissent à travers tout le texte un réseau serré de correspondances dont on trouvera quelques illustrations au fil de nos citations. On se bornera à relever une des valeurs majeures dont ils sont porteurs, se liant étroitement au corps et au sexe féminins, voire en devenant la métaphore, comme l'illustrent explicitement les images appliquées au ventre glabre de la demi-mondaine Giulia Moceto : « il ventre incomparabile di Giulia Moceto, polito come una coppa d'avorio, puro come quel d'una statua, per l'assenza perfetta di ciò che nelle

sculture e nelle pitture antiche rimpiangeva il poeta del *Musée secret* » (119), « il ventre d'una Pandora infeconda, una *coppa d'avorio*, uno scudo raggianti, *speculum voluptatis* » (240). Ces métaphores vont aussi de pair avec une rêverie d'assimilation orale de la femme qui se développe, en se modulant, tout au long du roman. C'est ce qui apparaît le plus manifestement dans l'épisode de la fête de bienfaisance où Elena, la future maîtresse de Sperelli, offre du champagne aux hommes dans le creux de ses mains, une « coupe charnelle » (*coppa carnale*, 51) qui hante les pensées du héros: « “Quanti l'han posseduta?” pensò Andrea. [...] / In quelle mani incomparabili, morbide e bianche, d'una trasparenza ideale [...] avevano bevuto dieci, quindici, venti uomini, uno dopo l'altro, a prezzo. Egli *vedeva* le teste di quegli uomini sconosciuti chinarsi e suggerire il vino » (53; c'est d'Annunzio qui souligne). Une variante tout aussi significative se retrouve dans l'érotique cérémonie du thé que le héros célèbre rituellement avec ses maîtresses : « Ella versò in una *tazza* la bevanda e glie la offerse [...] / Egli rifiutò l'offerta. / – *Non voglio bere a quella tazza*. [...] / – Dammi tu da bere [...] – Così. Prendi un sorso e non inghiottire. [...] / – Ora, versa, a poco a poco. / Egli trasse nel bacio, suggerendo, tutto il sorso. [...] / – Che sapore aveva? Tu m'hai bevuta anche l'anima. » (334-35). Une connotation analogue s'attache au bassin d'argent où Elena prend son bain, qui est censé être une réplique de la « prodigieuse coupe » où Alexandre le Grand « avait coutume de boire prodigieusement » : « *Questo bacino* era storico: e si chiamava la *Tazza d'Alessandro*. [...] / La tazza [...] fu composta *in memoria di quella prodigiosa a cui* nei vasti conviti *soleva bere prodigiosamente il Macedone*. [...] / L'interno era dorato, come quel d'un *ciborio*. [...] / Spesso [...] Elena prendeva *in quella tazza* il suo bagno mattutino. Ella vi si poteva bene immergere [...] con tutta la sua persona » (96-97) ; mais aussi à des notations apparemment plus anodines telle que « la gelosia [...] lo spingeva talvolta a desiderare quasi la distruzione d'una donna già preferita e goduta [...]». *Nessuno doveva bere al bichiere dove aveva egli bevuto una volta* » (271). Voir aussi ci-dessous nn. 54 et 79, et, pour cette rêverie d'assimilation, la dernière partie de notre par. 2, mais encore, par exemple : « Ne' baci d'Elena era [...] l'elisire sublimissimo. Di tutte le mescolanze carnali quella pareva loro la più completa [...] Credevano, talvolta, che il vivo fiore delle loro anime si disfacesse, premuto dalle labbra, spargendo un succo di delizie per ogni vena insino al cuore, e, talvolta, avevano al cuore la sensazione illusoria come d'un frutto molle e roscido che vi si sciogliesse. » (91) ; « La bocca di Giulia è una confettura orientale. / – Ti prego, Ludovico, – diceva lo Sperelli – lasciamela provare [...] Clara anche ha un sapore originale: un giulebbe di violette di Parma tra due biscotti *Peek-Frean* alla vainiglia... » (249), etc.

<sup>17</sup> On remarquera au passage que le lys sera la fleur élue par d'Annunzio pour intituler son second cycle romanesque, *I Romanzi del Giglio*, qui restera inachevé. Pour cette variation, rappelons aussi le dernier chapitre du roman où les roses, ici préparées pour Elena Muti, sont remplacées par des lilas blancs destinés à accueillir la pure Maria Ferres.

<sup>18</sup> Pour ce renversement et le va-et-vient mis en place entre le héros, qui choisit les objets de son intérieur – tout comme ses maîtresses – en fonction d'un modèle pictural, et les métaphores du narrateur qui les comparent à des images artistiques, voir la seconde partie de notre par. 2.

Sur l'image qu'on vient de citer, qui annonce plus d'un trait du fonctionnement spécifique du roman, cf. aussi l'étude de Marinella Cantelmo, « *L'eletta*, la mondana e l'utente competente. Circuiti della comunicazione artistica nel *Piacere* », in Id., *Il cerchio e la figura. Miti e scenari nei romanzi di G. d'Annunzio*, Lecce, Piero Manni, 1999, pp. 5-48 ; une étude à la fois proche de l'investigation qu'on développera ici, pour les objets fictionnels et les opérations textuelles sur lesquels elle porte, et fort différente, pour les aspects fonctionnels qu'elle en retient en visant essentiellement à mettre au jour les mécanismes sémiotiques du *Piacere* – et, en dernière analyse, son caractère novateur. Point de départ de la réflexion de M. Cantelmo, l'image liminaire du roman sert ainsi à introduire une distinction entre les objets artistiques présents dans l'univers fictionnel et les œuvres d'art réelles, ou données pour telles, que le récit cite ou évoque *in absentia*, convoquant du coup dans son espace des données d'ordre extratextuel (et intertextuel) dont la connaissance est déterminante dans la communication qui s'établit entre l'auteur et le lecteur, tout comme, à un autre niveau, entre le héros et les personnages féminins qu'il séduit – distingués sur la base de leur profil culturel par la typologie du titre de l'étude (« *L'eletta*, la mondana e l'utente competente »).

<sup>19</sup> Sur les significations ambivalentes qui s'attachent aux fleurs (fictionnelles ou métaphoriques) dans les romans de d'Annunzio, et plus généralement, à la végétation et aux fruits (dont la grenade présente dans cette page liminaire), voir Gianni Turchetta, *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, en particulier pp. 132-40 et 144-45.

<sup>20</sup> Cf. *La chambre double* in *Le spleen de Paris* (1869) et *À Rebours*, chap. I. C'est ainsi encore que l'intérieur réapparaît à plus d'une reprise au fil du livre, en accord avec le comportement de Sperelli qui s'y réfugie régulièrement pour se remémorer les événements et en prévoir la suite en s'abandonnant à ses fantasmes. Voir par exemple les pages qui suivent sa seconde rencontre avec Elena : « D'un tratto, emergevano dalla sua memoria [...] una frase di lei, una intonazione di voce, un'attitudine [...]. Egli le parlava, mentalmente; le diceva, mentalmente, tutto quello che poi le avrebbe detto in realtà, ne' futuri colloqui. Prevedeva le scene, i casi, le vicende, tutto lo svolgimento dell'amore, secondo le suggestioni del suo desiderio. – In che modo si sarebbe ella data a lui, la prima volta? / Mentre saliva le scale del palazzo Zuccari, per rientrare nel suo appartamento, gli balenava questo pensiero. – Ella, certo, sarebbe venuta là. [...] / “Ella amerà la mia casa” pensò. “Amerà le cose ch'io amo.” [...] / Chiese il tè al servo; e s'adagiò d'innanzi al caminetto, per meglio godere le finzioni della sua speranza. [...] / Andrea sorrideva un poco, ricordando le parole di Elena [...] – Senza dubbio, dicendomi quella frase [...] ella pensava ai prossimi convegni d'amore [...]. Ma perché poi, di nuovo, era diventata impenetrabile? [...] – Andrea si smarrì nell'indagine. Però l'aria calda, la mollezza della poltrona, la luce discreta, le variazioni del fuoco, l'aroma del tè, tutte quelle sensazioni grate ricondussero il suo spirito agli errori dilettoni. Egli andava errando senza mèta » (71-73). Il en va à peu près de même lorsque, de retour à Rome, après sa convalescence à Schifanoja, Sperelli se prend à rêver à Maria : « Egli mesceva le sue fantasie alle onde del fumo, in quella luce temperata ove i colori e le forme prendevano una vaghezza più blanda. / Spontaneamente, i suoi pensieri non risalivano verso i giorni scorsi ma andavano all'avvenire. – Egli avrebbe riveduta Donna Maria, fra due, fra tre mesi, chi sa? forse anche assai prima [...] Sarebbe stato il vero *secondo amore*, con la profondità e la dolcezza e la tristezza d'un secondo amore. [...] » (231; c'est d'Annunzio qui souligne).

<sup>21</sup> D'Annunzio reprend évidemment ici les théories du symbolisme et du décadentisme. Cf. p 6 n. 1 et 18 n. 1.

