



HAL
open science

Corps fétichisés, corps mutilés : Passion et perversion dans les nouvelles de Camillo Boito (1836-1914)

Marguerite Bordry

► **To cite this version:**

Marguerite Bordry. Corps fétichisés, corps mutilés : Passion et perversion dans les nouvelles de Camillo Boito (1836-1914). La partie et le tout : Partitions et (re)compositions des corps au XIXe siècle – Journée d'études des Doctoriales de la SERD (2020), SERD, 2020, Paris, France. hal-03698848

HAL Id: hal-03698848

<https://hal.science/hal-03698848v1>

Submitted on 19 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Corps fétichisés, corps mutilés : Passion et perversion dans les nouvelles de Camillo Boito (1836-1914)

Marguerite BORDRY
(Sorbonne Université)

L'écrivain milanais Camillo Boito (1836-1914) occupe une place à part dans le panorama littéraire italien. Architecte, spécialiste reconnu de l'art de la restauration des monuments anciens, critique d'art, membre de nombreuses commissions d'experts dans le domaine des beaux-arts, il enseigna l'architecture pendant de longues années à la prestigieuse Académie de Brera de Milan. Dans le domaine littéraire, il était l'un des membres de la *Scapigliatura*¹ – équivalent italien du terme « bohème », en référence aux modes de vie anticonformistes de ses membres –, un mouvement artistique et littéraire né à Milan dans les années 1860, qui rejetait l'académisme et revendiquait la liberté totale de l'écrivain. Si Boito est aujourd'hui plus connu pour ses publications d'histoire de l'art, il publia deux recueils de nouvelles, *Histoires vaines* (*Storielle vane*, 1876) et *Senso. Nouvelles histoires vaines* (*Senso. Nuove storielle vane*, 1883). Les intrigues de plusieurs d'entre elles sont centrées sur une relation amoureuse passionnée. Dans *Nuit de Noël* (*Notte di Natale*, 1876) et *Senso* (1883), deux récits à la première personne, le corps de l'être aimé occupe une place singulière, avec une attention particulière sur la beauté physique, qui s'exprime moins dans sa personne tout entière que dans ses membres, considérés isolément. Dans *Senso*, Livia vit une relation adultère passionnée avec un officier autrichien ; dans *Nuit de Noël*, Giorgio poursuit une jeune modiste croisée par hasard, qui le fascine par sa ressemblance frappante avec sa propre sœur défunte, pour laquelle il éprouvait un attachement vraisemblablement incestueux. L'attachement à un fragment du corps de l'être aimé les rapproche : de même que Giorgio se focalise sur les dents de la jeune femme, Livia se focalise sur les bras et la poitrine de son amant. Toutefois, dans les deux cas, la relation se termine abruptement et le désir de vengeance mène à la mutilation physique de l'être autrefois adoré – indirecte pour Livia, directe pour Giorgio. Dans *Senso* comme dans *Nuit de Noël*, on peut lire la fascination pour le corps fragmenté de l'être aimé comme un indice de ce que cache l'apparente objectivité des deux narrateurs et, surtout, leur apparente normalité. C'est là l'une des marques des *Histoires vaines* : derrière leur simplicité de façade, revendiquée jusque dans un titre en apparence anodin, se dissimule une critique sévère des mœurs de l'aristocratie et de la bourgeoisie italienne de la seconde moitié du XIX^e siècle.

« Nuit de Noël » : de la vénération à la mutilation

Entre vénération et maladie : la représentation partielle des corps

Nuit de Noël, comme *Senso*, est un récit à la première personne : les narrateurs sont en réalité au nombre de deux. Le récit-cadre est dû à Maria, qui livre au lecteur un récit enchâssé, celui des derniers jours de Giorgio, dont elle a été la gouvernante. C'est ce récit, couché sur le papier par le jeune homme avant sa mort et confié à la vieille femme, qui occupe la plus grande partie de la

¹ Le terme *Scapigliatura* dérive de l'adjectif *scapigliato*, dont le sens littéral signifie « avoir les cheveux en désordre ». Par extension, le terme désigne un mode de vie déréglé, c'est-à-dire rejetant normes et conventions. Le mouvement artistique et littéraire de la *Scapigliatura* doit son nom au roman *La scapigliatura e il 6 febbraio* (1862) de Clelto Arrighi, pseudonyme de Carlo Righetti, centré sur la vie désordonnée d'Emilio Digliani. Outre Clelto Arrighi, le mouvement rassembla des figures importantes de la vie littéraire et artistique milanaise, tels qu'Arrigo Boito, frère cadet de Camillo, Emilio Praga ou Iginio Ugo Tarchetti, tous unis par le refus des contraintes de la tradition et de l'académisme.

nouvelle. Giorgio y raconte un séjour à Milan, un mois après avoir perdu sa sœur, Emilia, et Giorgetta, la fille de celle-ci. Depuis cet événement, qui l'a plongé dans un vif abattement, le jeune homme souffre d'une maladie qu'aucun médecin, selon ses dires, ne parvient à guérir. Incapable de s'alimenter normalement et d'avalier autre chose que des aliments liquides, il ne peut jamais satisfaire sa faim et parcourt l'Italie pour éviter de revenir chez lui, dans la solitude de sa maison de Turin, désormais vide.

