

Cliché descriptif et cliché narratif: amours vénitiennes dans la littérature italienne du XIX^e siècle

Marguerite-Marie Bordry

Université Paris-Sorbonne, Équipe Littérature et Culture Italiennes (EA 1496)

Résumé: On se propose d'étudier le *topos* des amours à Venise dans la nouvelle *Tre perché* (*Nuovi racconti*, 1876) d'Enrico Castelnuovo et le roman *Sott'acqua* (1883) de Gerolamo Rovetta, auteurs aujourd'hui oubliés. Dans ces deux œuvres, les scènes d'amours clandestines sont associées à des lieux vénitiens tout aussi topiques, le Grand Canal chez Castelnuovo, la Place Saint-Marc vue depuis une gondole chez Rovetta. Si descriptions des lieux et déroulement de l'intrigue semblent inextricablement liés, il convient de s'interroger sur la manière dont les deux écrivains prennent leurs distances avec les clichés: dans la courte nouvelle de Castelnuovo, la médiocrité des deux amants est moquée par un narrateur ironique. On retrouve ce procédé dans le roman de Rovetta, mais s'y ajoute un élément déterminant, la description d'une autre Venise, tortueuse et sale, qui se révèle au personnage principal en même temps que la mesquinerie de ses habitants. Les deux auteurs exploitent donc le lien entre cliché narratif et cliché descriptif, comme pour mieux s'en distancier.

Mots-clés: lieu, Venise, Castelnuovo, Rovetta, cliché

Resumo: Propomo-nos estudar o *topos* dos amores em Veneza na novela *Tre perché* (*Nuovi racconti*, 1876) de Enrico Castelnuovo e o romance *Sott'acqua* (1883) de Gerolamo Rovetta, autores hoje esquecidos. Nas duas obras, as cenas de amores clandestinos estão associadas a lugares venezianos igualmente tópicos, O Grande Canal em Castelnuovo, a Praça São Marcos vista a partir de uma gôndola em Rovetta. Se as descrições dos lugares e o desenrolar da intriga parecem inextricavelmente ligados, convém interrogar-se acerca da forma como ambos os escritores se distanciam dos *clichés*: na breve novela de Castelnuovo, a mediocridade dos dois amantes é motivo de troça por parte de um narrador irónico. Encontramos de novo esse processo no romance

de Rovetta, mas acresce-se um elemento determinante, a descrição de uma Veneza tortuosa e suja, que se revela à personagem principal juntamente com a mesquinhez dos seus habitantes. Ambos os autores exploram, pois, a ligação entre *cliché* narrativo e *cliché* descritivo, como se fosse para distanciar-se ainda mais deles.

Palavras-chave: lugar, Veneza, Castelnuovo, Rovetta, cliché

Au XIX^e siècle Venise occupait une place majeure dans le panorama culturel et littéraire européen, étant ainsi, selon la belle formule de Tony Tanner, “always the already written as well as the already seen, the already read” (Tanner 1992:17). De fait, entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, le nombre d'étrangers se rendant à Venise augmenta sensiblement et, avec eux, le nombre de récits consacrés à la ville, ainsi que de tableaux représentant ses monuments les plus emblématiques¹ ou des scènes considérées comme caractéristiques de la vie vénitienne.² Il devint en conséquence difficile d'écrire sur Venise au XIX^e siècle sans faire référence à d'illustres précédents. En outre, au XVIII^e siècle, en grande partie à travers les récits de voyageurs étrangers, un mythe nouveau s'était diffusé en Europe, celui de Venise, ville des plaisirs, de l'amour et du libertinage. Or cette image se trouva élargie au siècle suivant à travers des exemples d'amours vénitiennes restés fameux, tel celui de la vie dissolue menée à Venise par Byron, qui y compta de nombreuses maîtresses, ou encore celui du triangle amoureux que formèrent à Venise Alfred de Musset, George Sand et le docteur Pagello. Le thème des amours vénitiennes devint alors un véritable cliché littéraire, des amours de la comtesse Livia et du lieutenant Remigio dans la nouvelle *Senso* de Camillo Boito (1883) jusqu'à l'amour coupable éprouvé par Gustav von Ascenbach pour le jeune Tazio dans *Mort à Venise* (1912). En somme, Venise est elle-même un cliché, auquel sont associés par de nombreux écrivains des intrigues qui deviennent des clichés parce qu'elles ont Venise pour cadre.

On se propose donc d'étudier l'utilisation et le détournement de ce *topos* dans une nouvelle et un roman écrits par deux auteurs italiens méconnus. Il s'agit de la nouvelle *Tre perché (Trois fois pourquoi)*, extraite du recueil *Sorrisi e lagrime (Des sourires et des larmes)* publié en 1882 par le romancier vénitien Enrico Castelnuovo et du roman *Sott'acqua (Sous l'eau)* écrit par le romancier et dramaturge milanais Gerolamo Rovetta³ (1851-1910). Ces deux œuvres se révèlent particulièrement intéressantes du point de vue de l'image de Venise qu'elles offrent à leur lecteur. En effet, au fil des nouvelles et des romans de Castelnuovo ayant Venise pour cadre, le lecteur s'amuse du regard affectueux mais volontiers ironique jeté sur la ville et les Vénitiens par un narrateur souvent mordant. Dans *Sott'acqua*, c'est une Venise inédite que propose Rovetta puisque la ville se révèle aussi sale que ses habitants sont grossiers. La Venise de Castelnuovo comme celle de Rovetta sont donc difficilement assimilables aux représentations qui abondaient dans la littérature européenne de l'époque, célébrant la beauté de la ville et l'exceptionnalité de ses habitants. C'est d'autant plus original qu'il s'agit de la vision de deux auteurs ayant des liens profonds avec une ville qu'ils connaissaient parfaitement.⁴

