

L'EXPRESSION DE LA « MORBIDEZZA » DANS LES PREMIERS ROMANS DE GABRIELE D'ANNUNZIO¹

Connue, à l'instar de celles de Jean Lorrain ou Oscar Wilde, pour une des œuvres les plus typiquement décadentes, l'œuvre de Gabriele D'Annunzio doit cependant posséder, dans le champ du décadentisme, une place vraiment à part, puisqu'on donna pour la qualifier une inflexion neuve à un mot italien déjà existant : la *morbidezza*. Ce mot qui signifie originellement « douceur », « souplesse », doit son succès à l'originalité du phénomène qu'il recouvre. En effet, la traduction française de « morbidesse » confirme dans le Littré, « en peinture et en sculpture », ce sens de « mollesse et délicatesse des chairs dans une figure », élargi ensuite en « souplesse dans les attitudes, la démarche, les manières, mêlée d'une sorte de mollesse aimable ». Mais peut-on pour autant oublier l'étymologie du terme, venant directement du latin *morbidus*, c'est-à-dire « qui a rapport à la maladie » ? En désaccord en quelque sorte avec la définition restrictive des dictionnaires, au terme d'une remotivation étymologique, l'œuvre dannunzienne va devenir le parangon de l'alliance *a priori* surprenante de la maladie et de la douceur, reliant ainsi le sens moderne à l'étymon du terme.

Evoquant la langueur, l'anémie, la *morbidezza* recoupe en effet chez l'auteur ces deux tensions considérées traditionnellement comme antithétiques : d'une part une excessive sensualité et sensibilité, d'autre part un travail paroxystique de la décomposition que favorise paradoxalement la fièvre des sens et des nerfs au moment du décadentisme. Il en est une claire illustration dans *Triomphe de la mort*, où Giorgio Aurispa, observant sa compagne, constate que « nel parlare [...] delle blandizie che prediligeva, ella aveva **morbidezze** di voce e atti delle labbra [...] d'una sensualità

¹ Le corpus de ces premiers romans comprend *L'enfant de volupté* (*Il piacere* [1889]), *L'intrus* (*L'innocente* [1892]), *Triomphe de la mort* (*Trionfo della morte* [1894]), *Les vierges aux rochers* (*Le vergini delle rocce* [1896]) et *Le feu* (*Il fuoco* [1900]).

profonda »². C'est parce que les constitutions sont viciées, débiles, que la sensualité exacerbée, loin d'être un signe de santé, assure le développement de la maladie et de la mort. Nous allons en un premier temps nous intéresser à cet étalage forcené et complaisant de l'activité inlassable de la mort, axe inévitable du décadentisme, avant de mettre en valeur l'outrance sensuelle des personnages. Nous vérifierons alors combien les deux tensions sont liées.

L'œuvre d'art comme *morbidezza* 1 : le triomphe de la mort

D'un certain point de vue, le titre de *Triomphe de la mort* donné par l'auteur à l'un de ses romans³ pourrait s'appliquer à l'œuvre entière. Hofmannsthal a d'ailleurs estimé que tous les romans de l'auteur marquent en fait des triomphes de la mort⁴ et Anne Henry précise, à propos de Schopenhauer, que « D'Annunzio aurait surtout retenu de son œuvre un dangereux éloge de Thanatos »⁵. *Les vierges aux rochers* conceptualisent parfaitement le rôle capital de catalyseur joué par la description d'un état de fait morbide. L'auteur y évoque, à propos du siège de la ville de Gaète, « le spectacle et l'odeur de la pourriture, si puissants pour susciter les grandes pensées », avant de vanter de façon romantique « cette éloquence que seule possèdent les ruines »⁶. La *morbidezza* a donc une double vertu : d'abord une vertu poétique, favorisant la qualité esthétique. Elle possède ensuite une vertu intellectuelle, stimulant la réflexion et la compréhension de la vanité des choses, qui s'accorde, là encore, à la personnalité instinctive de l'auteur, elle-même en accord avec son aspect maladif souvent souligné.

Sur le plan conceptuel, quel lien entretiennent décadentisme et *morbidezza* ? En définissant le décadentisme comme l'exhibition virtuose de la fin des illusions et de l'affaissement d'un monde, trouvant son origine

² « Lorsqu'elle parlait [...] des caresses qu'elle préférait, elle avait dans la voix des morbidesses singulières [...] elle avait des flexions de lèvres qui exprimaient une sensualité profonde ». *Trionfo della morte*, in : *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio : prose di romanzi vol.1*, Milano, Mondadori, 1988, p.637-1022, ici p.1003 / *Triomphe de la mort*, désormais abrégé en *Triomphe*, Paris, Calmann-Lévy, 1921, p.457. Trad. Georges Hérelle.

³ P. Alatri (in : *Gabriele D'Annunzio* [1983], Paris, Fayard, 1992, trad. Alain Sarabayrouse) explique que D'Annunzio défendit ce titre contre ses éditeurs le trouvant peu vendeur; il récidiva en intitulant plus tard *Contemplazione della morte* un recueil de souvenirs, consacré notamment à la mort d'amis chers, dont Pascoli.

⁴ In : « Der neue Roman von D'Annunzio », [1895], in : *Gesammelte Werke : Reden und Aufsätze I 1891-1913*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, p.206-213.

⁵ *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p.50.

⁶ *Les Vierges aux rochers*, désormais abrégé *Les vierges*, Paris, Calmann-Lévy, 1912, p.160 / 196. Trad. G. Hérelle / « Lo spettacolo e l'odore della putredine, potentissimi per eccitare i grandi pensieri... quella eloquenza che sole hanno le ruine ». *Le vergini delle rocce*, in : *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio : prose di romanzi vol.2*, Milano, Mondadori, 1989, p.1-193, ici p.84 / 103.

dans le poème de Baudelaire *Une charogne*, nous voudrions mettre en avant un climat spirituel, que traduisent par exemple les nombreux indices de corruption mentale des personnages. Dans le cas de la *morbidezza*, il s'agit plutôt d'une dimension matérielle, c'est-à-dire d'une corruption physique. Les indices signifiants sont donc l'ensemble des éléments marquant la dégénérescence physique et la maladie sous toutes ses formes, même si, de toute évidence, corruption morale et corruption physique restent indissolublement liées. Clelia Martignoni observe ainsi dans l'œuvre de l'auteur italien « l'image habituelle de la maladie comme réalité dégradée », avec parfois « un obscur héritage de vice »⁷.