La nouvelle s'ouvre sur une nuit de Noël sinistre, à Milan. Alors que tous, autour de lui, participent à des banquets de Noël, le narrateur parcourt les rues, qui « ressemblaient à des cimetières² », l'esprit absorbé par sa douleur. Celle-ci est double. Elle est d'abord d'ordre physique : Giorgio fait plusieurs fois allusion à son « estomac³ », qui le fait souffrir et qui l'empêche de se nourrir normalement. Il inaugure ainsi un *leitmotiv*, qui se poursuit durant toute la nouvelle : par synecdoque, son propre corps est systématiquement réduit à l'estomac et aux intestins, renvoyant inéluctablement à sa condition d'homme malade.

Une autre forme de douleur absorbe Giorgio : la tristesse qu'il éprouve depuis la disparition de sa sœur, un mois plus tôt. Il alterne l'évocation de ses souvenirs de sa sœur, Emilia, et de la fille de celle-ci, avec le récit de cette nuit de Noël. Ces souvenirs laissent transparaître le bonheur domestique de cette fratrie réunie sous le même toit⁴, mais le bonheur a laissé la place à la solitude et à un sourd désespoir pour Giorgio, qui ne peut s'empêcher de rechercher partout les traits de sa sœur disparue : « Il me semblait que je profanais la sainte mémoire de ma chère défunte lorsque je recherchais et que j'étudiais, comme mon instinct me poussait irrésistiblement à le faire, de légères ressemblances, parfois fugaces, entre sa personne et les femmes que je rencontrais, même en photographie⁵. » Ainsi, Giorgio raconte sa fascination pour des femmes inconnues, dont il donne des descriptions fragmentaires, telle cette « petite tête suave⁶ » découverte en photographie dans une vitrine de Florence, qui l'obsède pendant plusieurs jours : aucune autre description ne vient éclairer le lecteur, qui doit se contenter de la synecdoque.

Emilia elle-même est décrite très tard dans le récit. Or, alors que les souvenirs de sa sœur encore vivante sont nombreux dans le récit de Giorgio, la seule description précise de son apparence physique intervient quand elle n'est plus qu'un cadavre. Encore Giorgio se contente-t-il de détailler le visage de la morte : « Ses yeux noirs étaient ouverts ; ses cheveux noirs encadraient son visage devenu blanc ; ses lèvres entrouvertes se détachaient par leur rougeur au milieu de cette blancheur lugubre et de cette noirceur funèbre, laissant voir ses dents, plus candides encore que le front de la pauvre défunte⁷. » Alors même que l'idée de trouver un double physique de sa sœur obsède le narrateur pendant tout son récit, il ne livre pas d'autre détail. En revanche, chaque allusion à sa sœur, chaque souvenir évoqué est l'occasion d'insister sur sa nature angélique : « La douceur de cette nature délicate, toujours prête à faire le bien, s'oubliait toujours elle-même, innocente, gentille, sage, se purifiait de plus en plus, se transformant en la nature d'un ange⁸. » Si Emilia est un « ange », sa fille, Giorgetta, a des cheveux « blonds comme les auréoles

² « Le vie somigliavano a cimiteri [...] ». (Camillo Boito, *Notte di Natale*, Milano, Fratelli Treves, 1876, p. 272). En l'absence de traduction française existante, tous les passages cités dans le présent article ont été traduits par nos soins.

³ « [...] stomaco » (*ibid.*, p. 269, p. 275).

⁴ Aucune allusion n'est faite au père de la petite Giorgetta, son oncle semblant être la seule figure paternelle qu'ait connue l'enfant.

⁵ « Mi pareva di profanare la santa memoria della mia cara morta cercando e studiando, come l'istinto m'obbligava irresistibilmente a fare, certe minute somiglianze, anche fuggevoli, tra la persona di lei e le donne, che incontravo, persino le fotografie, che vedevo. » (*ibid.*, p. 275).

⁶ « [...] soave testina » (*ibid.*, p. 276).

⁷ « Gli occhi neri erano aperti ; i capelli neri circondavano la faccia bianca ; le labbra socchiuse spiccavano rosee in mezzo a quel bianco lugubre e a quel nero funereo, lasciando vedere i denti ancora più candidi del fronte di quella povera morta. » (*ibid.*, p. 290).

⁸ « La soavità di quella indole dolce, pronta al bene, dimentica sempre di sé, ingenua, gentile, saggia, si purificava in natura d'angelo » (*ibid.*, p. 289).

des saints⁹ ». Ces images récurrentes, qui renvoient à un bonheur domestique parfaitement pur, donnent la mesure du désespoir de Giorgio, qui éprouve une véritable vénération pour sa sœur. C'est cette vénération qui le pousse à chercher partout des doubles de la défunte. Toutefois, l'insistance de Giorgio sur cette image d'un bonheur domestique asexué révèle, de façon antinomique, la véritable nature de ses sentiments pour Emilia : un amour incestueux, qu'il s'évertue à reproduire avec des doubles croisées par hasard. Dès lors, son insistance sur la souffrance de ses viscères, indice d'un corps malade, prend un autre sens : cette douleur physique est l'un des symptômes d'un profond mal-être mental.