<sup>22</sup> En italiques dans le texte.

<sup>23</sup> Voir *Le flacon des Fleurs du mal* (1861): « Il est de forts parfums pour qui toute matière / est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre. [...] // [...] / parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient, / d'où jaillit toute vive une âme qui revient ».

<sup>24</sup> Pour cette image de la clôture, de l'artifice, mais aussi de la corruption, omniprésente dans la production décadente, voir en particulier *La chambre double* que nous évoquions plus haut, « où l'esprit sommeillant est bercé par des atmosphères de serre-chaude », et *Une Martyre des Fleurs du mal* (mentionné également par Andreoli in *Prose di romanzi*, cit.), dont plus d'un élément se retrouve dans la description du salon de Sperelli: « Au milieu des flacons, des étoffes lamées / et des meubles voluptueux [...] // dans une chambre tiède où, comme dans une serre, / l'air est dangereux et fatal, / où des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre / exhalent leur soupir final ». Même les cercueils de verre, d'ailleurs, réapparaîtront en filigrane dans le roman (cf. la dernière partie de notre par. 2 et n. 71).

<sup>25</sup> Bien qu'il n'y soit pas évoqué par des correspondances précises, le salon de Sperelli ne va pas sans faire penser ici également au boudoir (plus sophistiqué) que Des Esseintes « avait composé », « alors qu'il recevait des femmes » : « où, au milieu des petits meubles sculptés dans le pâlè camphrier du Japon, sous une espèce de tente de satin rose des Indes, les chairs se coloraient doucement aux lumières apprêtées que blutait l'étoffe. / Cette pièce [...] avait été célèbre parmi les filles qui se complaisaient à tremper leur nudité dans ce bain d'incarnat tiède qu'aromatisait l'odeur de menthe dégagée par le bois des meubles. / [...] cet air fardé [...] paraissait transfuser un sang nouveau sous les peaux défraîchies » (*À Rebours*, chap. I). C'est à quoi fait songer aussi l'image de la chair illuminée et pénétrée d'une pâleur d'ambre (« il suo corpo [...] soffuso d'un pallor d'ambra ») qui rappelle les images de Huysmans (« les chairs se coloraient doucement aux lumières apprêtées », « cet air fardé [...] paraissait transfuser un sang nouveau sous les peaux ») ; ou, plus loin (p 97, cit.

dans la suite), celle du corps nu d'Elena, qui se plaît à prendre son bain dans un bassin doré, teinté de « reflets ténus, indescritibles » (« les filles qui se complaisaient à *tremper leur nudité dans ce bain* d'incarnat tiède »). Pour les analogies entre le *Piacere* et *À Rebours*, qui ne sauraient être fortuites (voir notamment ci-dessous n. 68), en même temps que pour certaines différences fondamentales entre leurs héros respectifs (cf. par. 3), nous renvoyons à l'excellente synthèse de G. Tosi, « Les sources... », cit., pp. 26-29.

La métaphore immédiatement suivante de Danaé (« un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio »), semble elle s'inspirer de la statue d'Éros que Péladan, dans son *Initiation sentimentale*, attribue au sculpteur décadent Nébo (cf. « tout le corps souriait à toutes ses jointures, à tous ses plis, tous ses méplats » et « la mollesse Corrégiennne », cit. par Andreoli, p. 6 nn. 2 et 3).

<sup>26</sup> Souligné dans le texte, comme les expressions suivantes.

<sup>27</sup> Sur la prédilection pour Sandro Botticelli, modèle majeur de l'école préraphaélite et peintre cher aux décadents, voir p. 5 n. 1.

<sup>28</sup> Cf. notamment p. 233 n. 1.

<sup>29</sup> Parmi les objets analogues, chers à Des Esseintes, et par ailleurs devenus à la mode en France comme en Italie (p. 67), voir aussi le pare-feu du salon de Sperelli – « Il camino non aveva più vampa ma i tizzoni illuminavano in parte le figure sacre del parafeuoco fatto d'un frammento di vetrata ecclesiastica » – (31) et, dans son dressing, le sarcophage romain « trasformato con molto gusto in una tavola per abbigliamento » (73), autre objet sacré détourné de sa fonction, objet kitsch par excellence, que le narrateur qualifie, comme il le fait parfois, d'objet « de bon goût ».

<sup>30</sup> Cf. aussi p. 231, cit. plus loin.

<sup>31</sup> On remarquera au passage que le nom de Sperelli et, comme l'a finement noté I. Crotti (« Il dis-Piacere del Libro », cit., p. 97 n.), celui même d'Annunzio sont également inscrits, ou transcrits sur ces tapisseries et soumis par là à un même processus de transfiguration : « Un piccolo arazzo [...] raffigurante un'Annunciazione, copriva la testa del letto. Altri arazzi, con le armi gentilizie di casa Sperelli nell'ornato ». Pour ce type d'inscriptions, voir aussi ci-dessous n. 39.

<sup>32</sup> Sur les tableaux vivants voir aussi Andreoli, *op. cit.*, pp. 1117-19.

<sup>33</sup> Nous empruntons l'expression à Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>34</sup> La structure largement analeptique du roman contribue à cette mise en tableau (bien que la plupart du temps la description des personnages et des événements ne passe pas, comme dans le 1<sup>er</sup> chapitre, par la mémoire et la perspective de Sperelli) et, plus généralement, au découpage de l'histoire en tableaux ou en scènes, séparés par d'amples ellipses temporelles.

<sup>35</sup> Cette mise (semblable à celles dont les Goncourt parlent dans leur *Journal* à propos de la « vulgarisation dans la toilette de la femme française, des nuances du costume *esthetic* anglais », cit. par Tosi, « Les sources... », 1978, cit., p. 40 n.) évoque implicitement des tableaux préraphaélites pour lesquels ce même personnage est d'ailleurs censé avoir posé (voir p. 236 nn. 4-5, 242, cit. ci-dessous n. 45, et 242 n. 2). On rappellera aussi Donna Ippolita, qui porte de larges « collari medici », alors à la mode, et qui ressemble du coup à la « moglie di Cosimo II de' Medici nel ritratto di Giusto Suttermans » (108), et enfin les déguisements des prostituées parisiennes en *Jocondes* ou en botticelliennes *Primavere* justement évoqués par Andreoli, *op. cit.*, p. 1120.

<sup>36</sup> Nous nous bornons ici à citer les descriptions d'Elena, mais les mises en tableau s'opèrent autour d'autres femmes, et en particulier autour de Maria (cf. n. 45 ci-dessous). En l'occurrence, d'Annunzio exploite pleinement ce que Ph. Hamon appelle la propension du roman du XIX<sup>e</sup> siècle à « se constituer comme une suite de scènes de pantomime » en décrivant les rituels stéréotypés de la vie sociale (scène de bal, dîner, soirée dans un salon, etc.) où le corps est déjà théâtralisé dans ses poses et ses déplacements – et qui plus est volontiers placé par la fiction romanesque dans un environnement d'images qui prolongent sa mise en tableau (cf. *Imageries*, cit., pp. 76-79 et 196-97).

<sup>37</sup> Les dénominations latines, comme tout autre mot latin, sont en italiques dans le texte.

<sup>38</sup> Sur le motif pictural et littéraire du lévrier cf. p. 3 n. 2, et 96 n. 1, qui évoque aussi la gravure commandée par d'Annunzio à son ami Giulio Aristide Sartorio, destinée à être publiée avec

la signature fictive *A. Sperelli calcographus*, et qui de fait s'inspire du contexte fort différent des « non casti versi diretti un giorno dal giovane Gabriele alla [...] *Contessa Lara* [...]: *sul damascato letto ampio e profondo* [...] // *Erto su l'esili zampe il levriere / di Scozia le lambisce il sen rotondo. / Ed ella al blandimento inverecondo / da tutto il corpo fremè di piacere* [...] ».