Dans *L'enfant de volupté*, la *morbidezza* n'est pas encore omniprésente, mais l'histoire d'amour est déjà entièrement placée sous son signe, d'abord parce que le bijou qui les rapproche, acquis lors d'une vente aux enchères, est « une petite tête de mort, sculptée dans l'ivoire », dont la devise gravée : « Ruit hora », exemplifie la vanité des choses : « Ce joyau mortuaire avait dû marquer les heures de l'ivresse et avertir par son symbole les âmes éprises »⁸. Ensuite, parce que c'est au cœur même de la maladie d'Elena que se concrétise l'attirance des amants. Le passage suivant montre combien cette scène doloriste⁹ est surprenante de la part d'un auteur capable, toute son œuvre le prouve, de magnifier n'importe quel moment, *a fortiori* celui de l'accomplissement d'une passion :

Les angles externes des paupières se resserraient par la douloureuse contraction des nerfs irrités; de temps à autre, la paupière inférieure avait un petit tremblement involontaire; et l'œil était humide, infiniment suave, comme voilé par une larme qui n'aurait pu sourdre, presque implorant sous les cils qui frémissaient [...] Gisante, elle tenait [...] ses mains renversées, presque mortes, agitées par moments d'un faible sursaut [...] Une à une, ses larmes commencèrent à couler¹⁰.

⁷ Cité par P. Alatri, *op. cit.*, p.316.

⁸ *L'enfant de volupté*, désormais abrégé *L'enfant*, Paris, Librairie générale française, 1991, p.76. Trad. Georges Hérelle. Ledit bijou joue ce même rôle annonciateur pour Andrea, indiquant que sa liaison avec la délétere Elena est minée.

⁹ Rappelons que le dolorisme, dérivé savant (à partir de 1919) du latin *dolor*, est une doctrine d'obédience chrétienne tardive qui attribue une valeur morale et intellectuelle à la maladie et à la douleur, en particulier à la douleur physique, avant de devenir, sous l'impulsion de J. Teppe, auteur d'un *Manifeste du dolorisme* en 1935, un mouvement littéraire exaltant la douleur. De par son décadentisme, l'œuvre de D'Annunzio précéderait donc l'apparition en langue de ce terme déjà « dans l'air du temps ».

¹⁰ « Gli angoli esterni delle palpebre si restringevano per la contrazione dolorosa dei nervi infiammati; a intervalli la palpebra inferiore aveva un piccolo tremolio involontario; e l'occhio era umido, infinitamente soave, come velato da una lacrima che non potesse sgorgare, quasi implorante, fra i cigli che trepidavano [...] Ella, giacendo, teneva [...] le mani supine, quasi morte, agitate di tratto in tratto da un lieve sussulto [...] A una a una, le

Cet accomplissement sensuel au cœur de la maladie fait d'emblée de la relation à Elena un typique cas de *morbidezza*, l'aventure recouvrant pour Andrea à la fois le maximum de sensualité et le maximum de dégénérescence. Le début de la deuxième partie insiste d'ailleurs sur les séquelles du duel, qui marquait dans la première l'aboutissement du laisser-aller d'Andrea :

Le convalescent éprouvait une sorte d'égarement qui ressemblait à de l'effroi [...] C'étaient des voiles d'une indescriptible teinte, sinistres comme des emblèmes de mort, marquées de croix et de figures ténébreuses : on aurait dit des voiles de navires qui auraient transporté des cadavres de pestiférés vers quelque île maudite, peuplée de faméliques vautours. Un sentiment humain de terreur et de douleur pesait sur cette mer, une lourdeur d'agonie écrasait cette atmosphère ¹¹.

Comme la deuxième partie de *L'enfant*, le roman suivant : *L'intrus*, s'ouvre sur un dépérissement, celui de Giuliana, engendrant un climat matrimonial morbide. « Nous étions tous deux sous l'empire de cette pensée de mort, de cette image de mort », établit Tullio qui croit alors, la voyant frissonnante, qu'elle s'est empoisonnée sous l'empire du « mortel désespoir » qu'il lui cause. Le narrateur s'appesantit de façon sinistre sur la maladie de son épouse :

Ah ! c'est ainsi qu'elle m'apparut, le matin où les docteurs l'endormaient avec du chloroforme; c'est mourante qu'elle m'apparut, lorsque, sentant qu'elle s'abîmait dans l'insensibilité de la mort, elle essaya deux ou trois fois de tendre les bras vers moi, essaya de m'appeler ¹².

lacrime incominciarono a sgorgare ». *Ibid.*, p.91-93 / *Il piacere*, in : *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio : prose di romanzi vol.1*, Milano, Mondadori, 1988, p.1-358, ici p.84-86.

¹¹ « Il convalescente [...] provava una specie di smarrimento e quasi di sbigottimento [...] Erano vele d'una tinta indescrivibile, sinistre come le insegne della morte; segnate di croci e di figure tenebrose; parevano vele di navigli che portassero cadaveri di appestati a una qualche maladetta isola popolata di avvoltoi famelici. Un senso umano di terrore e di dolore incombeva su quel mare, un accasciamento d'agonia gravava su quell'aria ». *Ibid.*, p.144-145 / 136-137.

¹² « Ah, così mi parve, morente mi parve, quella mattina, quando i dottori l'addormentavano col cloroformio ed ella, sentendosi sprofondare nell'insensibilità della morte, due o tre volte tentò di chiamarmi ». *L'intrus*, Paris, Calmann-Lévy, 1927, p.18. Trad. G. Hérelle / *L'innocente*, in : *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio : prose di romanzi vol.1*, Milano, Mondadori, 1988, p.359-636, ici p.373.

La suite du passage évoque de plus la « chair misérable » des femmes, misérable car la nature « violente leurs matrices, les travaille d'horribles maladies, les laisse exposées à toutes sortes de dégénérescences »¹³.