Un double fragmentaire

C'est la rencontre avec l'un de ces doubles d'Emilia qui sert d'intrigue principale à *Nuit de Noël*. Il s'agit d'une jeune modiste, que le jeune homme ne peut s'empêcher de surveiller, depuis qu'il l'a vue rentrer chez elle, un soir. D'emblée, il est attiré par son visage : « Soudain, la jeune femme se retourne, les yeux étincelants et les lèvres s'ouvrant sur un joyeux sourire, qui montrait ses dents très blanches¹⁰. »

La nuit de Noël, Giorgio se décide enfin à l'aborder, lui proposant de partager avec lui un dîner de fête ; de nouveau, c'est sur sa bouche que l'attention se concentre : « Elle sourit de ce sourire qui m'avait séduit et qui m'avait fait frissonner¹¹. » Commence alors un dîner pantagruélique au cours duquel, pour la première fois, le jeune homme réussit à manger normalement – quoique la quantité des plats énumérés laisse penser que, par ses proportions, le dîner n'a rien de normal : « Les tourments longs, tenaces, insupportables que me causaient mes intestins avaient disparu. Je respirais ; je me réjouissais. Mon Dieu ! Je pouvais enfin manger¹². »

La cause de ce bien-être physique auquel Giorgio n'est plus habitué est la conviction d'avoir trouvé en la modiste le double de sa sœur disparue. Pourtant, lors de leur conversation, parfaitement insignifiante, le doute s'insinue en lui une première fois. Le portrait cru qu'il livre alors de la modiste n'a rien à voir avec la personne angélique qu'il a perdue : « Je ne l'écoutais plus : je la regardais. Elle était laide. Quant à sa silhouette fine, elle n'était pas mal, mais son visage avait des traits triviaux, sa peau était sèche et constellée de petites taches jaunes, avec des cernes verdâtres et un front sillonné de fines rides parallèles¹³. » Cette description, qui a une dimension picturale, est répugnante et contraste avec la fascination que Giorgio éprouvait jusque-là pour la jeune femme : les couleurs dominantes – le vert et le jaune – semblent plus proches d'un corps en putréfaction, ce qui met en lumière la dimension morbide de la scène. Ce n'est pas un hasard si une première crise intervient lorsque la jeune femme s'empare du portrait d'Emilia, qu'elle appelle moqueusement son « amoureuse¹⁴ ». Devenu violent, Giorgio ne se radoucit qu'en la voyant à demi évanouie.

Alors qu'il la convainc de rester en lui promettant une coûteuse montre en or, elle redevient le double de sa sœur, suscitant à nouveau, chez lui, une fascination obsessionnelle. Mais il s'agit maintenant d'un double fragmentaire, qui se réduit à sa dentition : « Avec la joie et l'espoir, son visage avait acquis une expression nouvelle ; ses lèvres corallines encadraient la blancheur de ses dents parfaites. Elle ressemblait, en effet, à Emilia. [...] Je la priais de sourire en ouvrant grand la

⁹ « [...] biondi come le aureole de' santi » (*ibid.*, p. 288).

¹⁰ « La ragazza a un tratto si volta con gli occhi sfavillanti e con le labbra aperte ad un gaio sorriso, che mostrava i denti bianchissimi » (*ibid.*, p. 276).

¹¹ « Sorrise di quel sorriso che mi aveva sedotto e che mi aveva fatto rabbrivire [...] » (*ibid.*, p. 281).

¹² « Gli incomodi lunghi, tenaci, insopportabili de' miei intestini erano spariti. Respiravo ; gioivo ; o Dio ! potevo al fine mangiare. » (*ibid.*, p. 282).

¹³ « Non la ascoltavo più : la guardavo. Era brutta. La personcina non c'era male, ma il volto aveva de' lineamenti triviali, la pelle ruvida chiazzata di macchiette gialle, le occhiaie verdastre, il fronte solcato di sottili rughe parallele. » (*ibid.*, p. 284).

¹⁴ « L'amorosa, l'amorosa ! » (*ibid.*, p. 285).

bouche¹⁵. » Oubliant le reste des traits du visage, le jeune homme se focalise sur ces dents, comme – déjà – lors de sa description du cadavre de sa sœur :

Les dents de cette jeune fille me fascinaient.

- Qu'est-ce que tu as à me regarder ?
- Je regarde tes dents.
- Elles te plaisent ?
- Comment fais-tu pour qu'elles soient aussi brillantes ?
- Je ne fais rien.

Elles étaient toutes identiques, toutes alignées de façon régulière ; celles du haut un peu plus grandes et si fines qu'elles semblaient transparentes¹⁶.