Il est frappant de constater qu'un des moyens pour Castelnuovo et Rovetta de prendre leurs distances avec les représentations topiques de Venise à leur époque consiste à reprendre des clichés pour mieux les subvertir: ainsi les scènes d'amour, elles-mêmes topiques, sont-elles systématiquement associées à une description d'un lieu vénitien emblématique constituant elle aussi un cliché, comme si Rovetta et Castelnuovo voulaient subvertir ces clichés pour livrer une autre vision de Venise, à bien des égards anti-mythique.

Nous nous intéresserons d'abord à la nouvelle de Castelnuovo, dans laquelle Venise est ramenée à la médiocrité des protagonistes, puis au roman de Rovetta, afin de voir comment, en prenant ses distances avec le *topos* des amours vénitiennes, l'auteur anticipe une autre vision de Venise, appelée à un grand succès.

Un cadre banal pour des personnages médiocres

La nouvelle d'Enrico Castelnuovo s'ouvre sur la confrontation, un soir d'été dans un intérieur bourgeois, entre Malvina Fuselli, la maîtresse de maison, et le capitaine Riani qui, profitant de l'absence de son mari, tente de la séduire en enchaînant les compliments. La scène, comme la situation, peuvent sembler banales, et le narrateur ne donne initialement aucune indication sur le lieu où se déroule l'action. Au début de la nouvelle, les deux personnages semblent obéir à des rôles convenus: l'épouse outragée d'un côté, le séducteur sûr de lui de l'autre:

Bien sûr, si le capitaine Riani lui avait fait ce que l'on appelle une déclaration, Madame Fuselli n'aurait pas hésité un seul instant à se lever et à lui déclarer: – "Monsieur, je suis une femme honnête". – Et l'affaire se serait arrêtée là. Cela aurait même été un beau spectacle car près de la petite table se trouvait un miroir et Madame Fuselli aurait pu y contempler sa réaction de souveraine outragée. Mais le capitaine Riani, qui sert dans le corps du génie militaire, préfère le siège à l'assaut et ne semble pas disposé à recourir à des moyens violents: il avance pas à pas, serrant par de subtiles travaux d'approches la forteresse qu'il désire conquérir.⁵ (Castelnuovo 1886: 202)

Le narrateur semble mettre en exergue la banalité de cette situation en utilisant des images éculées: la maîtresse de maison s'imagine comme une "souveraine" s'admirant dans son miroir, quand le capitaine, pâle copie de Julien Sorel planifiant militairement la conquête de la main de Madame de Rênal dans *Le Rouge et le Noir*, la considère comme une forteresse facile à prendre.

Bien que le narrateur dissimule son ironie derrière une bienveillance apparente à l'égard de ses personnages, il en révèle toute la médiocrité. Alors que l'épouse ne cesse de se demander à haute voix "pourquoi" son mari ne rentre pas – d'où le titre de la nouvelle – elle rejette *a priori* sa faute à venir sur ce dernier, qui n'est pas là pour la défendre du "siège" qu'elle subit. De la même façon, elle justifie intérieurement son absence de réaction aux galanteries du capitaine par la nécessité de se montrer courtoise avec un ami de son mari. Le narrateur commente son attitude en utilisant une autre métaphore éculée, celle de la femme "fille d'Ève", tentatrice et, ici, tentée par nature. Il ôte néanmoins tout prestige à la référence biblique en reliant la métaphore à la mesquinerie de Malvina, qui ne peut

s'empêcher d'être flattée par les compliments de Riani – mais pour les mauvaises raisons: “Quoique ces compliments soient des hyperboles, ils causent toujours un grand plaisir à une fille d'Ève, surtout si elle pense au dépit qu'éprouveraient ses amies si elles les entendaient”⁶ (*idem*: 203). Notons que le portrait du capitaine n'est pas plus flatteur, puisque le narrateur précise qu'il ne fait que répéter les mêmes choses en modifiant subtilement son discours.