La tentation du suicide qui accablait Giuliana dans la première partie se retrouve accentuée dans la seconde quand elle sait qu'elle est enceinte et angoisse de nouveau Tullio, qui a « la vision du cadavre ». Puis, cette tentation le touche à son tour : il galope le long du ravin de l'Assoro en s'exposant « au risque d'une chute mortelle ». Il s'agit plus pour lui de repousser la souffrance dans un oubli de soi-même très schopenhauerien que de risquer une vie trop chère à son narcissisme. Mais cette issue extrême n'est pas si lointaine, d'autant qu'il subit aussi malgré lui « l'attraction de l'Assoro » décrit de façon morbide, « plein de tourbillons et de gouffres », aux « berges crayeuses » et aux « cadavres » de feuilles : « Une chute imprévue, et j'aurais cessé de penser, j'aurais cessé de souffrir, j'aurais cessé de supporter le poids de ma chair misérable »¹⁴.

Le thème de la « chair misérable », responsable du mal-être, est donc permanent, lié au thème de la maladie qui, comme chez Baudelaire, mène à la décomposition et à la mort. Giuliana est ainsi constamment présentée comme un personnage souffreteux, comme « une pauvre créature malade, profondément troublée par son mal, avec des nerfs débilités, avec des veines appauvries, peut-être incurable », avec « des sueurs d'agonisante et des aspects de cadavre », des mains « si pâles qu'elles ne se distinguaient du lin que par l'azur de leurs veines »¹⁵. Jamais elle n'est bien portante dans le roman, passant de la maladie à la convalescence, puis de la fatigue de la grossesse (dont l'aveu commence d'ailleurs par un énigmatique « je suis malade » renvoyant bien le travail de la matrice au champ de la maladie) à un accouchement éreintant et interminable à l'issue duquel elle chancelle un moment « entre la vie et la mort », suivi d'une nouvelle convalescence.

Paradoxalement, c'est dans la seconde partie, quand Tullio va commencer sa régénération morale, donc sembler aller mieux, que sa santé physique va à son tour se débilitier, contaminée en quelque sorte par la mauvaise santé persistante de Giuliana. On ne peut d'ailleurs vraiment pas dire que cette régénération morale aura de meilleurs effets sur sa santé mentale puisque sa monomanie paranoïaque le mène au crime, comme si D'Annunzio, parfait nietzschéen, voulait nous montrer que, quand la morale s'infiltré en l'homme, cela signifie qu'il est gravement malade.

Mes nerfs se détendaient. Ma fatigue physique s'aggravait rapidement. Tout mon organisme arrivait à cet état de défaillance

¹³ Une telle vision se poursuit au ch.IX.

¹⁴ *Ibid.*, p.190.

¹⁵ *Ibid.*, p.40 / 231 / 308.

extrême où les fonctions de la volonté sont sur le point d'être suspendues [...] Je me sentais incapable [...] de lutter, d'accomplir n'importe quel acte utile [...] Mon être semblait frappé d'une torpeur soudaine ¹⁶,

constate par exemple Tullio au chapitre XI. Du coup, de même que la tentation de suicide, les maux de Giuliana passent à son époux, et un parallèle permet au chapitre IX à Tullio de constater successivement sa propre douleur : « Je souffrais » et celle de Giuliana : « Elle souffrait » ¹⁷.

Le non-aboutissement de la tentation du suicide est d'ailleurs loin de faire basculer le récit de la pulsion de mort vers l'instinct de conservation. Tullio, détournant de lui la pulsion de mort, est après la terrible nouvelle animé d' « une intention homicide » contre Giuliana, laquelle ne sera écartée plus tard que parce qu'elle aura été à son tour dérivée sur l'enfant adultérin. On voit avec quelle logique Tullio est continuellement présenté comme un meurtrier-né. Un tel instinct se traduit aussi avec Giuliana par une sensualité brutale, nous confirmant combien *Eros* et *Thanatos*, mort et sensualité sont liés. Il trouve d'ailleurs en elle un accueil favorable car, si elle n'ose pas se suicider, elle n'en reste pas moins toujours animée par l'envie de mourir. L'entendant lui demander « tue-moi », Tullio perçoit un tel transfert : « Elle espérait la mort, et c'est de moi qu'elle l'attendait » ¹⁸.

Selon son biographe P. Alatri, l'absence de tout sentiment paternel chez D'Annunzio, s'ajoutant à la nécessité dramatique de faire détester par Tullio un fils adultérin synonyme d'infamie, conduit à présenter la chair de l'enfant comme tout aussi sinistre, « sous la forme d'un misérable petit corps mou et rougeâtre » ¹⁹. L'auteur insiste sur les aspects les plus rebutants de l'état de nourrisson, c'est-à-dire la propension à la bave et la permanence de vagissements stridents. La mort du bébé, lente et progressive, détaillée comme celle d'Emma Bovary dans ses nombreuses manifestations de décomposition, sera la dernière occasion d'une complaisante *morbidezza*, qui culmine au chapitre L :

Il avait le visage couleur de cendre, si blême qu'au-dessus des sourcils les croûtes de lait paraissaient jaunes. Sa lèvre inférieure, déprimée, ne se voyait plus. De temps à autre, il soulevait ses paupières devenues un peu violettes, et les iris

¹⁶ « I miei nervi si rilasciavano. La stanchezza fisica diveniva sempre più grave. Tutto il mio organismo entrava in quello stato di sfinimento estremo in cui ogni funzione volontaria sta per essere sospesa [...] Io mi sentivo incapace [...] di lottare, di operare in una qualunque maniera utile [...] Il mio essere pareva colpito come da una paralisi repentina». *Op. cit.*, p.170 / 487.

¹⁷ *Ibid.*, p.137.

¹⁸ *Ibid.*, p.231.

¹⁹ *Ibid.*, p.240.

paraissaient y adhérer, parce qu'ils en suivaient le mouvement ascendant et se perdaient dessous, ne laissant voir que le blanc opaque. De temps à autre, le râle étouffé s'interrompait ²⁰.

La suite du passage insiste sur « les mucosités filantes, la matière blanchâtre [...] des mains déjà cadavériques [...] le crâne mou, semé de croûtes de lait [...] au milieu duquel on aurait fait un creux », des sutures visibles, jusqu'à la description d'un accès répétitif :

Il sortait de la petite bouche violacée un peu de liquide blanchâtre. Mais, dans l'effort fait pour vomir, la peau du front s'était tendue, et, à travers l'épiderme, on voyait apparaître les taches brunes d'un épanchement ²¹.