<sup>39</sup> Sur cette indestructibilité rêvée de l'art et de l'écriture voir aussi I. Crotti, « Il dis-Piacere del Libro », cit., pp. 116-18. La gravure, étape ultime de la mise en tableau de la figure féminine, est d'autre part aussi une image en creux qui s'inscrit dans une longue rêverie sur différentes formes d'empreintes. C'est tantôt un moule naturel, tel le gant que Maria laisse à Sperelli (p. 301) dans un épisode qui fait écho à des passages de *Chérie* et du *Journal* des Goncourt : « le gant, l'empreinte et le moule de sa main, la chose qui dessine ses doigts » (25 mai 1885, cit., p. 301 n. 1). Tantôt la trace en creux, déjà citée, et tout aussi naturelle, que les corps d'Elena (p. 31) et de Maria (337) impriment sur le fauteuil du petit salon du *buen retiro* recouvert « d'un cuir ancien semé de pâles chimères en relief » dont la teinte rappelle « certains fonds de portraits vénitiens » (21), ainsi que d'un « grand coussin taillé dans une dalmatique » (« il cuscino della poltrona conservava ancora l'impronta del corpo ch'eravisi affondato », 31 ; littéralement repris p. 337). C'est là une empreinte double et répétée qui lie très intimement – et même en son absence –, le corps féminin au décor par lequel le héros cherche à l'esthétiser, à le transfigurer et à l'identifier à des figures picturales et littéraires. De par leur provenance, les images et les fragments de textes dont ils sont ornés, la plupart des objets de ce décor peuvent d'autre part se concevoir en soi comme porteurs d'empreintes – tel, emblématiquement, le cuir du fauteuil semé de chimères en relief – destinées à idéaliser et artialiser les femmes désirées par contiguïté, ou par un phénomène inverse d'« impression ». Aussi significatifs à cet égard sont les vers que Sperelli compose, au temps de sa convalescence à Shifanoja, inspirés par son nouveau rêve de pureté et de rachat, et qu'il transcrit sur la base quadrangulaire de l'hermès de marbre qui domine sa « retraite favorite » (144) dans le parc de la villa, très semblable à celle du *buen retiro* : « Quindi scrisse i quattro sonetti su la base quadrangolare dell'Erma: su ogni faccia uno [...]: *Erma quadrata, le tue quattro fronti / sanno mie novità meravigliose? [...] / L'anima ride li amor suoi lontani / mentre fiso rimirò il Mal già vinto / [...]. / Alta, in sommo del cerchio, un'assai bianca / donna, con atto di comunicare, tien fra le pure dita l'Ostia santa. // Folgora nella pura mano vostra / quell' Ostia desiata, come un sole. / Non vedrò dunque il gesto che consente?* » (149-50, cit. plus loin, par. 2; en italiques dans le texte). Lorsque quelque temps après Sperelli fait la connaissance de Maria, qu'il élit presque aussitôt comme objet de sa vague aspiration à un amour mystique et rédempteur (cf. la dernière partie de notre par. 2), ces mêmes vers, inscrits dans un lieu et sur un support concrets (eux-mêmes déjà chargés de sens), semblent idéalement attendre sa venue, son regard et sa lecture, à l'instar des éléments du décor du *buen retiro* qui semblent attendre les femmes qu'ils sont voués à sublimer (« Quell'aria aspettava il suo respiro; quei tappeti chiedevan d'esser premuti dal suo piede; quei cuscino volevano l'impronta del suo corpo », 72; c'est l'auteur qui souligne) ; si bien qu'au moment où Maria les découvre et les déchiffre, son identification rêvée à la figure poétique imaginée par Sperelli prend corps : « – Com'è bello qui! – esclamò Donna Maria, entrando nel dominio dell'Erma quadrifronte [...] / Si spandeva all'aria [...] un odore di muschio [...]. L'ombra era misteriosa, e le linee di luce traversanti il fogliame [...] erano come raggi lunari traversanti i vetri istoriati d'una cattedrale. Un sentimento misto, pagano e cristiano, emanava dal luogo, come da una pittura mitologica d'un quattrocentista pio. [...] / Involontariamente, il suo sguardo cadde su le iscrizioni. / – Chi ha scritto qui? Voi? – domandò ad Andrea, sorpresa e lieta. – Sì; è la vostra scrittura. / E, subito, si mise in ginocchio su l'erba a leggere; curiosa, quasi avida » (175) ; « – Questi versi dunque sono un documento spirituale – seguì Donna Maria. – Me li daretè, perché io li conservi. / Egli voleva dirle: – Vengono a voi, oggi, naturalmente. Sono vostri, parlano di voi, pregano voi. [...] » (178). Semblables, enfin, pour ne citer encore qu'un exemple, sont les vers de Goethe (tirés des *Venezianische Epigramme*) que Sperelli inscrit, parmi bien d'autres « inscriptions d'amants » (311), sur un pilastre du petit temple du Belvédère de la Villa Médicis : « Le mura parlavano [...] / [...] Ed era, scritto di mano d'Andrea, un epigramma del Goethe, un distico [...] : “*Sage, wie lebst du?*” – Rispondi, come vivi tu? – “*Ich lebe!*” – Io vivo! E, se pur cento e cento secoli mi fosser dati, io m'augurerei soltanto che domani fosse come oggi – Sotto era una data: *Die ultimi februarii 1885*; e un nome: *Helena Amyclaea* » (312; cf. aussi 312 n. 1) ; manière de sublimer

ses amours avec Elena en les mêlant étroitement à l'histoire, aux monuments et aux oeuvres d'art de Rome, et en y laissant une trace plus concrète que ne l'est le souvenir, imaginaire, que les amants sont supposés laisser dans les lieux qu'ils visitent : « Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore. Le chiese remote dell'Aventino [...] conoscevano il loro amore. Le ville dei cardinali e dei principi: la Villa Pamphily [...]; la Villa Albani [...]; e la Villa Medici [...]; e la Villa Ludovisi [...]; tutte le ville gentilizie, sovrana gloria di Roma, conoscevano il loro amore. Le gallerie dei quadri e delle statue [...]; tutte le solitarie sedi della Bellezza conoscevano il loro amore » (89-90). Et manière aussi, pour Sperelli, de vivre et transfigurer ses amours à travers des textes littéraires : les *Römische Elegien*, en particulier, aux figures desquelles Elena et lui s'identifient en relisant les vers de Goethe et en parcourant Rome sur ses traces : « – Che strano amore! – diceva Elena [...] – Mi sarei data a te la sera stessa ch'io ti vidi. [...] / – Quando udii, quella sera, annunziare il mio nome accanto al tuo [...] ebbi, no so perché, la certezza che la mia vita era legata alla tua, per sempre! / Essi credevano quel che dicevano. Rilessero insieme l'elegia romana del Goethe: "*Lass dich, Geliebte, nicht reum, dass du mir so schnell dich ergeben* [etc.] » (88) ; « e la Villa Ludovisi, un po' selvaggia, profumata di viole, consacrata dalla presenza della Giunone cui Wolfgang adorò [...]; tutte le ville gentilizie [...] conoscevano il loro amore » (89). Ressemblerait à ajouter que Goethe aussi avait perpétué le souvenir de ses itinéraires romains par le biais d'une trace ou d'une empreinte concrète : un moule de la tête colossale de la statue de Junon qui est ici évoquée et qu'il avait fait placer dans sa demeure de Weimar (cf. p 89 n. 2), un objet auquel font évidemment écho ceux que d'Annunzio a rassemblés dans son Vittoriale (cf. plus loin, par. 3). Pour les motifs des traces, empreintes et moulages du corps, comme pour celui de la gravure et d'autres images « négatives » dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment Ph. Hamon, *Imageries*, cit., pp. 16-17, 43 suiv., 198, 219 suiv. et *passim*.

<sup>40</sup> Pour ce procédé, déjà employé par les écrivains de la *scapigliatura*, « beaucoup plus courant chez les écrivains français depuis Balzac, Gautier et les Goncourt », et foncièrement apparenté à ceux de d'Annunzio dans *Mensonges* de Bourget et *l'Initiation sentimentale* de Péladan, voir notamment Tosi, « Les sources... », 1978, cit., p. 25 et 25 n. Et pour l'iconothèque de d'Annunzio, l'introduction aux notes d'Andreoli, *op. cit.*, en particulier pp. 1111, 1117, 1120-25, et *passim* au fil du commentaire du *Piacere*.

<sup>41</sup> Pour cette description cf. Andreoli, *op. cit.*, pp. 1120-25, où il est fait notamment mention d'E. Chesneau qui, dans un passage de *La peinture anglaise* – un ouvrage qui explique aussi la large place accordée aux peintres anglais –, a inspiré à d'Annunzio l'assimilation entre la *Joconde* de Vinci et la *Nelly O'Brien* de Reynolds ; les mêmes pages signalent aussi l'influence de Paul Bourget qui lui a peut-être suggéré le motif récurrent du contraste que présentent les visages de Vinci (voir aussi p 60-61 et 91, cit. plus loin), ainsi que, fort probablement, l'association entre Vinci et Botticelli (p 91, cit. plus loin). Voir en outre M. Cantelmo, *Il cerchio e la figura*, cit., pp. 30-31, qui souligne le rôle essentiel des *Studies in the History of the Renaissance* de Walter Pater, « il più autorevole testimone e divulgatore della lettura *fin de siècle* di Leonardo e della *Gioconda* in particolare ».

<sup>42</sup> D'Annunzio fait référence au portrait de la *Belle Ferronière* attribué à Léonard de Vinci et que l'on a longtemps pris pour un portrait d'une maîtresse de Ludovico Sforza. Il semble par ailleurs s'inspirer cette fois des Goncourt (cf. p 61 n. 1).