Ainsi les tentatives de séduction de l'un sont-elles aussi grotesques que la résistance grotesque de l'autre. Un autre type de cliché, descriptif cette fois, marque un tournant dans la nouvelle: c'est en effet après avoir contemplé la vue de sa fenêtre aux côtés du capitaine que Malvina cède à ses avances. Ce n'est qu'à ce moment que l'on apprend que la scène se passe à Venise et le narrateur souligne l'importance de cette description puisqu'il s'adresse directement au lecteur, passant en outre au présent de narration:

C'est une de ces éblouissantes nuits vénitiennes, dont le charme ne peut être décrit ni par le pinceau, ni par la plume. En vérité, ami lecteur, lorsque je t'aurai dit que l'air est doux, que la lune brille dans un ciel sans nuages, qu'elle parsème l'eau légèrement agitée du Grand Canal de paillettes d'argent, qu'elle enveloppe les gondoles mystérieuses d'une lumière fantastique, qu'elle pénètre sous la voûte massive du Pont du Rialto, qu'elle s'amuse entre les arcs gothiques des palais de marbre et qu'elle laisse entrevoir comme en plein jour les passants sur les quais *del Carbon* et *del Vin*, lorsque je t'aurai dit toutes ces belles choses, je serai tout au plus parvenu à t'indiquer de manière approximative où se trouve la maison de Madame Fuselli⁷ [...]. (*idem*: 202-203)

L'auteur commence en effet par une prétérition, annonçant que la vue depuis la fenêtre – le pont du Rialto et le Grand Canal – est impossible à décrire, pour un peintre comme pour un écrivain. Malgré son insistance quant à l'inévitable inefficacité de sa description, Castelnovo décrit la scène en apportant même des précisions topographiques permettant d'identifier la portion du Grand Canal en question. Les autres éléments présents dans la description – la lune et ses reflets dans l'eau du Grand Canal, les gondoles “mystérieuses” dans la nuit, les fenêtres gothiques⁸ des palais de marbre – constituent précisément l'un des clichés de la peinture vénitienne du XIX^e siècle, comme le souligne Giuseppe Pavanello:

Venise, la nuit, la lune : la combinaison de ces motifs, devenue l'un des lieux communs les plus éclatants, présuppose à l'origine une manière de sentir et de voir la ville qui diffère profondément avec celle qui avait été fixée par la tradition du XVIII^e siècle. La vision nocturne de Venise est liée à la poétique du "sublime", à la prédilection romantique pour le mystère et le rêve : dans l'obscurité, tout juste éclairée par la lumière ambiguë de la lune, la ville se transforme, prenant l'apparence d'un phénomène naturel singulier ; la forme urbaine se convertit à l'indétermination d'un "paysage" suscitant des sentiments de stupeur, de mélancolie, de nostalgie de l'infini.⁹ (Pavanello 1984: 78)

Ajoutons que l'allusion aux palais gothique est un autre cliché des descriptions vénitiennes depuis *The Stones of Venice* (1851-53) de Ruskin. Castelnovo a donc mis en place tous les éléments stéréotypiques de la scène d'amour à Venise. Pourtant, il n'y chez aucun des deux personnages "la nostalgie de l'infini" associée par Pavanello aux descriptions de Venise au clair de lune. Toutes les "belles choses" qu'a ironiquement décrites le narrateur n'ont fait que permettre au capitaine de séduire enfin Malvina. Cette scène-là n'est pas décrite mais elle se conclut par une dernière question de l'épouse à propos de son mari, marquée par l'usage d'un passé composé lourd de sous-entendus: "Pourquoi n'est-il pas venu"?¹⁰ (Castelnovo 1882: 208).

Il est particulièrement significatif que les tentatives de séduction du capitaine ne soient un succès qu'après cette description: c'est elle qui fait passer la nouvelle du vaudeville bourgeois à un autre cliché narratif, celui des amours clandestines vénitiennes, forcément coupables, puisque l'épouse trompe son mari, lequel est aussi trahi par un prétendu ami. Tout se passe, au fond, comme si c'était Venise qui avait poussé la jeune femme à céder. Les deux protagonistes sont pourtant bien loin d'Alfred de Musset et de George Sand mais ce sont bien ces exemples illustres que Castelnovo tourne en dérision. En associant Venise, ville mythique pour la plupart des écrivains de son époque, à ces deux personnages risibles par leur mesquinerie, Castelnovo ramène la ville au même niveau que ses deux protagonistes, dont l'intrigue amoureuse est, au mieux, banale, au pire grotesque. C'est en quelque sorte le vrai visage de Venise qu'il révèle dans sa nouvelle : pour mieux le comprendre, on peut se référer à une autre nouvelle du même recueil, *Il ponte (Le pont)*,

dans laquelle le narrateur décrit le pont qui fait face à sa fenêtre, enjambant un canal typiquement vénitien:

Sous son arc unique, les ondes [...] vont tantôt à droite, tantôt à gauche, charriant tranquillement tous les déchets de la vie vénitienne, confondus dans une promiscuité amicale ; tout ce que rejettent les marchés, tout ce que vomissent les égouts, tout ce que les servantes jettent par la fenêtre, au milieu des exclamations philosophiques des gondoliers s'écriant "Faites attention !" et des cris des étrangers stupéfaits.¹¹ (*Il ponte*, p. 347)

Dans cette nouvelle, les attentes du lecteur sont trompées: au lieu d'une description des reflets du paysage vénitien dans l'eau des canaux, unanimement célébrés par les écrivains de l'époque, on découvre la réalité prosaïque des "déchets" charriés par le canal dans une antiphrastique "amicale promiscuité"... Le microcosme du canal révèle l'autre visage du macrocosme: Venise, la ville unanimement décrite comme exceptionnelle, voire sublime, a également ses déchets. La fin de la nouvelle *Tre perché* fait comprendre au lecteur que Malvina et son amant consomment leur adultère chaque soir en profitant des soirées au Club du mari naïf: malgré Venise, l'intrigue n'a décidément rien d'exceptionnel.