A cette occasion, D'Annunzio retrouve avec délices le style naturaliste de ses débuts, qu'il avait puisé notamment chez Maupassant, Zola et Huysmans. Ajoutons que la mort de l'« intrus » qui ponctue le livre ne fait qu'ajouter au climat morbide créé par l'évocation fréquente du père et de la sœur de Tullio, tous deux décédés, et surtout par la maladie mentale frappant l'écrivain Philippe Arborio, que Tullio se figure « pâle d'une pâleur terreuse, avec tous les traits du visage raidis, avec la bouche tirée et béante, pleine de salivation et d'un bégaiement incompréhensible » ²², un peu finalement comme le bébé à l'agonie qui est justement son fils. Cet idiotisme d'autant plus accablant qu'il s'abat sur un artiste est, de plus, annoncé par un libraire complaisant comme un démon et assimilable à un personnage psychopompe : « une nuée de mouches tourbillonn[e] autour de sa tête avec un bourdonnement furieux », mouches dont il est également affirmé que, telles des divinités souterraines, elles « descendaient implacables avec lui » ²³.

Cette forte expansion des scènes liées à la *morbidezza* doit encore être mise en relation avec la fréquentation assidue de Schopenhauer. Elle met, en effet, en valeur une conception douloureuse, pessimiste, de l'existence humaine, succession de déceptions et d'errances, qui n'était pas encore parfaitement à l'œuvre dans *L'enfant*, texte plus ondoyant et plus

²⁰ « Aveva il viso cinereo, d'un colore così smorto che su i sopraccigli le croste del lattime parevano gialle. Il suo labbro inferiore depresso non si vedeva più. Di tratto in tratto egli sollevava le palpebre divenute un po' violette e sembrava che le iridi vi aderissero perché le seguivano nel sollevarsi e vi si perdevano sotto mentre appariva il bianco opaco. Il rantolo fioco di tratto in tratto cessava ». *Op. cit.*, p.381 / 630-631.

²¹ « Usciva dalla boccuccia paonazza un po' di liquido biancastro. Ma nello sforzo del vomito la pelle della fronte tendendosi, apparivano a traverso la cute le macchie scure della stasi ». *Op. cit.*, p.383 / 632.

²² *Ibid.*, p.315.

²³ *Ibid.*, p.257. Cette figuration des Erinyes semble devancer *Les mouches* de Sartre.

brillant. Tullio, partant de « l'adultère » dont il vient d'avoir l'amère révélation, évoque pêle-mêle au chapitre XI une série de ces « atrocités humaines » gâchant l'existence : « le désenchantement, le remords, la jalousie, la peur », avant d'entamer au chapitre XIV une véritable réflexion d'obédience schopenhauerienne se traduisant par un nouveau catalogue des tares humaines ruinant toute possibilité de grandeur ou de beauté à long terme :

L'agitation obscure et continue de forces inconscientes, ataviques et bestiales dans la profondeur de notre substance, les plus hautes manifestations de l'esprit toujours instables, fugitives, nécessairement subordonnées à un état physique, attachées aux fonctions d'un organe; des métamorphoses instantanées produites par une cause imperceptible, par un rien; la part immanquable d'égoïsme dans les plus nobles actions, l'inutilité de tant d'énergies morales dirigées vers un but incertain, la futilité des amours qu'on croit éternels, la fragilité des vertus qu'on croit inébranlables, la faiblesse des plus robustes volontés ²⁴.

La spécificité de l'œuvre dannunzienne est de faire coexister cette faiblesse et cette corruption générales avec des conceptions nietzschéennes de puissance et de virilité.

Accentuation du phénomène dans *Triomphe*

L'avancée de *L'intrus*, c'est de faire du champ à perte de vue de la mort la conséquence d'une inexorable fatalité, qui se retrouve, encore accentuée, dans *Triomphe*. Le roman entier, conformément à son titre, accumule les marques de la vanité de tout acte terrestre et recueille les innombrables germes et sédiments de la mort au sein du monde des vivants. Le début du livre est symptomatique, commençant par un suicide en bas d'un parapet à Rome. Giorgio se voit d'autant plus à la place du mort qu'il y a là une annonce d'un autre suicide, le sien, qui clôt le livre, quand il se jette avec sa compagne sur la grève du haut d'un promontoire. Le suicide, négation du Vouloir-vivre condamnée par Schopenhauer, parce qu'en mourant, l'être qui va se réincarner n'échappe que fugitivement à sa

²⁴ « l'agitazione oscura continua di forze inconscienti, ataviche e bestiali nell'intimo della nostra sostanza; le più alte manifestazioni dello spirito instabili, fugaci, sempre subordinate a uno stato fisico, legate alla funzione d'un organo; le transfigurazioni istantanee prodotte da una causa impercettibile, da un nulla; la parte immancabile di egoismo nei più nobili atti; la inutilità di tante energie morali dirette verso uno scopo incerto, la futilità degli amori creduti eterni, la fragilità delle virtù credute incrollabili, la debolezza delle più sane volontà ». *Ibid.*, p.197/ 506-507.

condition et se leurre donc sur la nature salvatrice de son acte, entoure donc l'ensemble de ce livre crépusculaire.

D'autres cadavres joncheront le livre : celui du voisin de la famille Aurispa dans la deuxième partie, celui d'un enfant noyé dans l'Adriatique dans la cinquième partie ; l'hystérie lamentable de la mère s'y oppose, comme dans le suicide inaugural, à l'indifférence écœurante des nombreux spectateurs au malheur d'autrui. Mentionnons encore un chien entré en décomposition dans la quatrième partie, montré par Giorgio à Hippolyte lorsqu'ils rendent une visite affligeante aux paysannes qui leur présentent leurs enfants malades, dont l'un, « l'enfant que sucent les Goules », émet une « lamentation continue en agitant des bras et des jambes débiles qui n'avaient plus que la peau et les os « du fond de son berceau » pareil à un petit cercueil »²⁵. Il décède peu après, provoquant la plongée de sa mère dans la folie.