Si Giorgio est réduit à ses viscères, la jeune femme est réduite à sa dentition parfaite. Le charme se rompt pourtant une nouvelle fois, brusquement. Dégoûté par l'odeur de vin qui émane de la modiste ivre et endormie, Giorgio l'examine minutieusement : « Elle dormait la bouche ouverte. Elle était répugnante. J'éprouvai alors une très grande humiliation, un remords terrible et un esprit de vengeance furieux et réfléchi s'éleva en moi¹⁷. » S'emparant d'un couteau, il lui arrache la moitié d'une incisive et s'enfuit. La dent arrachée et mutilée devient le symbole du fantôme de Giorgio. Elle renferme tous les actes qu'il ne parvient pas à assumer – son amour incestueux pour sa sœur, son attirance pour une femme, la modiste, qui lui répugne. En même temps, elle renvoie à la cupidité de celle-ci, qui ne se préoccupe que des gains qu'elle peut tirer de cette rencontre fortuite.

Le reste du récit est livré par Maria, sa gouvernante. Rentré en toute hâte à Turin, Giorgio, repris par son mal, est désormais incapable de rien avaler. De plus en plus faible, il remet à Maria le récit de sa nuit de Noël milanaise. Alors que la maladie consume Giorgio, une inconnue se présente chez lui. Son apparence répugne à la vieille gouvernante : « Quelle femme ! Quel visage trivial ! Quelles paroles et quelles manières effrontées¹⁸ ! » La jeune femme, en qui le lecteur reconnaît sans peine la modiste, réussit à s'introduire dans la chambre du moribond : une dernière fois, dans ce que sa gouvernante qualifie de « doux délire¹⁹ », Giorgio la confond avec sa sœur. Mais lorsque qu'il aperçoit le « trou noir, juste au milieu de ses dents blanches », Giorgio laisse échapper « un hurlement de terreur et, se retournant dans son lit, cachant son visage contre son oreiller²⁰ », il expire.

Lire entre les lignes

Le récit-cadre et l'intervention de la vieille gouvernante fournissent les clés de ce récit. La répugnance que l'inconnue suscite chez Maria permet d'abord d'élucider le mystère de la ressemblance supposée entre Emilia et la modiste. Il n'y en a pas : rétrospectivement, cela éclaire

¹⁵ « La faccia aveva preso nella gioia una espressione nuova ; le labbra coralline ed aperte in arco facevano cornice al candore niveo dei denti perfetti. Somigliava, in fatti, all'Emilia. » (*ibid.*, p. 286-287).

¹⁶ « I denti di quella ragazza mi affascinavano.

- Che cosa hai che mi guardi ?
- Guardo i tuoi denti.
- Ti piacciono ?
- Come fai a tenerli così lucenti ?
- Non faccio nulla.

Erano tutti uguali, tutti piantati regolarmente ; quelli di sopra un poco più grandi e tanto sottili, che parevano trasparenti. » (*ibid.*, p. 287).

¹⁷ « Dormiva con la bocca aperta. Provai allora una immensa umiliazione, un terribile rimorso, e mi si destò in petto come uno spirito di vendetta furente e cauto. » (*ibid.*, p. 291).

¹⁸ « Che donna ! Che volto triviale, che parole e che maniere sfacciate ! » (*ibid.*, p. 293).

¹⁹ « [...] delirio dolce » (*ibid.*, p. 294).

²⁰ « [...] mandò un urlo di spavento, e, rovesciandosi sul letto, nascose la faccia nel capezzale e spirò. » (*ibid.*, p. 295).

les descriptions fragmentaires des deux femmes données par Giorgio. Sa fascination pour les dents de la modiste le renvoie à celles qu'il avait admirées sur le cadavre de sa sœur, d'où la violence de ces réactions quand, dans de rares accès de lucidité, il prend conscience de ses actes. Son désir de retrouver Emilia n'est qu'un désir morbide. La dent mutilée est ici un symbole ambigu, comme l'a bien montré Edwige Comoy-Fusaro : « Cet élément fondamental est polysémique : il renvoie à la pureté (grâce aux attributs de blancheur, de régularité, de transparence) mais aussi à la dévoration, à la rapacité, à la déglutition, donc aux fonctions digestives du corps et, par extension, à la sexualité et à la mort²¹. » Elle révèle ce que le récit, en apparence banal, du narrateur, ne livre pas : cette fascination pour les dents « parfaites » des deux femmes – la morte et la vivante – est la manifestation d'un désir sexuel malsain, dont le narrateur semble inconscient – ou qu'il refuse d'assumer. Il appartient au lecteur de décrypter ici le symbole : le récit de Giorgio alterne entre la douleur dans laquelle il vit depuis la mort de sa sœur et celle de sa nièce – douleur physique, liée à sa maladie supposée et douleur morale, liée à la perte de deux êtres chers – et le récit de ses souvenirs heureux, du vivant d'Emilia. Si l'on s'en tient à sa version des faits, la fascination qu'il éprouve pour les dents de la modiste n'est liée qu'au souvenir, absolument pur, qu'il garde de sa sœur. L'ambiguïté de la situation lui échappe, mais c'est au lecteur de s'en rendre compte.