La Venise mortifère de Gerolamo Rovetta

On trouve chez Gerolamo Rovetta une vision anti-mythique de Venise assez similaire à celle de Castelnuovo. *Sott'acqua* décrit les amours vénitiennes d'un couple d'amants originaires de Vicence, qui n'ont pas non plus grand-chose à voir avec George Sand et Musset. L'amant, le comte Eripando degli Ariberti, surnommé Prandino, est un jeune aristocrate sans fortune à la naïveté confondante, tandis que sa maîtresse, la comtesse Elisa Navaredo, beaucoup plus âgée mais très adroite pour dissimuler son âge, est une personnalité fourbe qui se sert de son jeune amant pour remédier à sa situation de veuve désargentée en rendant jaloux un rival fortuné dans le but de se faire épouser. Si au début du roman, lorsque les personnages se trouvent encore à Vicence, leur amour paraît à Eripando la promesse d'un bonheur éternel, c'est le séjour à Venise qui révèle l'hypocrisie d'Elisa, précipitant le jeune homme dans une descente aux Enfers à l'issue incertaine.

Les premières heures à Venise se déroulent sans trop de heurts, bien que Prandino se soit trouvé dans une situation ridicule dès son arrivée sur le sol vénitien: croyant louer une gondole mais incapable d'identifier l'embarcation typiquement vénitienne, il loue en réalité un grossier bateau de transports de marchandises. Néanmoins, il parvient le soir même à obtenir de sa maîtresse une promenade en tête-à-tête en gondole, ce qui constitue un cliché des scènes d'amour à Venise. Or ici aussi, la description du Grand Canal de nuit déclenche une accumulation de clichés, d'abord dans la description du paysage, ensuite dans les références littéraires que celle-ci évoque, comme si une telle situation narrative ne pouvait, à Venise, qu'être associée à des clichés:

À présent, la gondole, toujours lente et légère, s'enfonçait en se balançant dans les ombres mystérieuses du Grand Canal. À mesure qu'elle avançait, la Venise des doges et des fêtes, de la volupté et des plaisirs, de Messer Grande et des courtisanes, pénétrait non plus dans l'âme mais dans les sens d'Ariberti. Alors Othello et Desdémone, Bianca Cappello, Alfred de Musset et George Sand, Byron et Teresa Guiccioli, la légende et l'histoire des vieux palais rendus plus imposants par les ténèbres, lui firent revenir en mémoire ces amours, réveillèrent en son sang la chaleur de ces passions: [...] sur ces eaux sombres comme les abysses, il ressentait de profonds élans de sensualité et, vaincu par ces séductions nouvelles, il demanda à Elisa un baiser, qui ne lui fut pas refusé.¹² (Rovetta 1883: 113-114)

Arrêtons-nous d'abord sur les clichés descriptifs. Comme chez Castelnovo, la description des palais du Grand Canal de nuit n'est qu'esquissée: on retrouve la gondole "mystérieuse", près de laquelle les palais sont "rendus plus imposants" par les ténèbres. Mais même esquissée, c'est la description qui déclenche, dans l'esprit de Prandino, l'évocation d'une série de références littéraires formant un cortège de précédents illustres à ses amours vénitiennes avec Elisa. Il est intéressant de constater que Rovetta mêle ici des figures littéraires, à l'image des personnages créés par Shakespeare, ou de Messer Grande, l'une des figures des *Mémoires* de Casanova, et des personnages réels, Musset, George Sand ou Teresa Guiccioli, qui fut l'une des nombreuses maîtresses de Byron durant son séjour à Venise entre 1816 et 1819. Rovetta reprend ici consciemment le mythe de Venise ville des plaisirs, qui prit forme dans les récits de voyages des Européens du XVIII^e siècle:

L'histoire des premiers temps de Venise est nimbée de son indépendance originelle; son âge d'or se drapait dans le mythe de la sagesse infallible du Sénat ; de même, c'est le mythe d'un vice sans égal qui flétrit la maturité de la République. Les touristes témoignent généralement d'une perte du sens moral chez les femmes de la noblesse. Ils estiment que l'on peut difficilement concilier la fidélité conjugale et la coutume voulant qu'une femme de la noblesse soit toujours accompagnée d'un *cicisbeo*, et non de son mari, *cicisbeo* qui lui tenait lieu de chevalier servant jusque dans ses plus intimes circonstances. Les voyageurs parlent à propos de la vie conventuelle de "mondanités" et de choses pires encore. Le président de Brosses rapporte en 1739 que trois couvents se disputaient l'honneur de fournir une maîtresse au nonce apostolique. Ce détail ne peut nullement être tenu pour une preuve, mais il est révélateur des commentaires qui circulaient ordinairement. (Lane 1985: 573)

Avec les exemples aussi scandaleux que fameux de Byron, Musset ou George Sand, ce mythe s'élargit et se renouvela au siècle suivant. Beaucoup d'écrivains virent en Venise un lieu de tentation et de séduction, voire de corruption morale. En peinture comme en littérature, cette vision se cristallise autour d'un motif topique, la scène d'amour en gondole. Ce n'est donc pas un hasard si Rovetta conclut la scène que nous venons de décrire sur la description d'un autre couple d'amants dans une gondole:

[...] une gondole à deux rames, dans laquelle on distinguait à peine la silhouette blanche d'une femme nonchalamment étendue et souriant à la silhouette brune d'un jeune homme, surgit rapidement, se perdant dans les ténèbres du canal. C'était une autre strophe de ce poème éternel de l'humanité, qui trouve à Venise son chant le plus varié et le plus passionné, qui s'éloignait dans l'ombre.¹³ (Rovetta 1883: 114)

On peut comparer cette description finale à une peinture d'Antonio Rotta (1828-1903), *La fidanzata in gondola (La fiancée dans une gondole)*, représentant une jeune femme sensuelle et lascive, étendue à l'intérieur d'une gondole, dans un paysage vénitien au clair de lune. Pour Giuseppe Pavanello, cette peinture est particulièrement caractéristique puisqu'elle combine le cliché du paysage nocturne vénitien à celui de la gondole, devenue au XIX^e siècle l'un des stéréotypes vénitiens les plus fréquents:

Avec la complicité des poètes et des écrivains, pour lesquels la gondole évoquait à la fois l'image d'un cercueil et celle d'une alcôve, l'embarcation vénitienne typique était devenue dans la culture du XIX^e

siècle un idéogramme de Venise. [...] Alors que dans les *vedute* du XVIII^e siècle elle est généralement représentée comme l'une des composantes habituelles de la vie vénitienne, sa présence est particulièrement mise en évidence dans les représentations du XIX^e siècle, dans lesquelles elle apparaît souvent comme l'élément central de la composition, quand elle n'est pas isolée comme élément significatif en soi¹⁴. (Pavanello 1984: 89)

Gerolamo Rovetta semble donc opérer dans *Sott'acqua* une réécriture de réécritures, reprenant pleinement à son compte le mythe de Venise ville des plaisirs, dont il précise bien qu'elle parle aux "sens" et non "à l'âme" de son héros. Pourtant, bien avant cette scène topique, l'auteur a disséminé au fil des pages une série d'indices qui semblent subvertir ce mythe. Ainsi Prandino n'a-t-il pas été en mesure d'identifier une gondole à son arrivée dans la ville : bien qu'elle soit l'une des plus drôles du roman, cette scène constitue l'un des tout premiers indices du fait qu'il n'a pas sa place à Venise. De la même façon, juste avant la promenade en gondole avec Elisa, le narrateur offre une description de la place Saint-Marc qui contraste profondément avec les descriptions admiratives marquant la littérature de l'époque. La place y apparaît en effet "[...] éclairée par un reflet gris, sordide, et les pupitres préparés pour les musiciens, sans qu'il y ait autour d'eux âme qui vive, ainsi que les chaises blanches, vides, des cafés lui faisaient l'effet d'autant de petits squelettes, disposés en rangs dans ce vaste et splendide cimetière"¹⁵ (Rovetta 1883: 102). Outre l'oxymore, qui fait de la place, et par antonomase de Venise elle-même, "un vaste et splendide cimetière", plusieurs éléments sont frappants dans cette description: d'abord l'éclairage "sordide" de la place, un adjectif rarement associé à Venise, encore moins à l'un de ses monuments les plus emblématiques ; ensuite la métaphore des "petits squelettes", qui fait de Venise une ville morte près de vingt ans avant *La mort de Venise* de Maurice Barrès (1903) et ce alors que Gerolamo Rovetta était loin d'être un auteur décadentiste.

Malgré la scène d'amour en gondole scellée par un baiser entre les deux amants, le séjour vénitien tourne rapidement au cauchemar pour le héros. C'est en effet à Venise qu'il découvre la trahison de sa maîtresse, lorsqu'elle lui annonce son mariage avec le major Del Mantico, un personnage grossier et imbu de lui-même qu'elle courtisait pour son argent. Humilié publiquement, Prandino se laisse entraîner dans une maison de jeux sordide où il

contracte une dette colossale. Désespéré, le héros tente alors le suicide, par noyade, au Lido – une scène qui fournit son titre au roman – mais il échoue même dans sa tentative de “mort à Venise”, ne parvenant qu’à se rendre une nouvelle fois ridicule.

Il est frappant de constater qu’une correspondance s’établit dans le roman entre la mesquinerie de toutes les personnes entourant Prandino et la ville elle-même, marquée par la saleté, comme dans cette description de la maison de jeux où il perd sa fortune:

Dans la salle étaient assis, dans un coin, deux ou trois ouvriers aux visages illuminés par le vin et par la chaleur, qui regardaient de travers ces visages aristocratiques qui entraient là, chez eux. Mais les amis de Prandino ne s’arrêtèrent pas au rez-de-chaussée. Ils montèrent au contraire un petit escalier raide et étroit et firent leur entrée dans une petite pièce en mezzanine, où l’on sentait une forte odeur de pipe mêlée à l’odeur grasse de la nourriture.¹⁶ (Rovetta 1883: 210)

Ici encore, Rovetta démythifie l’un des *topos* attachés à Venise depuis le XVIII^e siècle, celui de la maison de jeux où se pressaient les membres de l’aristocratie, telle que la peignit Pietro Longhi en 1757-60.¹⁷ De manière plutôt remarquable pour l’époque, *Sott’acqua* contient très peu de descriptions admiratives de Venise et de ses monuments. La saleté de la ville est au contraire l’un des éléments récurrents du roman, comme dans cette allusion aux *calli*, les ruelles vénitiennes, “[...] si étroites et si encombrées, où les mauvaises odeurs de l’eau salée qui stagne se confondent avec celles du poisson frit”¹⁸ (*idem*: 95). On peut facilement y voir un lien avec les “déchets” charriés par l’eau coulant sous le pont décrit par Castelnuovo.