La maladie, embryon de la mort, est tout aussi fortement représentée, de celle d'Hippolyte à son tour en convalescence (comme Elena dans *L'enfant* et Giuliana dans *L'intrus*) au début du texte à celle de Giorgio dans la deuxième partie. S'y ajoute l'interminable catalogue d'infirmités, borgnes et culs-de-jatte entrevus comme en un cauchemar lors du pèlerinage à Casalbordino. Il est dans le cas d'Hippolyte, comme dans celui de Giuliana, insisté sur sa pâleur cadavérique, et sur le fait qu'elle abrite « des eaux stagnantes, mortes et mortelles », autrement dit qu'elle est stérile, qu'elle est atteinte d'épilepsie et que Giorgio la préfère « dans la maladie et la langueur », obtenant qu'elle s'abandonne à lui encore malade comme l'avait fait Elena avec Andrea.

Giorgio, atteint de nervosisme, sent progressivement « l'appauvrissement de sa vigueur, le déclin de sa jeunesse »²⁶, et de fait tout démontre sa faiblesse : sa peur de son père, son échec piteux quand il l'affronte (au point de tomber malade de honte), n'osant jamais lui avouer l'objet de sa réclamation; sa peur ensuite de sa compagne qui finit par le dominer, au point qu'il n'a de cesse de trouver un lieu où il puisse lui échapper; sa fuite ensuite de Casalbordino avec une Hippolyte en pleurs devant l'horreur des mendiants. Une sorte d'anémie s'empare de lui dans la cinquième partie : les « apparences s'évanoui[ss]ent » autour de lui « et, dans l'égaré final de sa conscience, il crut toucher le fond d'un abîme où sa nuque frappait la roche »²⁷. Puis c'est la volonté de mourir qui le submerge. Giorgio, hanté de toute façon par le souvenir de son oncle et père spirituel Démétrius qui s'est donné la mort, examine alors les différentes possibilités d'une mort devenue inéluctable.

²⁵ *Op. cit.*, p.245.

²⁶ *Ibid.*, p.351.

²⁷ *Ibid.*, p.358.

Il attribue « son mal » à l'hérédité et, de fait, sa famille décrite dans la deuxième partie est l'occasion d'une galerie de portraits pathétique. Le père bouffi à la vie dissolue et aux nombreux bâtards, dont on suit une saignée, n'éprouve aucun amour pour sa descendance et feint d'être mourant par avarice. La famille se compose ensuite d'une mère qui est une mégère, d'une tante « à l'embonpoint maladif » à cause d'une gourmandise irrépressible et répandant « une odeur nauséabonde de maladie », d'une sœur au mari horrible et dont le fils chétif, frappé d'un rachitisme incurable, ne parle et ne rit jamais, enfin d'un frère hostile. Giorgio fuit cette sinistre famille auprès de laquelle il s'est montré ridicule et dont la vision globale lui remet par instants en tête « la figure émaciée de sa mère, ses paupières gonflées et rougies par les larmes; le sourire doux et déchirant de Christine [sa sœur]; l'enfant maladif dont la grosse tête était toujours penchée sur une poitrine qui n'avait que le souffle; le masque cadavérique de la pauvre idiote gourmande »²⁸. Autre famille poursuivie d'une malédiction, celle de Turchin le pêcheur de l'Adriatique, dont les garçons sont « décharnés, brûlés, agités d'une continuelle inquiétude musculaire comme les démoniaques »²⁹, ce qui ressemble fort à un cas de nervosisme.

Surtout, rien ne vient contrebalancer cette horreur ni permettre un quelconque salut. La campagne de Casalbordino évoque « la biblique image d'un chemin de désolation qui conduirait aux portes d'une cité maudite »³⁰ et son « nouveau Messie » est prosaïquement mis en prison. L'Ermitage au bord de la mer présente « en tous lieux la pauvreté, la maladie, la démence, la terreur et la mort »³¹, l'ancien amour-passion de Giorgio et Hippolyte s'y affaiblissant avec le temps et s'y muant en une lutte à mort : la maison où ils espéraient se retrouver unis s'avérant « désolée, silencieuse, dans l'attente de la visiteuse suprême, la Mort »³². L'art enfin, sous la forme de *Tristan et Isolde*, loin d'encourager à la vie, propose un modèle de mort commune que Giorgio propose à Hippolyte, décidé, quand elle l'aura refusé, à l'assassiner.

D'Annunzio charge donc l'horreur dans ce roman, se refusant, contrairement aux romans précédents, à la contrebalancer par le faste de la vie mondaine romaine ou la solidité rustique de la campagne. Il est assurément allé le plus loin possible dans le décadentisme, mais souvent au

²⁸ « Il volto estenuato della madre, le palpebre di lei gonfie rosse arse dalle lacrime, il sorriso dolce e straziante di Cristina [la sua sore], il bimbo malattico dalla grossa testa sempre china sul petto quasi esanime, la maschera cadaverica della povera mentecatta ingorda ». *Ibid.*, p.447 / 994. Ajoutons à ce tableau crépusculaire l'ami Exili à la « figure dévastée par le vice », la description funèbre, *ibid.*, p.75, de Rome comme d' « une ville où l'on ne pouvait que mourir », etc.

²⁹ *Ibid.*, p.373.

³⁰ *Ibid.*, p.337.

³¹ *Ibid.*, p.273.

³² *Ibid.*, p.355.

détriment de ce lyrisme épris de beauté plastique qui fait sa grandeur et en accumulant de façon fastidieuse les catalogues de tares humaines.

Le règne de la mort entamé par la mystique vitaliste du surhomme

Dans *Les vierges* et *Le feu*, la *morbidezza* est contrebalancée de nouveau. Cette fois, c'est par l'élan nietzschéen nouveau de l'auteur, que complète le souffle nationaliste et la foi en une régénération prochaine de la race italienne lancée à la reconquête de sa grandeur passée et à la conquête du monde. Mais nous parlons de contrebalancement, car la *morbidezza* reste tout aussi abondante.