En réalité, rien dans le récit de Giorgio n'est normal, ni son amour fraternel supposé pour Emilia, ni même la maladie incurable dont il affirme souffrir depuis sa mort. Comme les dents, les viscères sont un motif récurrent du récit et Giorgio en fait l'emblème de son corps malade. Néanmoins, une autre lecture de ce fragment corporel récurrent dans le texte est également possible. Là où le narrateur voit une maladie mystérieuse, on peut voir un symptôme de sa névrose – mais, pour le comprendre, il nous faut remettre le récit en question : « [...] la dichotomie manichéenne qui sépare, au niveau fictionnel, la vie idyllique et la vie dionysiaque de Giorgio et, au niveau narratif, le regard médical de Giorgio-lucide et de Maria et la vision déformée de Giorgio-névrosé, – cette forte dichotomie est fallacieuse²² [...] ». En réalité, de même que la modiste n'a jamais ressemblé à Emilia, la vie de Giorgio n'a jamais été normale – même lorsque sa sœur et sa nièce étaient encore vivantes. Son obsession pour Emilia, aussi bien morte que vivante, est en réalité la manifestation d'un désir malsain : la confrontation avec la modiste et la mutilation finale en sont la dernière manifestation.

Mais, dans un mouvement typique de la Scapigliatura, c'est au lecteur que Boito laisse le soin de tirer les conclusions et d'identifier les différents niveaux de lecture de la nouvelle. Les auteurs *scapigliati* aiment provoquer leurs lecteurs, instaurant souvent un dialogue direct avec ceux-ci, comme le font, dans leurs romans, Carlo Dossi ou Luigi Gualdo par exemple. Pas de dialogue dans cette « Histoire vaine », centrée sur l'introspection du narrateur. Camillo Boito en appelle implicitement au regard critique d'un lecteur auquel il appartient de se fier – ou pas – au récit qu'il a sous les yeux. C'est une forme de provocation, subtile mais assumée, que Boito reprend dans une autre nouvelle, *Senso*, publiée quelques années plus tard : là aussi, la perversité de la narratrice se dévoile entre les lignes ; là aussi, le corps fragmenté de l'être aimé acquiert une importance significative.

« *Senso* » : entre perversion et narcissisme

Une double fétichisation du corps

²¹ Edwige Comoy Fusaro, « Les névroses littéraires, laboratoires d'écriture. Camillo Boito, *Notte di Natale* (1876) », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 05 janvier 2011, consulté le 20 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/5991> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.5991/> Edwige Comoy Fusaro se réfère en particulier aux analyses de Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1984).

²² *Ibidem*.

Senso, sans doute l'œuvre littéraire la plus célèbre de Camillo Boito, a pour sous-titre : « Carnet secret de la comtesse Livia ». Il s'agit d'un récit à la première personne, dans lequel se croisent deux arcs temporels. Au présent de l'écriture, la comtesse Livia, originaire de Trente et âgée de trente-neuf ans, raconte sa peur de vieillir et l'inquiétude que lui cause l'inéluctable perte de sa beauté, tout en se moquant des avances de son dernier prétendant, qu'elle surnomme avec mépris « le petit avocat Gino²³ ». Ces réflexions alternent avec le récit de sa relation avec un lieutenant autrichien, Remigio Ruz, commencée à Venise seize ans plus tôt, au moment de la Troisième guerre d'indépendance italienne²⁴.

Livia montre un attachement envers son propre corps qui confine au narcissisme. Dès les premières lignes de son carnet, elle détaille les éléments qui font sa beauté :

Mon front, sur lequel jouent de petites boucles, est lisse et délicat comme celui d'une enfant. Sur les ailes larges de mes narines, au-dessus de mes lèvres rouges et un peu épaisses, on ne voit pas le moindre pli. Je n'ai jamais découvert un fil blanc dans mes longs cheveux qui, lorsqu'ils sont dénoués, retombent par vagues, belles et brillantes, plus noirs que l'encre sur mes épaules blanches. [...] Je ne trouve d'autre réconfort que celui de mon miroir²⁵.

Les adjectifs (« lisse », « délicat », « belles et brillantes », etc.) et les images (« comme celui d'une enfant », « plus noirs que l'encre ») montrent que Livia se considère comme un exemple de perfection physique, d'où son obsession pour son miroir.

Après ce premier autoportrait, inventaire minutieux des traits physiques dont elle est le plus fière, Livia décrit à d'autres reprises différentes parties de son corps. Ces descriptions de son corps interviennent cependant toujours par fragments et se focalisent toujours sur des parties de son corps nues. Il peut s'agir d'en souligner la beauté et, par extension, la fascination que sa personne suscite, comme lorsqu'elle raconte son arrivée à une réception donnée par le lieutenant impérial, à Venise, durant son voyage de noces : « Lorsque j'entrais dans la pièce, les bras nus, le cou et la naissance de la poitrine découverts, avec une robe toute de voiles et de dentelle à la très longue traîne et une large fleur de rubis aux feuilles d'émeraude sur la tête, je sentais un frémissement se propager autour de moi²⁶. » D'autres fois, elle s'arrête sur ce qui pourrait gâter la beauté de son corps nu. La scène dans laquelle Remigio la séduit en s'introduisant de force dans sa *Sirène*²⁷ commence justement par une description de ce type. Cette fois, il s'agit de sa cuisse : « Un matin, alors que j'examinais sur ma cuisse droite une petite tache violacée, peut-être une

²³ « [...] l'avvocato Gino » (Camillo Boito, *Senso*, in *Senso et autres nouvelles vénitiennes*, Choix, édition et traduction de Marguerite Bordry, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. Carnets italiens – Série « Textes bilingues », 2020, p. 30-31).