Précisons d'autre part que nous parlons ici des rêveries et des visions de Sperelli même si, on l'aura remarqué, elles sont souvent inextricablement mêlées au point de vue du narrateur, qui affleure notamment de manière explicite avec la formule récurrente *quasi direi / direi quasi*. Sur les perspectives et les voix du héros et du narrateur, à la fois nettement distinctes et subtilement amalgamées, tout particulièrement dans les descriptions de la beauté féminine qui nous occupent ici, voir aussi par exemple Guido Baldi, « Crisi del soggetto e maschera estetica nel *Piacere* », in Id., *Le ambiguità della « decadenza »*. *D'Annunzio romanziere*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 7-42; et, surtout, la remarquable et innovante étude de Marinella Cantelmo, *Il Piacere dei leggittoři. D'Annunzio e la comunicazione letteraria*, Ravenna, A. Longo Editore, 1996, qui, s'attachant à dégager les stratégies et mécanismes de communication du texte romanesque dannunziano, analyse également les jeux spéculaires très complexes qui s'établissent entre le héros, le narrateur, l'auteur implicite, l'écrivain réel et le personnage qu'il s'est forgé, jeux de miroirs que nous pren-

drons également en compte dans le cadre, pourtant fort différent, et plus restreint, du présent article (cf. en particulier, pour le trait que nous soulignons ici, « Complicità di sguardi e di voci », pp. 122-26 et « Auctor in fabula », pp. 159-65).

<sup>43</sup> Cette métaphore se lie évidemment aussi aux illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide qui ornent le service à thé du salon de Sperelli.

<sup>44</sup> Pour Thomas Lawrence et le portrait de la « petite comtesse de Shaftesbury », évoqués dans la *Peinture anglaise* de Chesneau, cf. p. 40 n. 1.

<sup>45</sup> Très significative quant ce mouvement est aussi la relation qui s'esquisse entre la métaphore appliquée à Elena par le narrateur, qui la figure « sortie du cercle d'une médaille » (« La sua testa [...] d'un disegno così puro, così fermo [...] *pareva essere uscita dal cerchio d'una medaglia siracusana* », 24-25, cit. plus haut) et les eaux-fortes à travers lesquelles Sperelli, remettant Elena en tableau, la transfigure à nouveau en une image gravée, semblable à celle d'une médaille : « *Parveva ad Elena esser deificata dall'amante, come l'Isotta riminese nelle indistrutibili medaglie che Sigismondo Malatesta fece coniare in gloria di lei* » (98, cit. plus haut).

Les mêmes processus se développent à partir de la figure de Maria Ferres, d'abord présentée comme une figure picturale (et sculpturale) par le narrateur (p. 161, 171), puis mise en tableau par le héros, sur le fond d'un jardin à l'italienne qui rappelle celui de la villa d'Este (175-76, 179) : « *Aveva un volto ovale, forse un poco troppo allungato [...] di quell'aristocratico allungamento che nel XV secolo gli artisti ricercatori d'eleganza esageravano. Ne' lineamenti delicati era quell'espressione tenue di sofferenza e di stanchezza, che forma l'umano incanto delle Vergini ne' tondi fiorentini del tempo di Cosimo. Un'ombra morbida, tenera, simile alla fusione di due tinte diafane [...] le circondava gli occhi che volgevan l'iride lionata degli angeli bruni. I capelli le ingombravano la fronte e le tempie, come una corona pesante [...]. Le ciocche, d'innanzi, avevano la densità e la forma di quelle che coprono a guisa d'un casco la testa dell'Antinoo Farnese.* » (161); « *Portava un abito d'uno strano color [...] indefinibile; d'uno di quei colori cosiddetti estetici che si trovano ne' quadri del divino Autunno, in quelli dei Primitivi, e in quelli di Dante Gabriele Rossetti. [...]. Un nastro [...] legava l'estremità della prodigiosa treccia cadente di sotto a un cappello di paglia coronato d'una corona di giacinti simile a quella della Pandora di Alma Tadema* » (171); « *E, subito, si mise in ginocchio su l'erba a leggere [...]. Per imitazione, Delfina si chinò dietro la madre, cingendole il collo con le braccia [...]. E quelle due figure muliebri, chine a piè dell'alta pietra ghirlandata, nella dubbia luce, tra gli acanti simbolici, facevano un componimento di linee e di colori tanto armonioso che il poeta per qualche istante restò sotto il dominio unico del godimento estetico e della pura ammirazione.* » (175-76); « *Ella stava in mezzo del sentiero, un po' china verso le fontane [...], con l'indice sollevato verso la bocca nell'atto involontario di chi teme sia turbata la sua ascoltazione. Andrea, ch'era più presso alle vasche, la vedeva sorgere sopra un fondo di verdura gracile e gentile quale un pittore umbro avrebbe potuto metter dietro un'Annunciazione o una Natività. — Maria — mormorò il convalescente, che aveva il cuore gonfio di tenerezza. — Maria, Maria... » (179). Tout comme Elena dans le palais Farnèse, puis dans la galerie Borghèse (p. 89, cit. plus loin), Maria se trouve ensuite concrètement confrontée aux figures auxquelles le héros l'assimile, dans l'épisode où il lui montre ses dessins, « *études, croquis [...] souvenirs recueillis çà et là dans toutes les galeries d'Europe* » (195) : « *le donne dei Primitivi, le indimenticabili teste delle Sante e delle Vergini [...]. Quei lunghi corpi snelli come steli di gigli [...]; quelle bocche piene di sofferenza e di affabilità; quelle mani (o Memling!) affilate, ceree, diafane come un'ostia [...]; e tutte quelle attitudini nobili e gravi o nel ricevere un fiore da un angelo o nel posar le dita sopra un libro aperto [...]. / A una a una, oggi, passavano le donne dei Primitivi, sotto i nostri occhi. Io e Francesca eravamo sedute [...] avendo d'innanzi a noi un gran leggio sul quale posava la custodia [...] con i disegni che il disegnatore, seduto incontro, svolgeva lentamente, comentando. Ad ogni tratto, io vedevo la sua mano prendere il foglio e posarlo su l'altra faccia della custodia con una delicatezza singolare. Perché, ad ogni tratto, sentivo dentro di me un principio di brivido come se quella mano stesse per toccarmi? » (196-97). À défaut de pouvoir la peindre nue, comme Elena, Sperelli ne manque pas en outre de faire une étude de ses mains (217-19), et enfin de la mettre en tableau dans son *buen retiro*, à son retour à Rome (233 suiv.).**

On citera pour finir cette variante des mêmes processus qui, parce qu'ils s'appliquent à une demi-mondaine, ne vont pas sans parodier et démystifier ceux que Sperelli, avec la complicité

du narrateur, applique sérieusement à ses deux grands amours : « [Clara Green] Con quel suo profilo puro [...] pareva una bellezza greca in un *keepsake*. Aveva una certa incipriatura estetica, lasciatale dall'amor del poeta pittore Adolphus Jeckyll; il quale seguiva in poesia John Keats e in pittura l'Holman Hunt, componendo oscuri sonetti e dipingendo soggetti presi alla *Vita Nuova*. Ella aveva "posato" per una *Sibylla palmifera* e per una *Madonna del Giglio*. Aveva anche "posato", una volta, innanzi ad Andrea, per uno studio di testa da servire all'acquaforte dell'*Isabetta* nella novella del Boccaccio » (242). Sur cette démystification, voir aussi plus les dernières parties de nos par. 2 et 3, ainsi que le par. 4.

<sup>46</sup> En italiques dans le texte.

<sup>47</sup> On aura reconnu les leitmotiv, cités plus haut, de la « Nuit » et de la courtisane du XVI<sup>e</sup> siècle, rapprochée de *La Joconde* : cf. p 40 n. 4, où il est notamment fait mention d'une réminiscence, voire d'un plagiat d'un passage du *Journal* des Goncourt.

<sup>48</sup> D'où notre désaccord avec les remarques d'Andreoli qui ne relève dans ce passage que « il riferimento "sentimentale e chimerico" alla baudelairiana *vie antérieure* », « Utile qui al seduttore galante » (p 44 n. 3).

<sup>49</sup> Sur *la Méduse* autrefois attribuée à Léonard de Vinci (mais aussi sur le commentaire de Walter Pater et les vers de Shelley dont ce passage s'inspire), voir p 47 n. 2.

<sup>50</sup> Sur l'association entre Botticelli et da Vinci voir ci-dessus n. 41.

<sup>51</sup> Un dernier, passage, assez différent, situé dans le dernier livre du roman (p 321), se lie à cette série d'assimilations entre les figures picturales de Vinci, Botticelli et Reynolds. Voir la partie conclusive de notre par. 4.

<sup>52</sup> On peut bien évidemment, une fois encore, dire l'inverse, puisque le poème attribué au héros reprend des vers de d'Annunzio (cf. p 150 n. 1).

<sup>53</sup> La « communion » et le « *gesto che consente* » font bien sûr référence aussi, en l'anticipant, au sacrilège qui coïncidera avec la possession de Maria, comme le souligne d'ailleurs la réplique immédiatement suivante de Sperelli : « Sacrilegio! Sacrilegio! » (*ibid.*).