Dans *Le feu* par exemple, l'œuvre de Stelio qui l'a rendu célèbre porte sur le mythe de Perséphone, la reine des Enfers, son double en quelque sorte, puisque lui aussi, à Torcello, a l'impression d'y séjourner : « il me semblait que je naviguais sur les eaux du Styx. Jamais je n'avais éprouvé un plus pur et plus doux sentiment de la mort »³³. D'Annunzio multiplie à plaisir les indices funèbres dans une ville connue pour abriter la mort. Il nous y fait assister à la mort de Wagner, d'ailleurs nommé « l'élus de la Vie et de la Mort ». L'auteur semble tenir à relier ces deux notions souvent séparées, afin d'inscrire la mort, de façon pré-existentialiste, dans le projet même de toute existence : Stelio prononce ainsi à plusieurs reprises la même sentence : « L'arc a pour nom Bios et pour œuvre la Mort ».

Ce lien serré se traduit surtout par l'étroite relation, comme dans tous les romans précédents, entre la passion amoureuse et la mort, qui est l'essence même de la *morbidezza*. Il est cependant une nouveauté due à la régénération du héros, c'est que, cette fois, c'est l'héroïne seule, parce que vieillissante, qui subit cette interaction fatale : « Cette passion, qui devait la sauver, la poussait irrémédiablement aujourd'hui vers la ruine et la mort ». Le texte utilise peu après, pour marquer que l'étape initiatique est sanctionnée par un échec, une figure canonique : « comme si son âme se fût abîmée dans un gouffre »³⁴. C'est surtout la promenade galante sur le rivage de Fusina qui fait définitivement pencher la Fosca du côté de la mort, quand les amants longent un interminable paysage de statues, qui incarnent

les ombres de l'irrévocable passé, de ce qui n'aime plus, de ce qui ne rit plus, de ce qui ne pleure plus, de ce qui ne revivra jamais plus, de ce qui ne reviendra jamais plus. Et la muette parole sur leurs lèvres de pierre était la même que disait

³³ *Le feu*, Paris, Calmann-Lévy, 1919, p.24. Trad. G. Héréelle.

³⁴ *Ibid.*, p.197-198.

l'immobile sourire sur les lèvres de la femme déflourie : RIEN

35.

Le retour de la même phrase obsédante : « Et les statues passaient, passaient », correspond à la pétrification de la Fosca « couverte d'une lividité pareille à celle des fièvres, les doigts inertes ». La suite du passage confirme qu'elle est gagnée par la mort : « Une barque noire descendait le courant [...] C'était comme une lande stygienne, comme une vision de l'Hades : un pays d'ombres, de brumes et d'eaux ». Il s'agit vraiment pour la Fosca d'une épiphanie qui lui confirme irrévocablement qu'elle n'a plus d'avenir : « Il est en moi, l'automne, et je l'emporterai partout avec moi »³⁶. Ce malaise qui succède à celui de Wagner peu avant sa mort met en avant sa finitude.

Mais peut-être faut-il aussi voir dans ce discrédit jeté sur les statues des demeures patriciennes une projection nietzschéenne de l'idée que la nouvelle race élue qui relèvera l'Italie ne sera aucunement l'ancienne noblesse, appartenant définitivement au passé, ce qu'avait déjà montré *Les vierges*. La visite par le couple de la demeure du doge Alvisé le confirme ici. Cette demeure est décevante par son ombre « omniprésente », ses « pâles reliques », « l'odeur du renfermé, la moisissure des vieilles étoffes et des matelas, la surdité de ce silence où le grand nom était sans aucune résonance »³⁷, autant d'éléments insistant précisément sur le caractère suranné des grandeurs passées. L'aristocratie nietzschéenne n'aura rien à voir avec l'ancienne.

Mais, loin d'être une simple annexe du décadentisme, la *morbidezza* a pour particularité d'être l'alliance étroite du travail de la mort et d'un sensualisme excessif, voire trivial, qui rend les personnages d'autant plus sensibles à leur finitude et à la vanité terrestre.

L'œuvre d'art comme *morbidezza* 2 : l'excès de sensualité

La proximité de la mort décuple en effet la sensualité qui, en contrepartie, par son ébullition et son impulsivité, créant du discontinu, favorise l'empire de la décomposition. C'est pourquoi Francis Claudon peut dire que « ce que l'on a appelé l'érotisme de D'Annunzio est en fait une

³⁵ « L'ombre del Passato irrevocabile, di ciò che non ama più, che non ride più, che non piange più, che non rivivrà più mai, che non ritornerà più mai. E la muta parola su le loro labbra di pietra era quella medesima che diceva l'immobile sorriso su le labbra della donna consunta : - NIENTE ». *Ibid.*, p.292 / *Il fuoco*, in : *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio : prose di romanzi vol.2*, Milano, Mondadori, 1989, p.195-518, ici p.411. Le mot final est en majuscules dans le texte.

³⁶ *Ibid.*, p.299. Nous verrons dans la deuxième partie que ce constat n'est que fugitif, puisque le drame total conçu par Stelio va relancer la carrière de la Fosca.

³⁷ *Ibid.*, p.295-296.

marque de décadentisme [...que] la mort se profile derrière tout cela »³⁸. Cette liaison est particulièrement exemplaire dans *L'intrus*, quand Tullio croit découvrir l'état d'esprit qui animait Giuliana quand elle le trompa : « je sus qu'une image de mort et une image de volupté avaient en même temps enivré la pauvre créature »³⁹.

C'est sans doute l'assimilation de cette « volupté » à la mollesse et à la douceur qui a poussé à appliquer le terme de *morbidezza* à l'œuvre dannunzienne, mais à tort, car cette volupté est au contraire féroce et destructrice. Ainsi, Andrea, Tullio, Giorgio et Stelio sont tous quatre excités par la faiblesse ou la maladie de leur maîtresse, c'est même à ce moment précis qu'ils cherchent à en obtenir les faveurs (c'est surtout la pâleur féminine, liée à la faiblesse ou à la maladie, qui échauffe Tullio et Giorgio). Le héros masculin et celle des deux héroïnes qui joue le rôle de la femme fatale possèdent, en général, une sensualité robuste, voire brutale, héritée de Maupassant et Zola, qui contrebalance leurs propres instincts décadents et ceux des autres personnages.

Quoi qu'il en soit, le lien entre sensualité et morbidité⁴⁰ remonte loin, puisque, dans *Les vierges*, D'Annunzio fait allusion, dans *La divine comédie*, à Dante allant jusqu'au bout de l'ivresse douloureuse en « imaginant Béatrice morte et en contemplant ce cher visage à travers le voile funéraire »⁴¹. Il remonte ensuite encore plus loin, à une autre grande époque italienne, celle du dieu Janus, plaçant sur une fontaine de la propriété des Montaga la citation latine suivante : « ici se mirèrent ensemble la Volupté et la Mort; et leurs deux visages ne faisaient qu'un seul visage »⁴².