²⁴ Les précisions données par Livia en marge de son récit permettent d'en préciser le cadre chronologique. Sa relation avec Remigio, commencée « seize ans » (*ibidem*) avant l'écriture du carnet, débute entre 1865 et 1866, à l'époque où Venise était encore autrichienne, et se poursuit jusqu'à ce qu'éclate la guerre entre le Royaume d'Italie et l'Empire d'Autriche. C'est la nouvelle de la défaite autrichienne de Custoza (juin 1866), même si celle-ci n'est pas expressément nommée, qui pousse Livia à entreprendre son périple de Trente à Vérone. Cela fait remonter la date d'écriture du carnet à 1882, ce qui correspond à la période à laquelle Boito lui-même écrivait *Senso*, qui fut publiée l'année suivante.

²⁵ « La mia fronte, su cui scherzavano i riccioletti, è liscia e tersa come quella di una bimba ; a' lati delle mie ampie narici, al di sopra delle mie labbra un po' grosse e rosse, non si vede una grinza. Non ho mai scoperto un filo bianco ne' lunghi capelli, i quali, sciolti, cadono in belle onde lucide, neri più dell'inchiostro, sulle mie spalle candide. [...] né trovo altro conforto che questo solo, il mio specchio. » (*ibidem*).

²⁶ « Quando entravo nella sala con le braccia nude, con il collo e un poco del seno scoperti, con un abito di velo e trine a lunghissima coda, e un grande fiore di rubini a foglie di smeraldi sul capo, sentivo un fremito correre tutt'intorno. » (*ibid.*, p. 36-37).

²⁷ La scène se passe dans un établissement de bains flottants amarré dans le Bassin de Saint-Marc : on pouvait y louer une *sirène*, un espace clos pourvu d'un plancher et de cloisons en bois permettant aux baigneurs de nager en toute intimité. Remigio passe par les interstices laissés par les planches de bois pour s'introduire dans la *Sirène* de Livia, qui se baigne nue.

légère contusion, qui gâtait un peu la blancheur rosée de ma peau, j'entendis au dehors un bruit²⁸ [...] ». Cette description rappelle celle du visage constellé de taches de la modiste dans *Nuit de Noël*. Boito emploie le même mot, « *macchietta* », qui signifie littéralement « petite tache » : dans *Nuit de Noël*, les taches sont « jaunes » et le narrateur y voit le signe de la laideur de la modiste ; dans *Senso*, il n'y a qu'une tache, « violacée » et Livia se préoccupe de l'atteinte que cela pourrait porter à sa beauté. Cette inquiétude témoigne du fétichisme qu'éprouve Livia pour son corps. Sa peur de voir sa beauté « gâtée » comporte une dimension morbide.

Ces descriptions admiratives de ses membres nus sont liées à sa sensualité exacerbée. Elle ouvre d'ailleurs le récit de son voyage de noces sur cette précision : « Venise, que je n'avais jamais vue et que j'avais tant désiré voir, parlait plus à mes sens qu'à mon âme²⁹ ». Quelques lignes plus loin, elle raconte une visite dans l'un des plus beaux musées vénitiens, celui de l'Académie des Beaux-Arts – institution où Camillo Boito lui-même avait fait ses études. Si elle avoue, d'une part, sa plus complète ignorance en matière d'histoire de l'art – « Je n'y compris quasiment rien » –, elle évoque, de l'autre, son admiration pour « les silhouettes charnues, sensuelles et chatoyantes de Bonifacio De' Pitati³⁰ ». La peinture du Vénitien Bonifacio De' Pitati (1487-1553), dont plusieurs toiles sont exposées à l'Académie, se caractérise justement par des silhouettes féminines plantureuses et voluptueuses.

Significativement, Livia semble éprouver des sentiments du même ordre pour le corps de Remigio, son amant, dont elle souligne à plusieurs reprises à la fois la beauté et la force en le comparant à des figures antiques : « [...] il était vraiment très beau et extraordinairement vigoureux : un mélange d'Adonis et d'Alcide³¹. » Après une description initiale dans laquelle elle souligne ses qualités physiques, elle se plaît à isoler certains de ses membres, en particulier ses bras et sa poitrine, sur lesquels elle revient de façon récurrente lors de leurs rencontres. La scène de séduction dans la *Sirène* voit d'abord Livia s'arrêter sur la « large poitrine » de l'homme qui vient de brusquement s'introduire dans l'enclos – la symbolique de la pénétration est ici évidente –, puis se conclut sur ses bras : « Dressé sur ses pieds, à demi dissimulé par l'eau qui frémissait encore, il leva ses bras vigoureux et délicats. Il semblait remercier les dieux et dire : “Enfin³² !” » L'oxymore des bras « vigoureux et délicats » renvoie à la description initiale de Remigio, qui met en lumière à la fois la force et la grâce qui se dégagent de sa personne. Dès lors, les bras et la poitrine de Remigio deviennent des points fixes dans leur relation.