<sup>54</sup> Pour la résurgence de l'adjectif dans des contextes qui évoquent la dématérialisation et la spiritualisation (ainsi que la mise en tableau) du corps féminin, voir en particulier le premier portrait de Maria et les figures picturales auxquelles elle s'assimile (p 161 et 197) : « Ne' lineamenti delicati era quell'espressione tenue [...] che forma l'umano incanto delle Vergini ne' tondi fiorentini [...]. Un' ombra [...] simile alla fusione di due tinte diafane [...] le circondava gli occhi cheolgevan l'iride lionata degli angeli bruni » ; « quelle mani (o Memling!) affilate, ceree, diafane come un'ostia ». Ou cette significative variante, à propos d'Elena : « Talvolta, fra le braccia di lui [...] credeva di divenire, per la trasfusione d'un'altra vita, una creatura diafana [...], penetrata da un elemento immateriale, purissima » (90). On voit notamment s'y dessiner, à partir du même adjectif, une rêverie diamétralement opposée à celle, omniprésente, de la possession de la femme désirée par absorption de son corps et de son âme : car le diaphane, c'est aussi le poreux, ce qui se laisse pénétrer par la lumière (« il suo corpo suffuso d'un pallor d'ambra », 6 ; « la mano nuda s'illuminò come un alabastro rosato », 21), ou par l'amour de ce « fantastique amant » qu'est Sperelli, à l'instar des objets (« Come una fiala [...], così certi oggetti conservavano pur qualche vaga parte dell'amore onde li aveva illuminati e penetrati quel fantastico amante », 17), qui s'apparentent par là encore à ceux du *Flacon* baudelairien (« Il est de forts parfums pour qui toute matière / Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre »). Ce fantasme de pénétration du corps diaphane, ou diaphanisé, apparemment lié à l'immatérialité et à la pureté (*una creatura diafana, penetrata da un elemento immateriale, purissima*, 90), s'avère tout aussi ambigu que la rêverie, bien plus fréquente, d'assimilation de la femme désirée. C'est ce qu'indique la « lumière d'or » qui traverse ailleurs les chairs d'Elena – « quella pelle diafana che sembrava un latte tenuissimo attraversato da una luce d'oro » (60) –, et qui fait écho au « nuage d'or » de sa transfiguration en Danaé : « Voi siete, certo, come la figlia d'Acrisio, che riceve la nuvola d'oro, non quella della Fiera di maggio, ohibò! » (56) ; un nuage dont Sperelli ne manque pas de rappeler la nature en l'associant à celui de la vente de charité (*la Fiera di maggio*) où Elena reçoit une « pluie d'or » – « una nuvola d'oro » (51) – en offrant aux hommes de boire du champagne dans le creux de ses mains, une « coupe de chair » (51) qui attise rétrospectivement la possessivité du héros : « Egli vedeva le teste di quegli uomini sconosciuti chinarsi e suggere il vino. » (53 ; souligné dans le texte).

On relèvera d'autre part que l'adjectif *diafano* s'applique également, et plus fréquemment encore au paysage, souvent associé aux mêmes constellations de mots et de concepts : « Roma adagiavasi, tutta quanta d'oro come una città dell'Estremo Oriente, sotto un ciel quasi latte, diafano » (38) ; « la città di travertino e di mattoni sorbiva la luce [...] ; le fontane papali si levavano in un cielo più diafano d'una gemma ; [...] e la Trinità de' Monti [...] pareva un duomo d'oro. » (101) ; « egli ebbe [...] un di que' [...] limpidi risvegli che ha soltanto l'Adolescenza [...]. Tutte le cose vivevano nella felicità della luce ; i colli parevano avvolti in un velario diafano d'argento [...] ; il mare pareva attraversato da riviere di latte, da fiumi di cristallo, da ruscelli di smeraldi [...] Un senso di letizia nuziale e di grazia religiosa emanava dalla concordia del mare, del cielo e della terra. » (139) ; « le ciocche de' fiori [...] pendevano [...] quasi diafane [...] , immerse nella vaga luce come nella trasparenza d'un latte ambrato. » (185) ; « La luna, cerchiata di aloni, splendeva come un opale in un latte diafano » (223) ; « La fontana del Bernini brillava singolarmente al sole, come se i delfini [...] e il Tritone fosser divenuti d'una materia più diafana, non pietra e non ancor cristallo, per una metamorfosi interrotta. » (265) ; « lo spettacolo della notte nivale, il mistero [...] accendevano l'immaginazione, lo sollevavano dalla realtà. / Splendeva su Roma [...] un plenilunio favoloso [...]. L'aria pareva impregnata come d'un latte immateriale ; tutte le cose parevano esistere d'una esistenza di sogno, parevano immagini impalpabili [...] la casa dei Barberini occupava l'aria : tutti i rilievi grandeggiavano candidissimi gittando un'ombra cerulea, diafana come una luce ; e quei candori e quelle ombre sovrapponevano alla vera architettura dell'edificio il fantasma d'una prodigiosa architettura ariostea » (302). L'usage que d'Annunzio en fait et sa récurrence ne sont peut-être pas sans rapport avec le suggestif néologisme d'un passage du *Journal intime* d'Amiel (datant de 1865) – repris par bien d'autres auteurs contemporains : « La fantasmagorie de l'âme me berce comme un yôghi de l'Inde, et tout devient pour moi fumée, illusion, vapeur, même ma propre vie. [...] La pensée remplace l'opium. Elle peut enivrer tout éveillé et diaphaniser les montagnes et tout ce qui existe » (un passage cité par Bourget, dans ses *Nouveaux Essais* (1885), qui cependant transforme le verbe en « diaphanéiser »). La résurgence concomitante et massive du « lait » et du « laiteux » laisse par ailleurs supposer le développement parallèle d'une tout autre rêverie, apparentée à celle qu'on vient de dégager à travers les figures de la diaphanisation du corps féminin ; c'est ce que pourrait confirmer cette image plus explicite, notée par d'Annunzio dans un de ses carnets en 1898 et qui réapparaît dans *Alcyone* : « Sembra che veramente la colline esprimano l'azzurro come le mammelle il latte » (*Taccuini*, XVII, 227, cit., p. 302 n. 1 ; c'est d'Annunzio qui souligne).

<sup>55</sup> « Il parato di carta », cit.

<sup>56</sup> On pense plus généralement à la façon dont les opérations de Sperelli ont pour effet d'abolir la réalité, ou la vie propre des femmes qu'elles prennent pour objet : cf. les deux derniers alinéas de notre par. 3. Pour l'inversion des valeurs positives qui s'attachent au *buen retiro* et pour d'autres images apparentées à celle des « cercueils de verre », voir plus bas n. 76.

<sup>57</sup> Voir la lettre à Hérèlle du 14 novembre 1892 : « *Il Piacere* è un romanzo molto curioso, tutto impregnato di arte, che ha forse qualche parentela con l'*À rebours* di J. K. Huysmans » (cit. par Andreoli, tirée du recueil conservé à la Bibliothèque Municipale de Troyes, partiellement traduit par G. Tosi, *Gabriele d'Annunzio à Georges Hérèlle. Correspondance accompagnée de douze Sonnets cisalpins*, Paris, Denoël, 1946, et actuellement in *Carteggio d'Annunzio – Hérèlle. 1891-1931*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Carabba, 2003).

<sup>58</sup> Cf. le célèbre article intitulé « Il bisogno del sogno », paru dans *Il Mattino*, 31 août-1<sup>er</sup> septembre 1882.

<sup>59</sup> En italiques dans le texte.

<sup>60</sup> Parmi d'autres tableaux analogues, voir notamment : la vue de la Trinità dei Monti « dans un ciel de Piranesi » (p. 291) ; le coucher de soleil dans la campagne qui longe la via Nomentana (« Il chiaror dell'ocaso feriva il gruppo umano ed equino, con viva forza. / [...] tornarono verso il ponte. Il corso dell'Aniene ora andavasi accendendo ai fuochi dell'ocaso. Una linea scintillante attraversava l'arco ; e in lontananza le acque prendevano un color bruno ma più lucido [...]. La campagna accidentata, simile ad una immensità di rovine, aveva una general tinta violetta. Verso l'Urbe il cielo cresceva in rossore » p. 10-11) ; le bout de parc de Schifanoja qui, avec son siège semi-circulaire et son fond de lauriers, évoque des tableaux d'Alma Tadema (« Il sedile era un gran semicerchio di marmo bianco, limitato per tutta la lunghezza da una spallie-

ra, liscio, lucido, senz'altri ornamenti che una zampa di leone scolpita a ciascuna estremità [...] e ricordava quelli antichi, su' quali [...] le donne oziavano e ascoltavano leggere i poeti, all'ombra degli oleandri, in conspetto del mare. », 183) ; ou encore la très significative marine qui s'inscrit dans l'épisode de la convalescence à Schifanoja (« Un giorno, egli si vide perduto. Vapori sanguigni e maligni ardevano all'orizzonte, gittando sprazzi di sangue e d'oro sul fosco delle acque [...] », 137), où d'Annunzio reprend et remanie un article où il décrivait les tableaux de son ami Francesco Paolo Michetti (« Ricordi francavillesi », *Fanfulla della Domenica*, 7 janvier 1883), et qui rappelle de surcroît des paysages de Böcklin (cf. p. 137 n. 1, où il est notamment fait référence à Maria Teresa Marabini Moevs, *D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976).