L’itinéraire vénitien de Prandino le ramène invariablement sur la Place Saint-Marc, sans doute le lieu le plus symbolique et le plus représentatif de la puissance passée de la ville. La vision qu’en a Prandino, cependant, est toute autre. Ainsi, alors qu’il commence à réaliser la trahison d’Elisa: “Lorsqu’il se trouva sur la place Saint-Marc, une rafale de vent emporta son chapeau. Il lui courut après, triste et mélancolique [...]. Le ciel était couvert, la place était sombre: il entra sous les *Procuratie* sordides, désertes”¹⁹ (*idem*: 203). La dernière description de la place dans le roman intervient juste après que Prandino, ruiné, a quitté la maison de jeux: “La place émergeait peu à peu des ténèbres, triste, silencieuse. En

haut le ciel gris était traversé par une foule de gros nuages noirâtres, entre lesquels brillèrent çà-et-là quelques étoiles à l'éclat incertain, décoloré".²⁰ (*idem*: 218).

Les mêmes éléments reviennent: la place, "sombre", "déserte" et baignée dans une lumière "grise", se caractérise par son absence de couleurs, qui semble contaminer jusqu'aux étoiles, elles-mêmes "décolor[ées]". Une nouvelle fois, Rovetta emploie l'adjectif *squallido* ("sordide") pour désigner la place Saint-Marc. On remarque que si, dans la première description, ce paysage glauque suscite la tristesse et la mélancolie du héros, c'est la place elle-même qui se trouve personnifiée dans la seconde description. Dans *Sott'acqua*, Venise apparaît aussi hostile à Prandino que les Vénitiens eux-mêmes: il ne parvient jamais à y trouver sa place et à y recevoir la moindre reconnaissance. D'ailleurs, une fois qu'il s'est confronté – dans la douleur – à Venise, il retourne à la vie médiocre d'employé des chemins de fer, un emploi qui le ramène ironiquement à Venise même, ou plutôt, dans la marge moderne de Venise – sans lien véritable avec sa première expérience du cœur de la ville. Pour Prandino, Venise se sera effectivement révélé un "vaste et splendide cimetière". Cette ville triste, mélancolique et à bien des égards mortifère, qui apparaît derrière les clichés, est particulièrement importante car elle préfigure des descriptions de la Venise fin de siècle telle qu'elle sera écrite, une vingtaine d'années plus tard, par Maurice Barrès ou de Thomas Mann. Prandino subit en quelque sorte une sorte de "mort à Venise", malgré l'échec de sa tentative de suicide.

Il ne s'agit pas ici de faire de Gerolamo Rovetta un auteur décadentiste, son roman étant au contraire dominé par les scènes comiques et marqué par l'ironie d'un narrateur mordant, qui prend bien soin de souligner le ridicule de tous ses personnages – vicentins, comme vénitiens. On peut toutefois considérer que *Sott'acqua* est un point de passage entre deux mythes de Venise, celui des amours vénitiennes et celui de la mort à Venise. Le roman de Rovetta illustre par-là la force des clichés qui dominent la fortune littéraire de Venise depuis la chute de la Sérénissime. Le sort littéraire de Venise paraît en effet inextricablement lié à des situations narratives relevant du stéréotype: cela vaut pour les amours vénitiennes comme pour l'idée de "mort à Venise". De la même façon, Venise échappe difficilement aux clichés descriptifs: le meilleur emblème de cette ambivalence

permanente est la gondole, tantôt vue comme une alcôve, tantôt comme un cercueil – parfois même, comme Venise elle-même, les deux à la fois.

On retrouve des points communs dans les descriptions vénitiennes de Castelnuovo et de Rovetta: tous deux reprennent des clichés narratifs et descriptifs associés à la ville, qu'ils s'emploient ensuite à démythifier. Si Castelnuovo semble pencher du côté de la parodie de la scène d'amour à Venise, comme le laissent penser le choix de personnages et d'une intrigue volontairement grotesques, Rovetta dépasse ce stade de la parodie en révélant une autre Venise, elle-même appelée à devenir quelques années plus tard un cliché.