L'enfant, sorte d'autobiographie du plaisir, est assez explicite par son titre même, que renforce la référence permanente aux *Elégies romaines* de Goethe, versant le plus sensualiste de l'auteur allemand. Le tout premier chapitre insiste sur la nature sensualiste d'Andrea, c'est-à-dire son extrême sensibilité à toutes les influences : « Tout ce qui faisait partie de l'existence extérieure exerçait sur lui une grande puissance d'oubli, occupait son esprit, l'incitait à la jouissance rapide des plaisirs mondains »⁴³. Mais ce qui est particulier à ce roman, et qui disparaîtra par la suite, c'est qu'une certaine grossièreté sensuelle, loin d'être comme plus tard seulement l'apanage du peuple (des ouvriers chantant par exemple une chanson obscène), est partagée par Andrea et ses amis qui, lors de soirées mondaines, regardent

³⁸ F. Claudon, postface de *L'enfant de volupté*, p.371.

³⁹ *Op. cit.*, p.118.

⁴⁰ Nous entendons ce mot aussi bien dans sa seconde acception : « ensemble des causes qui peuvent produire une maladie » que dans la première : « caractère morbide ».

⁴¹ *Op. cit.*, p.190.

⁴² *Ibid.*, p.204.

⁴³ « Tutte le cose dell'esistenza esteriore avevano su lui un gran potere d'oblio, lo occupavano, lo eccitavano al godimento rapido dei piaceri mondani ». *Op. cit.*, p.13 / 23.

« tourner les couples, en échangeant des médisances un peu grossières », quand ils ne se racontent pas leurs aventures. Lors d'une de ces soirées, Andrea remarque justement combien une dame apparemment distinguée de l'aristocratie romaine s'avère vulgaire :

Il venait de discerner ce je ne sais quoi de courtisanesque qui parfois altérait un peu les grandes manières de la noble dame [...] Certains de ses gestes, certaines de ses attitudes, certains de ses regards exhalait un charme trop aphrodisiaque. Elle paraissait n'avoir été créée que pour les pratiques d'amour, et l'air qu'elle respirait était continuellement embrasé par les désirs suscités autour d'elle ⁴⁴.

Quant à cet érotisme morbide qui constitue le cœur de la *morbidezza*, nous en trouvons la manifestation quand Andrea boit les larmes d'Elena qui va le quitter, puis dans la deuxième partie qui insiste sur sa convalescence : « Andrea était encore très pâle, très amaigri [...] de sorte que l'expression sensuelle de sa bouche un peu saillante faisait avec le reste de son visage un contraste bizarre et attirant » ⁴⁵.

Une évolution est nette dans *L'intrus* où le tourbillon du plaisir, décrit de façon complaisante dans *L'enfant*, de façon strictement esthétisante, est cette fois ouvertement blâmé. Mais, comme Andrea, le narrateur est présenté comme intégralement soumis à ses sens. Clairement, c'est une passion sensuelle brute pour sa maîtresse Teresa Raffo qui conduit Tullio à trahir sa promesse pour Giuliana, provoquant le désastre du récit. Et c'est cette même passion sensuelle qui guide fortement la volonté de réconciliation avec Giuliana au chapitre VII, des souvenirs « de passion ardente, non de soupirs, mais de cris » guidant avant tout l'attente de « la scène de volupté qui devait en être la conséquence immédiate » ⁴⁶ (et qui conclut effectivement ledit chapitre).

L'appétit physique de Tullio se traduit toujours de façon brutale et irrépressible, comme à la fin du chapitre XVI où « une impulsion aveugle, sauvage, indomptable » conduit à la culbute suivante : « Elle tomba sur le coussin à la renverse. Mes lèvres étouffèrent son cri » ⁴⁷. Parfaitement

⁴⁴ « Gli appariva ora quel non so che di eccessivo e quasi direi di cortigianesco onde in qualche momento offuscavasi la gran maniera della gentildonna [...] Da certi gesti, da certe attitudini, da certi sguardi ella esalava, forse involontariamente, un fascino troppo afrodisiaco. Ella pareva creata, in verità, soltanto ad esercitare l'amore; - e l'aria ch'ella respirava era sempre accesa dai desiderii sollevati intorno ». *Ibid.*, p.60 / 53.

⁴⁵ « Andrea era ancorà molto pallido e molto scarno [...] e l'espressione sensuale della bocca un po' tumida faceva uno strano e attirante contrasto con la parte superiore del viso ». *Ibid.*, p.179 / 172.

⁴⁶ *Op. cit.*, p.99.

⁴⁷ *Ibid.*, p.223.

morbide, la sensualité est la plus forte au moment même où la chair est avilie, Tullio souhaitant voir « la vie fragile de la convalescente s'enflammer et se dissoudre sous [ses] caresses »⁴⁸. Il en explique d'ailleurs lucidement la valeur aphrodisiaque : « Jamais Teresa Raffo ne m'avait paru aussi désirable que depuis le jour où je l'associais indissolublement à une image ignoble et à une souillure »⁴⁹. Ce phénomène se reproduit au chapitre VII avec Giuliana : « au milieu des angoisses que me donnait la pensée des souffrances de Giuliana, l'image sensuelle prenait des contours déterminés »⁵⁰. Tout se passe comme si la sensualité était une maladie de la chair qui, la rendant plus sensible, plus intense, la livre davantage, par ses retombées, par sa langueur créatrice d'ennui, au pouvoir mortifère de l'existence et menace toujours de rejeter la chair frénétique dans l'abîme ultime. C'est ainsi, de façon très révélatrice, qu'à plusieurs reprises, dans le long chapitre VII qui marque les retrouvailles charnelles du couple, Giuliana évoque sa mort⁵¹ au cœur du plaisir et déclare au chapitre IX que leurs ébats ne lui ont laissé qu' « une ombre de vie ».