<sup>61</sup> Voir les remarques semblables d'Andreoli, *op. cit.*, p. 1119. On trouve par ailleurs dans ses notes de très nombreux exemples des étonnants collages qu'on vient d'évoquer (cf. entre autres, pour n'en signaler qu'un des plus remarquables, pp. 1113-14).

<sup>62</sup> Cf. p. 146 et 149.

<sup>63</sup> Voir sur ce dernier point Andreoli, p. 95 n. 1, qui cite un passage de Bianca Tamassia Mazarotto, *Le arti figurative nell'arte di G. d'Annunzio*, Milano, Bocca, 1949.

<sup>64</sup> En italiques dans le texte.

<sup>65</sup> Nous citons de la lettre du 6 avril 1986 à Maffeo Sciarra (cf. par. 5).

<sup>66</sup> *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930-1942), Firenze, Sansoni, 1966, pp. 379-80.

<sup>67</sup> « D'Annunzio arredatore », *cit.*, p. 360.

<sup>68</sup> On a peut-être affaire, dans ce passage du *Piacere*, à une réminiscence du IV<sup>e</sup> chapitre d'*À rebours*. C'est ce que suggèrent, par delà leurs divergences, les nombreuses correspondances entre les deux textes : les petits pas entravés d'Elena sur le tapis persan de Sperelli, ainsi que « le grand lambeau du zodiaque qui rampe derrière elle », rappellent les lentes déambulations de la tortue huysmanienne sur le tapis d'orient de Des Esseintes ; le « soleil d'or et l'éclat extraordinaire des motifs » de la couverture font écho à la « lumière d'or » jetée par la carapace, « objet éclatant, écrasant tout autour de lui », qui fulgure et rayonne « comme un soleil » ; et « les figures animales, dessinées dans un style archaïsant qui rappelait celui des mosaïques », aux pierreries incrustées qui composent les motifs floraux reproduits sur le dos de la tortue. La métaphore de la chape, enfin, permet à l'évidence de rapprocher la carapace-bijou de la précieuse couverture : « elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue, les pierreries dont on lui avait pavé le dos, comme un ciboire » ; tandis que l'image du ciboire réapparaît significativement dans la suite immédiate de ce même passage du *Piacere* : « L'altra acquaforte riferivasi al gran bacino d'argento che Elena Muti aveva ereditato [...] / [...] L'interno era dorato, come quel d'un ciborio. [...] Elena Muti prendeva in quella tazza il suo bagno mattutino [...] nulla, in verità, eguagliava la suprema grazia di quel corpo raccolto nell'acqua che la doratura tingeva d'un indescrivibile tenuità di riflessi » (96-97). On rappellera enfin les nombreuses métaphores qui chez d'Annunzio figent les chairs féminines en les transformant en matières précieuses : ivoire, albâtre, gemmes, etc.

<sup>69</sup> Souligné dans le texte.

<sup>70</sup> En italiques dans le texte.

<sup>71</sup> Sur le voile, la couverture, et les vêtements qui enveloppent le corps féminin, également mis en rapport – mais plus implicitement – avec le travail métaphorique du héros et du narrateur, voir les remarques très justes d'Anna Panicali, « L'idea della bellezza nelle cronache, nelle favole mondane, nel *Piacere* di Gabriele d'Annunzio », *Rivista di letteratura italiana*, XX, 3, 2002, pp. 127-48, en particulier le par. 3, « Il corpo "inguainato" ». D'une façon générale, bien que sa problématique soit différente, l'article touche à des questions voisines de celles qui nous intéressent ici et cite souvent, pour les illustrer, des passages qu'on a également retenus.

<sup>72</sup> Pour les multiples réminiscences des décadents français, voir notamment p. 34 n. 1.

<sup>73</sup> Encore plus significative est la voiture d'Andrea, qui est une parfaite réplique du *buen retiro*, d'autant que le passage qui la décrit renvoie explicitement à l'évocation liminaire de son intérieur : « Andrea pensò: – Se ella non venisse? / [...] lo punse il tormento dell'incertezza e lo turbò l'immagine della voluttà ch'egli avrebbe forse goduta là dentro, in quella specie di piccola alco-

*va tiepida dove le rose esalavano un profumo tanto molle. E, come nel giorno di San Silvestro [...] egli si rammaricava che uno squisito apparato d'amore andasse perduto senza effetto alcuno. / Là dentro, il freddo era temperato del calore continuo che esalavano i tubi di metallo pieni d'acqua bollente. Un fascino di rose bianche, nivee, lunari, posava su la tavoletta d'innanzi al sedile. [...]* (p 304-05).

<sup>74</sup> Sur cette négation voir aussi G. Turchetta, *op. cit.*, p. 140, suiv.

<sup>75</sup> L'attribut « povera creatura » ressurgira d'ailleurs pour s'appliquer à Maria qui sera la victime des désirs sadiques et sacrilèges de Sperelli (voir par exemple p 290, 291, 337, 338). Il réapparaît en outre jusque sous la plume de l'auteur, destiné à exprimer une même compassion, que le roman rend ambiguë, dans une lettre où, répondant à la perplexité de son éditeur, Emilio Treves, face à certains aspects extrêmes du cynisme de Sperelli (à propos d'une phrase sur les quatre cents soldats italiens morts dans une embuscade lors de la bataille de Dogali en Érythrée : « Per quattrocento bruti, morti brutalmente »), il se désolidarise de son héros et exprime sa pitié pour Maria Ferres : « Voi avete capito che, studiando quello Sperelli, io ho voluto studiare, nell'ordine morale, un mostro. [...] Tutta la vostra pietà a Maria Ferres, che ne ha bisogno. Povera creatura! » (5 mai 1889 ; c'est d'Annunzio qui souligne).

<sup>76</sup> L'air très chaud, presque suffocant et imprégné d'une singulière odeur de chloroforme de la chambre d'Elena (*Ebbe [...] l'impressione d'un'aria assai calda, quasi soffocante: sentì nell'aria l'odor singolare del cloroformio*, 83-84) se lie à l'émergence des instincts sadiques et sacrilèges de Sperelli, de même que l'air pareillement chaud, malodorant et étouffant dont est envahie la demeure profanée de Maria, qui sera victime, à la conclusion du roman, de ces mêmes pulsions refoulées, sans cesse projetées dans le monde extérieur des « gens impurs » (*Un cattivo odore si spandeva nell'aria calda, emanato da quegli uomini impuri. [...] / Andrea soffocava*, 355). Il constitue à la fois une modulation et une inversion de la tiédeur de serre parfumée qui caractérise l'espace artificiel et illusoirement protecteur du *buen retiro*, comme d'autres intérieurs de l'aristocratie : salles de bal (« Lungo le pareti [...] i cristalli opachi de' lumi, in forma di gigli, versavano un chiarore eguale, non troppo forte. La profusione delle piante verdi e fiorite dava imagine di una serra suntuosa. Le onde della musica si propagavano nell'aria calda », p 78) ; salles de concert (« La musica continuava; la luce della sala diveniva più discreta; un tepor diletto addolciva l'aria; intiepidite, le violette di Donna Maria esalavano un profumo più forte », 283) ; salles de vente (« Le signore [...] portavano il profumo [...] delle violette [...] un tepore diletto diffondevasi nell'aria », 67) ; voitures (« in quella intimità [...] in quel tepore [...] nel profumo delle violette », 71; « in quella specie di piccola alcova tiepida dove le rose esalavano un profumo tanto molle », 305). L'air suffocant de la chambre d'Elena et de la maison de Maria font plutôt songer, une fois de plus, à « l'air dange-reux et fatal » de la baudelairienne chambre-serre d'*Une martyre*, où « des bouquets mourants dans leurs cerceils de verre / exhalent leur soupir final ». D'autant que c'est précisément à un tombeau qu'est comparée une des pièces de la demeure de Maria – « Le mura erano d'un rosso profondo [...] e davano imagine [...] d'un sepolcro [...] d'un rifugio triste [...] fatto [...] per morire » –, image inversée du refuge du *buen retiro*, ou figure de l'inversion des connotations positives qui s'y attachaient, annonciatrice de la conclusion tragique des aventures de Sperelli : « le indicò il palazzo Zuccari, il buen retiro, inondato dal sole, che dava imagine d'una strana serra diventata opaca e bruna pel tempo » (294). De manière analogue, la chambre à coucher d'Elena se muera en une pièce « tragique et lugubre » à l'ouverture du IV<sup>e</sup> livre du roman, au moment où éclateront au grand jour les pulsions inavouées du héros : « Rimasto solo, fu preso da una terribile angoscia. La stanza, tappezzata di damasco rosso cupo, come la stanza dove Elena due anni innanzi erasi data a lui, gli parve allora tragica e lugubre » (321) ; tandis que se révélera, symétriquement, la véritable nature d'Elena, pleinement assimilée à la figure de *Nelly O'Brien*, dont – d'Annunzio s'en est certainement souvenu – E. Chesneau écrivait qu'elle était « enfantée par un esprit corrompu [...] le fruit d'une civilisation ultra-raffinée, écloso dans une température de serre-chaude ». Voir la dernière partie de ce par. 4 et n. 81.