L'acte même de la serrer dans ses bras suffit à Remigio pour amener Livia à céder à toutes ses demandes. Ainsi, alors qu'elle est réticente à lui donner la somme conséquente qu'il réclame pour payer les médecins de son régiment afin d'être déclaré inapte à être envoyé au front, Livia change d'avis après qu'il la serre « entre ses bras de fer³³ ». Le contact avec le corps de Remigio, systématiquement réduit à la synecdoque de ses bras et de sa « large poitrine », semble combler Livia³⁴.

Lui-même paraît d'ailleurs en être tout à fait conscient. Ainsi, dans la lettre qu'il lui envoie de Vérone après être parvenu à acheter les médecins de son régiment, Remigio écrit-il : « *Bien sûr,*

²⁸ « Una mattina, mentre guardavo sulla mia coscia destra una macchietta livida, forse una contusione leggiera, che deturpava un poco la bianchezza rosea della pelle, udii fuori un romore [...] » (*ibid.*, p. 42-43).

²⁹ « Venezia, che non avevo mai vista e che avevo tanto desiderato di vedere, mi parlava più ai sensi che all'anima [...] » (*ibid.*, p. 30-31).

³⁰ « Non ci capii quasi nulla » ; « [...] alle figure carnose, carnali e lucenti del Bonifacio De' Pitati » (*ibid.*, p. 40-41).

³¹ « [...]era veramente bellissimo e straordinariamente vigoroso : un misto di Adone e di Alcide. » (*ibid.*, p. 39).

³² « Ritto in piedi, mezzo velato dall'acqua ancora tremolante, alzò le braccia muscolose e morbide : pareva che ringraziasse i numi e dicesse: – Finalmente! – » (*ibid.*, p. 44-45).

³³ « [...] tra le braccia di ferro » (*ibid.*, p. 62-63)

³⁴ Cette insistance sur les bras de son amant semble être un fantôme propre à la narratrice : à la toute fin de la nouvelle, lorsqu'elle fait allusion à son nouvel amant, c'est encore à ses bras qu'elle fait allusion, comme nous aurons l'occasion de le voir.

*une chose me manque, toi, ma Livia, que j'adore et que je voudrais serrer nuit et jour entre mes bras*³⁵. » Plus tard, après s'être rendue par surprise à Vérone pour le retrouver, alors qu'elle est encore sur le palier de son logement, elle goûte déjà les joies de leurs retrouvailles : « J'étais au comble de mes espérances, je sentais déjà les bras de mon amant, pour lequel j'aurais donné sans hésiter tout ce que je possédais, et même ma vie, m'écraser impétueusement contre sa large poitrine³⁶ [...] ». Dans la nouvelle, la récurrence du fragment corporel – toujours nu pour Livia, toujours réduit à la poitrine et aux bras pour Remigio – renvoie au plaisir physique que les deux amants éprouvent au contact de leurs corps. À la lumière de la conclusion de la nouvelle, l'allusion de Livia au don possible de « [sa] vie » pour sauver Remigio prend une dimension ironique – dont la narratrice n'est absolument pas consciente : le plaisir masochiste qu'elle éprouve à l'idée de « [s]'écraser » contre la poitrine de Remigio s'inverse dans le triomphe sadique final – celui de la poitrine ensanglantée de son cadavre. Un autre point commun que leur grande beauté rapproche les deux amants : leur absence totale de scrupules. Cela les mène à une relation perverse dont les conséquences ne peuvent être que tragiques.

Perversité et exécution finale

D'emblée, Livia explique son attirance pour Remigio pour son corps athlétique et vigoureux. Un tel personnage pourrait renvoyer au *topos* du héros beau et généreux, prêt à se sacrifier pour autrui, aussi parfait du point de vue physique que du point de vue moral. Remigio en est pourtant l'antithèse parfaite : Livia le décrit comme un individu méprisable, lâche et manipulateur : « Fort, beau, pervers, lâche, il me plut³⁷ ». Étonnamment, l'absence de qualités morales de son amant ne fait qu'accroître le désir de la jeune femme, qui semble particulièrement apprécier le rapport antithétique entre sa beauté physique et sa laideur morale :

Qu'avais-je à faire d'un héros ? Au contraire, la vertu parfaite m'aurait semblé fade et digne de mépris en comparaison de ses vices. Son manque de foi, d'honnêteté, de délicatesse, de retenue me semblait le signe d'une vigueur mystérieuse, mais puissante, devant laquelle j'étais heureuse, orgueilleuse de plier, comme une esclave. Plus son cœur montrait sa bassesse, plus son corps resplendissait de beauté³⁸.