Inhabituelle condamnation chrétienne de la chair dans *Triomphe de la mort*

Comme de coutume, *Triomphe* pousse la tendance à l'extrême. Le narrateur, pourtant si hédoniste, y rend la sensualité directement responsable de l'échec du couple, reprochant à son héros de chercher le plaisir : « Il ne réussissait à voir dans l'amour que l'œuvre de chair, n'imaginait les jours à venir que comme une succession de voluptés déjà connues »⁵². La dimension sensuelle du héros est considérée comme une faute en une optique religieuse qui contraste singulièrement avec la vie de l'auteur et avec la mise en valeur du goût du plaisir dans *L'enfant* et *L'intrus*.

Jusqu'à présent, en fait, la quête effrénée de plaisir était indice de décadence, mais indice proclamé, vanté, alors que, dans *Triomphe*, si elle constitue toujours une marque de décadence, c'est une marque purement négative, peut-être parce que la lecture de Schopenhauer a persuadé D'Annunzio qu'*Eros* et *Thanatos* sont tellement liés que tout penchant sensuel est pernicieux, que « tout bonheur est négatif ». En effet, le texte spécifie qu' « en lui, l'instinct devenait passion et la sensualité prenait presque des formes morbides »⁵³. Les tentations mystiques du héros rendent d'autant plus condamnables ce qu'on peut alors, usant d'un vocabulaire

⁴⁸ *Ibid.*, p.30.

⁴⁹ « Teresa Raffo non m'era parsa mai desiderabile come ora che non potevo disgiungerla da una imagine fallica, da una sozzura ». *Ibid.*, p.46 / 395.

⁵⁰ *Ibid.*, p.153.

⁵¹ « Ah ! je suis morte » ou « Ne crois-tu point que nous pourrions en mourir ? ».

⁵² *Op. cit.*, p.187.

⁵³ *Ibid.*, p.194.

chrétien, appeler des « rechutes » dont le récit misogynne va peu à peu rejeter toute la faute sur la femme, être plus charnel couvant « le mal sacré, la maladie astrale; l'amante avide et convulsée dont les ardeurs étaient parfois effrayantes, dont la luxure avait parfois des apparences lugubres d'agonie »⁵⁴.

La sexualité est peinte sous des formes toujours plus sinistres, légitimant ce vœu de Giorgio :

« Oh ! la solitude [...] l'amour pour les femmes mortes ou inaccessibles ! ». La présence d'Hippolyte lui interdisait l'oubli, lui rappelait sans cesse l'image du rapprochement physique, de l'accouplement opéré par d'ignobles organes, du spasme infécond et triste qui était devenu l'unique manifestation de leur amour⁵⁵.

On peut dire que la morbidité qui coexistait jusqu'à présent avec la sensualité l'a désormais complètement infectée et annexée, toute marque de sensualité renforçant de fait les pouvoirs de la mort, justifiant le titre du roman. Ce discrédit jeté sur le corps, si peu accordé à l'auteur et à ses convictions nietzschéennes, loin de marquer la santé du héros qui se dégagerait des choses terrestres, traduit son déséquilibre. Giorgio n'est-il pas assez malsain pour préférer en sa maîtresse « ce qu'il y avait en elle de moins beau »⁵⁶! Ce goût annonce celui de Stelio, préférant chez la Fosca « les petites veines sombres qui rendaient les paupières semblables aux violettes, et l'ondulation des joues, et le menton effilé, et tout ce qui semblait touché par le mal d'automne »⁵⁷, c'est-à-dire toutes ses marques de vieillesse.

En fait, la *morbidezza*, loin d'être un équilibre comme D'Annunzio put peut-être l'espérer au début, est toujours facteur de disharmonie; la mort et la sensualité se nuisent mutuellement au lieu de s'accorder. Dans *Triomphe*, la religiosité de Giorgio était entachée de sensualité, ou sa sensualité se dévoyait dans des délires spirituels. La réduction de la femme à sa chair semble la priver même de cet élan spirituel, « l'habitude du plaisir sensuel » refoulant en elle « l'esprit religieux ». Giorgio, entré dans une ultime phase ascétique, désire alors éradiquer l'érotisme de sa vie ; il se voit convertissant sa compagne dans sa « fable mystique » : « l'impure, la Rose de l'Enfer, se dépouillait soudain de tout péché, se faisait nette de toute

⁵⁴ *Ibid.*, p.353.

⁵⁵ « Ah la solitudine [...] l'amore per le donne morte o inaccessibili ! » La presenza d'Ippolita gli impediva qualunque oblio; gli richiamava sempre l'immagine del congiungimento bestiale, della copula operata con gli organi escrementizii, dell'atto spasmodico sterile e triste ch'era divenuto omai l'unica manifestazione del loro amore». *Ibid.*, p.395 / 955.

⁵⁶ *Ibid.*, p.354.

⁵⁷ *Ibid.*, p.302.

souillure pour suivre son aimé jusqu'à l'autel »⁵⁸. Le lexique est ouvertement religieux, toute tendance au plaisir est marquée du sceau de la chute. Le symbole non du sexe mais de l'amour même : la rose, est assimilé au Mal et Hippolyte est appelée « magicienne » quand elle lui paraît belle, comme dans les histoires païennes. La permanence en lui de ce désir qu'il désapprouve mène directement à la décision finale : « je ne pourrai jamais l'extirper de ma chair. Dorénavant, je ne pourrai vivre ni avec elle ni sans elle. Je sais que je dois mourir »⁵⁹. Les deux instincts ne pouvant continuer à coexister, l'instinct de mort l'emporte définitivement dans ce texte sur l'instinct érotique⁶⁰. Il est ainsi confirmé que la *morbidezza*, loin de conserver sa signification première de douceur, recouvre plutôt un phénomène violent.

Charles BRION

⁵⁸ *Ibid.*, p.284.

⁵⁹ *Ibid.*, p.442.

⁶⁰ Cette ambivalence à l'égard de la chair, dont les pouvoirs sont à la fois magnifiés et stigmatisés, se retrouve exemplairement dans la pièce *La gloria*, double dramaturgique des *Vierges* puisqu'y est évoquée la reconquête du monde par l'Italie à partir de Rome : la soumission érotique de Ruggero Flamma à l'égard de Comnena fait échouer ses rêves de grandeur, P. Alatri opposant à ce propos dans l'ensemble de l'œuvre « avidité héroïque et avidité érotique ».