<sup>77</sup> La scène où Elena se donne pour la première fois à Sperelli, où sadisme et profanation ne sont que connotés (p 83-84, cit. plus haut), est significativement remémorée ici, comme, un peu plus loin (324), l'épisode plus explicite du champ de courses, où le héros sent remonter en lui pour la première fois ses pulsions refoulées (117, cit. plus haut).

<sup>78</sup> Même le langage de Lord Heathfield qui, dans cet épisode, significativement, parle anglais,

est porteur de connotations semblables à celles dont s'investit le langage du peuple (p 80-81, cit. plus haut), en tant qu'il est fondamentalement étranger à Sperelli, décrit dans ses sonorités et ses cadences, perçues comme fastidieuses (au sens premier du mot), et finalement assimilé à un bruit insoutenable : « Egli parlava nella sua lingua, dando ad ogni principio di frase una intonazione interrogativa e ad ogni fine una cadenza uguale, stucchevole. Certe parole laceravano l'orecchio di Andrea come un suono aspro di ferri raschiati, come lo stridore d'una lama d'acciaio a contrasto d'una lastra di cristallo. » (322).

<sup>79</sup> Voir p 266-67, notamment : « Una irritazione sorda lo prese, contro di lei, contro il marito, contro quegli oggetti »; et, parmi les trois objets vendus aux enchères, la « tazza di cristallo di rocca » qu'Elena voulait avoir à tout prix (58, 63 suiv.) – « La presenza di quella tazza in quel luogo lo turbò stranamente [...]. Era dunque caduta in mano a Lord Heathfield? » –, un objet qui, à considérer la valeur dont s'investissent les vases tout au long du roman (cf. ci-dessus n. 16), se donne à lire comme une figure du corps même d'Elena, désormais possédée par Lord Heathfield.

<sup>80</sup> Sur Lord Frederick Leighton (1830-1896), qui fréquentait les préraphaélites romains, voir p 320 n. 1.

<sup>81</sup> Pour la femme fatale léonardesque – vampire, sphinge, chimère, gorgone –, voir Andreoli, *op. cit.*, p. 1121 suiv. ; et pour son assimilation à Nelly O'Brien, le passage déjà cité d'E. Chesneau (*La peinture anglaise*) qui évoque également son regard pénétrant : « *Nelly O'Brien* n'a de la *Monna Lisa* que son sourire de sphinge [...] d'une séduction irrésistible, que tous les copistes, tous les graveurs, ont été impuissants à traduire. Mais ce n'est plus la même sérénité hautaine, indifférente, discrète », car ses yeux « plongent avec une ardeur subtile jusqu'à l'âme de celui dont le regard croise le sien ; c'est le désir ! [...] il faut dire qu'à l'égal de la *Joconde*, *Nelly O'Brien* est une œuvre malsaine, enfantée par un esprit corrompu, pourri d'art ; c'est le fruit d'une civilisation ultra-raffinée, éclos dans une température de serre-chaude » (p 321 n. 4).

<sup>82</sup> Souligné dans le texte.

<sup>83</sup> On sait que la rencontre avec Barbara Leoni relance l'activité créatrice de d'Annunzio et que les cinq années qu'il passera avec elle seront fécondes ; elle sera notamment l'inspiratrice de l'Ippolita du *Trionfo della morte*.

<sup>84</sup> Souligné dans la lettre.

<sup>85</sup> Tous les fragments que nous citons, qui sont étroitement liés à l'écriture du roman, se retrouvent dans les notes d'Andreoli, *op. cit.* (tirés de G. d'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, a cura di Bianca Borletti, Firenze, Sansoni, 1954 ; lettres récemment recueillies in *Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*, a cura di V. Salierno, Lanciano, Carabba, 2008).

<sup>86</sup> Cf. note suivante.

<sup>87</sup> Pour ces détails voir p 18 n.1. Pour ce qui est de l'antériorité de la lettre ou des pages du roman, A. Andreoli, en l'occurrence, ne se prononce pas, se limitant à supposer que le passage romanesque et la lettre ont été écrits simultanément : « Le 42 cartelle poi registrate al 31 dello stesso mese dovrebbero contenere la digressione sulla "virtualità latente" degli oggetti del *buen retiro* (pp.16-17) poichè una lettera, in quella stessa data, coincide con la pagina romanzesca » (*op. cit.*, p. 1133). Dans son introduction à *Prose di Romanzi* (cit., p. XXV) Ezio Raimondi, en revanche, écrit, à propos du *Piacere*, que « d'Annunzio non esitava a sfruttare anche le sue lettere d'amore a Barbara Leoni, a ricopiarle mutandone solo i pronomi », sans toutefois faire précisément référence aux lettres que nous citons dans ce paragraphe, et en ajoutant, à juste titre, que « l'"Erlebnis" epistolare già avvolto di un alone letterario si ripeteva e si romanizzava ». C'est là une pratique attestée en particulier dans les textes ultérieurs de d'Annunzio, notamment dans son second roman, *Trionfo della morte* (TM, in *Prose di romanzi, op. cit.*), où l'auteur se sert systématiquement de ses lettres à sa maîtresse, dont il transcrit de très nombreux et longs passages (supposés être issus de la correspondance du héros, Giorgio Aurispa, avec sa maîtresse, Ippolita Sanzio), selon un procédé d'autocitation qui intègre le domaine extralittéraire à l'intertextualité complexe sur laquelle se fonde sa méthode de composition ; d'autant mieux que, comme l'a bien relevé également G. Turchetta (*op. cit.*, p. 97), « d'Annunzio [...] anche in sede extra-letteraria adoperava strumenti quasi identici a quelli dei testi d'arte (almeno quando scrive alle donne) » (voir notamment, parmi de très nombreux exemples commentés en note par Andreoli et in TM 1265-85, le chapitre 6 du I<sup>er</sup> livre, largement constitué de fragments de lettres que l'auteur retranscrit et combine, s'autorisant de la si-

tuation fictionnelle qu'il met en place, qui veut que les deux amants relisent leur correspondance passée). Le procédé inverse est tout aussi vrai, comme dans cette lettre où d'Annunzio, pour expliquer son sentiment à Barbara Leoni, cite quelques lignes du manuscrit de son *Invincibile* (qu'on retrouvera dans le *Trionfo della morte*), lignes qui par ailleurs s'inspirent de, voire reprennent littéralement un passage d'*Une vieille maîtresse* de Barbey d'Aurevilly : « Tu mi scrivi che sei invecchiata e imbruttita molto in quattro mesi. Non ti credo. Ma fosse vero, come mi piaceresti ancora! Non so se tu comprendi il mio sentimento. Ti trascrivo alcune righe dell'*Invincibile*: "Egli comprendeva ora quell'uomo che preferiva a tutto, nella sua amante, la riga allargata dei capelli caduti [...]. Egli giungeva, come quell'uomo, a non amar più che quanto eravi di men bello in Adriana" » (4 juillet 1891, cit. in TM 1282).

D'autre part – le fait mérite ici d'être rappelé pour la façon dont il s'inscrit à son tour dans les pratiques intertextuelles mais aussi intratextuelles de l'auteur –, d'Annunzio utilise également les lettres de Barbara Leoni (en les attribuant à l'héroïne du *Trionfo*). Il en va ainsi, pour ne citer qu'un exemple très significatif, de quelques passages qu'il qualifie de « mémorables » et de « poétiques », et qu'il transcrit en un premier moment dans une de ses lettres, pour les rappeler à sa maîtresse : « Tra le carte ho ritrovata una tua lettera indimenticabile, una lettera che conserverò sempre [...] [...] Dice [...] "Quando potrò starti vicina in tutte le ore del giorno, quando vivrò della tua vita, tu mi vedrai un'altra. [...] Io ti dirò tutti i miei pensieri e tu mi dirai i tuoi. Sarò la tua amante, la tua amica, la tua sorella; e, se mi crederai degna, anche la tua consigliera [...] " Ti ricordi tu di quella lettera? Io provo un conforto e un lenimento profondo a trascrivere quelle strofe di altissima poesia » (1<sup>er</sup> juillet 1888, *Lettere a Barbara Leoni*, cit., pp. 132-33 ; lettre partiellement citée en note par Andreoli, TM 1316). Après cette première forme de citation et de réappropriation, d'Annunzio, en l'avouant à Barbara, retranscrit ces mêmes « strophes poétiques » dans son roman : « In questo momento finisco di copiare pel mio libro alcuni brani di quella tua lettera memorabile, di quella tua divina poesia che io conservo religiosamente. "Sarò la tua amante, la tua amica, la tua sorella..." » (1<sup>er</sup> octobre 1889, cit. in TM 1270). L'auteur, qui plus est – en s'auto-citant cette fois à l'intérieur du texte romanesque, selon un processus également récurrent –, recopie ces mêmes passages épistolaires dans deux lieux du récit – tirant parti d'une remémoration du héros qui est comme la projection de son propre retour mémoriel : « Oh quando potrò starti vicina in tutte le ore del giorno, quando vivrò della tua vita! Tu mi vedrai un'altra. [...] Io ti dirò tutti i miei pensieri e tu mi dirai i tuoi. Sarò la tua amante, la tua amica, la tua sorella; e, se mi crederai degna, anche la tua consigliera » (TM 775) ; « E gli tornarono alla memoria alcune frasi d'una lettera d'Ippolita: – Oh quando potrò starti vicina in tutte le ore del giorno, quando vivrò della tua vita! Tu mi vedrai un'altra... Io ti dirò tutti i miei pensieri e tu mi dirai i tuoi. Sarò la tua amante, la tua amica, la tua sorella [etc.] » (TM 826-27; c'est l'auteur qui souligne). Citations et autocitations s'opèrent ainsi à tous les niveaux : dans l'intratexte comme à partir du champ intertextuel et à l'intérieur, comme à partir des écrits extralittéraires. C'est dire, là encore, la foncière continuité des pratiques d'écriture dannunziennes. Sur cette question et son développement, voir les remarques très justes de G. Turchetta, *op. cit.*, pp. 96-102.