Il est vrai que durant tout le XIX^e siècle, Venise connut une fortune littéraire extraordinaire. Néanmoins, le poids des mythes littéraires fut tel qu'il constitua un filtre limitant la prise de conscience des mutations profondes que connaissait pourtant Venise à la même époque. À Venise, les lieux communs tendirent donc à faire oublier le lieu réel, la fiction prenant le pas sur la réalité. C'est pourtant au XIX^e siècle que l'on développa le port, des installations industrielles d'envergure et, surtout, que l'on modifia considérablement l'aspect et la structure de certains quartiers par le percement d'artères plus larges, qui nécessitèrent de nombreuses démolitions. La ville réelle était donc éloignée de la ville des écrivains, réduite au rôle de ville-musée, promise à la fin du XIX^e siècle une disparition inéluctable. Toutefois, en dépit des médiocres décrits par Castelnuovo, des individus hypocrites et mesquins décrits par Rovetta, Venise continua à vivre – "malgré la littérature", pour reprendre la belle formule de Mario Isnenghi (Isnenghi 1997: 409). En somme, l'objet littéraire et l'objet réel restèrent au XIX^e siècle déconnectés l'un de l'autre.

Bibliographie

Castelnuovo, Enrico (1886), *Sorrisi e lagrime* [1882], Milano, Fratelli Treves.

Isnenghi, Mario (1997), "Fine della Storia?" in Gasparri Stefano, Levi Giovanni, Moro Pierandrea (a cura di), *Venezia. Itinerari per la storia della città*, "Biblioteca storica", Bologna, Il Mulino.

Lane, Frederic C. (1985), *Venise, une république maritime* [1973], Traduction de Yannick Bourdoiseau et Marie Simonet, Paris, Flammarion.

Pavanello, Giuseppe/Romanelli, Giandomenico (a cura di) (1984), "Venezia", in *Venezia Ottocento. Immagini e mito*, (Cataloga della mostra *Venezia: Ottocento*, Venezia, Museo Correr, dicembre 1983-marzo 1984), Milano, Electa: 4-222.

Rovetta, Gerolamo (1883), *Sott'acqua*, Milano, Fratelli Treves.

Tanner, Tony (1992), *Venice desired*, Oxford, Blackwell Publishers.

Marguerite-Marie Bordry prépare son doctorat en Études italiennes à l'Université Paris-Sorbonne. Sa thèse porte sur l'image de Venise dans les œuvres d'auteurs vénitiens ou ayant un lien fort avec Venise à la fin du XIX^e siècle. Ses domaines de recherche sont la littérature italienne du XIX^e siècle, l'histoire et la culture vénitiennes.

NOTES

¹ L'image de Venise se diffusa de façon extraordinaire en Europe grâce au succès des *vedute* de Luca Carlevarijs (1663-1730), de Giovanni Antonio Canal, dit "Canaletto" (1697-1768) ou de Bernardo Bellotto (1722-1780). Les *vedute* de la place Saint-Marc, ou du Grand Canal contribuèrent à diffuser dans toute l'Europe l'image des plus beaux monuments vénitiens.

² En même temps que les *vedute*, des images des splendides fêtes du XVIII^e siècle vénitien, des régates ou des Vénitiens masqués pour le carnaval se diffusèrent dans toute l'Europe.

³ *Sorrìsi e lagrime* et *Sott'acqua* n'ayant pas fait l'objet de traductions françaises, nous proposerons notre traduction des extraits de chaque œuvre, en reportant le texte original en note.

⁴ Bien que né à Florence, Enrico Castelnuovo passa la plus grande partie de sa vie à Venise et est considéré comme un auteur vénitien. Gerolamo Rovetta, né à Brescia, n'était pas vénitien mais il entretenait des liens très étroits avec des personnalités éminentes du monde culturel vénitien, notamment Riccardo Selvatico, dramaturge qui fut maire de Venise entre 1890 et 1895 et Giacinto Gallina, auteur de nombreuses comédies en dialecte vénitien qui rencontraient un grand succès.

⁵ "Certo se il capitano Riani le avesse fatto quella che si chiama una dichiarazione, la signora Fuselli non avrebbe esitato un istante ad alzarsi in piedi con dignità a rispondergli: – "Signore, sono una moglie onesta". – E la cosa sarebbe terminata lì. Anzi, sarebbe stato un bel vedere, perché dirimpetto al tavolino c'è uno specchio e la signora Malvina avrebbe potuto contemplarvi nel maestoso atteggiamento di regina sdegnata. Ma il capitano Riani, che serve nell'arma del genio, preferisce gli assedi agli assalti e non sembra disposto a ricorrere a' mezzi violenti; egli s'avanza a passo a passo, stringendo con sapienti lavori d'approccio la fortezza che vuole espugnare".

⁶ "Queste cose, per quanto siano iperboliche, fanno sempre un gran piacere a una figlia d'Eva, soprattutto quando elle pensa al dispetto che ne proverebbero le sue amiche se le sentissero".

⁷ "È una di quelle fulgide notti veneziane il cui fascino né la tavolozza giunge a riprodurre né la penna a descrivere. E in verità, amico lettore, quand'io ti avrò detto che l'aria è mite e che la luna brilla in un cielo senza nuvole e sparge di pagliuzze d'argento l'acqua leggermente increspata del Canal Grande, e avvolge d'una luce fantastica le gondole misteriose, e penetra sotto la volta massiccia del Ponte di Rialto e scherza fra le trifore dei palazzi di marmo, e lascia distinguer come di pieno giorno le persone che passano sulle due rive dei Carbon e del Vin, quando t'avrò detto queste belle cose, sarò riuscito tutt'al più a indicarti un modo approssimativo dove si trovi la casa della signora Fuselli [...]"