<sup>88</sup> Souligné dans le texte.

<sup>89</sup> Ce passage est également nourri de reminiscences littéraires ; cf. Andreoli, *op. cit.*, pp. 1152-53, qui mentionne Amiel et Shelley.

<sup>90</sup> Souligné dans la lettre, comme l'expression suivante.

<sup>91</sup> On remarquera que certains passages qui semblent témoigner, inversement, de l'inspiration autobiographique du roman, finissent par confirmer cette démarche constante de d'Annunzio, qui consiste à plaquer la littérature sur la réalité – ou à calquer la réalité sur la littérature. Voir par exemple les fragments de lettres, relevés par Andreoli, où d'Annunzio évoque un jeu érotique qu'il pratiquait avec Barbara Leoni, qu'il fera reprendre à Sperelli avec ses deux maîtresses, et qui semble cependant originairement inspiré d'un passage d'*Une vie* de Maupassant : « Della pratica giocosamente erotica è testimonianza nel carteggio con Barbara Leoni: "Ti ricordi quando ti chiedevo : – Dammi da bere – ? Com'era dolce il liquore che tu mi offrivi su le tue labbra" ; "sogno che tu ti chini su di me, come quella volta, e mi versi con la bocca nella bocca un filo [...] d'acqua che mi si sparge per tutte le vene come un filtro prodigioso" [...] e sembra appresa dal Maupassant [...] : "Soudain Jeanne [...] emplit sa bouche du clair liquide et

[...] fit comprendre à Julien que, lèvre à lèvre, elle voulait le désaltérer [...] et il but d'un trait à cette source de chair vive qui lui versa dans les entrailles un désir passionné" » (p 335 n. 1).

<sup>92</sup> Souligné dans la lettre.

<sup>93</sup> Voir sur ce point les commentaires d'Andreoli, *op. cit.*, pp. 1132-35 et *passim* au fil des notes.

<sup>94</sup> In *études et portraits*, I, 1888, citée par Tosi, « Les sources... », 1978, cit., p. 42 n.

<sup>95</sup> Nous faisons référence ici à l'esthète au sens précis qu'a dégagé G. Tosi en partant d'une citation de Jacques Lethève (« Un personnage typique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : l'esthète », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1965, pp. 181-92) : « [...] l'esthète vit pour et par les œuvres d'art, dont la présence et la contemplation sont indispensables à son existence quotidienne" / Comment ne pas reconnaître que pareille définition s'applique en grande partie au personnage de Sperelli-d'Annunzio ? » ; « tout ce qu'il voit ou ressent n'existe ou ne s'exalte que par référence à un tableau, un poème, un morceau de musique. » (« Les sources... », 1978, cit., pp. 41-42 et 42 n.). Quant aux hantises que le *Piacere* visait à exorciser, voir aussi le célèbre passage de la note autobiographique que d'Annunzio écrit à son traducteur, G. Hérelle : « Scritti il mio primo romanzo *Il Piacere, dove misi come per liberarmene*, tutte le mie predilezioni di forma e di colore, tutte le mie sottilità, tutte le mie preziosità, confusamente » (14 novembre 1892 ; nous soulignons).

<sup>96</sup> Nous reprenons une expression d'une lettre à M. Sciarra du 6 avril 1886 : « Io ho, per temperamento, per istinto, il *bisogno del superfluo* [souligné dans le texte]. L'educazione estetica del mio spirito mi trascina irresistibilmente al desiderio e all'acquisto delle cose belle. [...] fatalmente ho voluto divani, stoffe preziose, tappeti di Persia, piatti giapponesi, avorii, ninnoli, tutte quelle cose inutili e belle e che io amo con una passione profonda e rovinosa » ; expression fort justement commentée par A. Andreoli : « Tanto più rovinosa [...] se lo costringe a svendere alla spicciolata il proprio talento ostacolandone l'investimento a lungo termine » (*op. cit.*, p. 1109).

<sup>97</sup> Bien que nous ayons presque systématiquement signalé les sources des images de d'Annunzio, il nous a paru superflu d'aborder la question du réinvestissement de sens des métaphores issues de plagiats ou de toute autre forme de recyclage parce qu'elle ressort implicitement de notre analyse de l'interaction des métaphores picturales et des diverses mises en tableau de la fiction romanesque. Un seul exemple, pris au hasard, pourra suffire à combler cette lacune, si besoin est, et illustrer en termes plus explicites notre propos quant à la façon dont un emprunt devient partie intégrante d'une oeuvre originale en s'inscrivant dans sa structure et sa dynamique singulières. On rappellera donc la métaphore artistique appliquée à Elena (« La sua testa, dalla fronte breve, dal naso dritto, dal sopracciglio arcuato, d'un disegno così puro, così fermo, così antico, *che pareva essere uscita dal cerchio d'una medaglia siracusana* », p 25), qui reprend une métaphore des *Idees e sensations* des Goncourt (et même la phrase entière où elle s'insère : « des figures de femmes. / L'une [...] Une autre – un médaillon de Syracuse, une petite tête nette, le front étroit, l'arc des sourcils remontant, le petit nez droit », cit., p 25 n. 1), et qui cependant, comme une multitude d'autres, puisées chez divers autres auteurs, ne manque pas de prendre corps dans la fiction du *Piacere* et de s'inscrire du même coup dans le jeu spéculaire qu'elle ménage, trouvant en l'occurrence son pendant dans les eaux-fortes par lesquelles Sperelli met à son tour Elena en image et la transforme concrètement en une figure gravée : « Pareva ad Elena esser deificata dall'amante, *come l'Isotta riminese nelle indistruttibili medaglie* che Sigismondo Malatesta fece coniare in gloria di lei » (p 98).

<sup>98</sup> Nous empruntons cette significative citation à Andreoli, *op. cit.*, p. 1111.

<sup>99</sup> « *Vademecum* del perfetto cronista, di uso speciale nei balli, nei teatri e nei concerti serali », évoqué dans « Balli e serate », *La Tribuna*, 27 janvier 1886 ; c'est l'auteur qui souligne.

<sup>100</sup> Autobiographiques, disons-nous, non sans oublier que la notion d'autobiographie, dans le cas de d'Annunzio, comme l'on sait, fait problème, dans la mesure où il a construit sa vie en s'inspirant de la littérature.

<sup>101</sup> *La carne, la morte e il diavolo*, 1966, cit., pp. 337-78. Signalons aussi les remarques intéressantes d'Andreoli sur le rôle que peuvent avoir joué dans l'invention romanesque les modalités selon lesquelles d'Annunzio utilise ses emprunts à d'autres auteurs et réutilise ses propres textes, *op. cit.*, p. 1114 : « Con questa continua composizione e scomposizione siamo certo di fronte a qualcosa che eccede la replica dei motivi. La cronaca "facile come la più semplice operazione

aritmetica” grazie alle “ingegnose combinazioni di epiteti e frasi adattabilissimi a tutti i casi” ha fatto scuola al narratore al punto che un sospetto s’insinua proprio intorno al nucleo generatore del *Piacere*. Intendo – è ovvio – la “trasposizione”, che D’Annunzio definì “tragica”, di una donna sull’altra [...] vien fatto di chiedersi se l’assiduo esercizio combinatorio e l’intercambiabilità in quanto tecnica di scrittura non abbiano alla fine essi stessi innescato la vicenda. ».

<sup>102</sup> Nous reprenons ici des remarques de M. Praz (*La carne, la morte e il diavolo* cit., p. 377 suiv.) qu’une analyse du *Piacere* ne peut que confirmer.