⁸ *Les trifore* sont des fenêtres à trois arcs caractéristiques de l'architecture gothique vénitienne. On en trouve de nombreux exemples le long du Grand Canal, d'autant plus qu'elles furent reprises au XIX^e siècle par les architectes du néo-gothique vénitien qui les considéraient comme un élément caractéristique de la *venezianità*.

⁹ "Venezia, la notte, la luna: la combinazione di questi motivi, diventata uno dei più vistosi luoghi comuni, presuppone alle sue origini un modo di sentire e di vedere la città profondamente diverso da quello fissato dalla tradizione settecentesca [...]. La visione notturna di Venezia si connette alla poetica del "sublime", alla predilezione romantica per il mistero e il sogno: nell'oscurità, appena rischiarata dall'ambigua luce della luna, la città si trasforma, assume la parvenza di un singolare fenomeno di natura; la forma urbana si converte all'indeterminatezza di un "paesaggio" che suscita sentimenti di stupore, di malinconia; di nostalgia dell'infinito".

¹⁰ "Perché non è venuto?"

¹¹ "Sotto il suo unico arco l'onda [...] ora volge a destra ed ora a sinistra, portando sul suo dorso tranquillo, confusi in amichevole promiscuità, tutti i rifiuti della vita cittadina; tutto ciò che i mercati rigettano, tutto ciò che vomitano le fogne, tutto ciò che le fantesche rovesciano dalle finestre in mezzo al filosofico "guarda abbasso" dei barcaioli e all'esclamazioni dei forestieri sbigottiti".

¹² "Dopo tanta luce, adesso la gondola, sempre lenta, sempre leggera e dondolante si sprofondava nelle ombre misteriose del Canal Grande. A mano a mano che s'inoltrava, la Venezia dei dogi e delle feste, della voluttà e dei piaceri, del Messer Grande e delle cortigiane, si faceva strada non più nell'anima ma nei sensi dell'Ariberti. Allora Otello e Desdemona, Bianca Cappello, Alfredo de Musset e la Sand, Byron e la Guiccioli, la leggenda e la storia dei vecchi palagi ingigantiti dalle tenebre gli risollevarono nella mente la memoria di quegli amori, gli riaccessero nel sangue il calore di quelle passioni: [...] su quelle acque cupe come l'abisso egli sentiva correre aliti di sensualità acuti e penetranti e, vinto dalle nuove seduzioni, [...] chiese un bacio all'Elisa che non gli venne negato".

¹³ "[...] una gondola a due remi, nella quale si distinse appena un'immagine bianca di donna, che sorrideva mollemente sdraiata a una figura bruna di giovanotto, uscì velocemente perdendosi nelle tenebre lungo il canale : era un'altra strofa, che si dileguava nell'ombra, di quel poema eterno dell'umanità che a Venezia ha il suo canto più vario e più appassionato".

¹⁴ "Con la complicità di poeti e letterati, per i quali la gondola evocava al tempo stesso l'immagine di una bara e di un'alcova, la tipica imbarcazione veneziana è diventata nella cultura dell'Ottocento quasi un ideogramma di Venezia. [...] Mentre nel vedutismo settecentesco essa è generalmente raffigurata come una delle abituali componenti della realtà veneziana, in quello ottocentesco spesso la sua presenza è messa in particolare

evidenza, enfatizzata come un elemento fondamentale della composizione, quando non anche isolata quale motivo tematico per sé significativa”.

¹⁵ “Era rischiarata da un riflesso bigio, squallido, e i leggi preparati per la musica, senza che avessero intorno anima viva, e le seggiole bianche e vuote dei caffè gli facevano l’effetto d’altrettanti scheletrini, disposti in riga in quel vasto e splendido cimitero”.

¹⁶ “Nella sala c’erano seduti in un angolo due o tre operai colle facce accese dal vino e dal caldo che guardavano di sbieco quella grinte aristocratiche che entravano là dentro, in casa loro. Ma gli amici di Prandino non si fermarono a terreno; invece, salirono su per una scaletta ripida, angusta, ed entrarono in una stanzuccia al mezzanino, dove si sentiva forte il puzzo della pipa mescolato coll’odor grasso di cibi”.

¹⁷ Le célèbre tableau de Longhi, *Il Ridotto*, aujourd’hui visible à la Fondazione Querini-Stampalia à Venise, représente un groupe de joueurs est absorbé par le jeu aux côtés de plusieurs couples richement vêtus et pour certains masqués. Le *Ridotto*, d’ailleurs considéré comme le premier casino du monde, fut ouvert par la Sérénissime en 1638 et rencontra un succès extraordinaire.

¹⁸ “[...]. così strette e affollate, dove la puzza d’acqua salsa, stagnante, si confonde coll’odore di pesce fritto”.

¹⁹ “Quando fu in Piazza San Marco una folata di venti gli portò via il cappello. Prandino gli camminò dietro, triste, malinconico [...] Il cielo era coperto, la piazza buia: entrò sotto le Procuratie squallide, deserte [...]”.

²⁰ “La piazza si stenebrava a poco a poco, triste, silenziosa. In alto, il cielo bigio era corso da una folla di nuvolacci nerastri, fra gli strappi dei quali rilucevano ancora qua e là alcune stelle con bagliori incerti, sbiaditi”.