Livia elle-même apparaît comme l'*alter ego* de son amant : elle est tout aussi manipulatrice et uniquement préoccupée de son plaisir. On touche ici à l'un des aspects les plus originaux de la nouvelle de Boito. En choisissant de tels personnages, il subvertit le modèle des héros traditionnels, dont le physique exemplaire se reflète en général dans leur caractère³⁹, comme c'est le cas dans *Les Fiancés* d'Alessandro Manzoni, le premier grand roman italien du XIX^e siècle (1827-1842).

Dans ces conditions, la relation entre Livia et Remigio ne peut être que perverse. Dans le récit qu'en fait Livia, le sadisme de Remigio apparaît dès le début de leur relation, ce qui provoque chez elle un masochisme assumé : « Parfois il pressait subrepticement son pied contre

³⁵ « Certo, mi manca una cosa, la tua persona, cara Livia, che adoro e che vorrei avere il dì e la notte fra le mie braccia. » (*ibid.*, p. 64-65).

³⁶ « Toccavo la cima delle mie speranze, sentivo già le braccia dell'amante mio, per il quale avrei dato senza esitare tutto quello ch'io avevo e la mia vita insieme, schiacciarmi impetuosamente sopra il suo largo torace [...] » (*ibid.*, p. 78-79).

³⁷ « Forte, bello, vile, mi piacque. » (*ibid.*, p. 38-39).

³⁸ « Che cosa mi doveva importare dell'eroe ? Anzi la perfetta virtù mi sarebbe parsa scipita e sprezzabile al paragone de' suoi vizii ; la sua mancanza di fede, di onestà, di delicatezza, di ritegno mi sembrava il segno di una vigoria arcana, ma potente, sotto alla quale ero lieta, ero orgogliosa di piegarmi da schiava. Quanto più il cuore appariva basso, tanto più il suo corpo splendeva bello. » (*ibid.*, p. 48-51).

³⁹ Voir Francesca Billiani, « Eroi ed eroine nazionali *manquée* in "Fosca" di Igino Ugo Tarchetti e "Senso" di Camillo Boito », *Italica*, vol. 88, n°2, 2011, p. 178-193.

le mien et il n'était pas rare qu'il me fit si mal que mon visage se couvrait de rouge ; mais cette douleur même me plaisait. Je n'avais jamais semblé si belle aux gens et à moi-même [...]»⁴⁰. » La fascination de Livia pour le corps de Remigio, jusque dans la douleur que celui-ci pouvait lui infliger, est toujours intacte des années après la fin tragique de leur relation. Dans l'un des passages au présent de l'écriture, elle compare avec mépris son nouvel amant à Remigio : « Si ce n'était pas un grand homme, mon officier d'il y a seize ans en était un, au moins, un vrai. Il me serrait la taille à me broyer, il me mordait à l'épaule jusqu'au sang⁴¹. »

La visite impromptue de Livia à Vérone change pourtant brusquement son amour éperdu en haine féroce. Alors qu'elle s'apprête à pousser la porte de Remigio, qu'elle n'a pas prévenu de son arrivée, elle surprend celui-ci avec sa maîtresse. Comble de la trahison, cette dernière exhibe le portrait de Livia pour se comparer à elle, demandant à Remigio – grotesque reproduction du jugement de Pâris – de décider laquelle, d'elle ou de Livia, est la plus belle. Or ce sont la poitrine et les bras nus de Livia qui semblent le plus fasciner la jeune femme, ce qui rappelle au lecteur les descriptions initiales de Livia sur l'effet que provoquait son arrivée dans un salon de réception :

« Tu vois, sur cette photographie, la robe de bal laisse tout le bras et tout le bas des épaules à découvert ». Elle arrangeait sa chemise et se comparait au portrait.

L'homme lui donna un baiser en pleine poitrine et s'exclama :

« Mille fois plus belle⁴² ! »

C'est cette scène, à la suite de laquelle la jeune femme déchire minutieusement le portrait, qui fait fortement réagir Livia – toujours cachée dans l'embrasement de la porte. Elle apparaît moins sensible à la trahison de Remigio qu'au fait que celui-ci méprise ouvertement sa beauté, alors que sa maîtresse essaie de la singer : « Et lui, qui me doit tout, et sa maîtresse, piétinent ensemble mes sentiments, se moquent de moi et m'insultent ! [...] Et cette blonde, à demi nue, se vante d'être plus belle que moi. Lui, lui (cet opprobre suprême m'était réservé), la proclame lui-même plus belle⁴³ ! »

Le plus grave pour Livia est que Remigio ne partage pas le culte qu'elle-même voue à son propre corps. En jugeant que sa maîtresse – dont on apprend plus tard qu'elle a deux fausses dents⁴⁴ –, est plus belle que celle qu'elle essaie grossièrement d'imiter, Remigio réduit à néant le pouvoir que Livia attribue à son propre corps. Dès lors, celle-ci n'a de cesse de se venger. Sans aucune hésitation, sachant que son acte aura pour conséquence l'exécution immédiate de son amant et des médecins, ses complices, elle le dénonce auprès du général commandant la place-forte de Vérone. La nouvelle se conclut sur la scène de l'exécution de Remigio et de l'un des médecins, à laquelle assiste Livia. La situation s'inverse. Masochiste assumée lorsqu'elle était heureuse, l'amante trahie se mue en une implacable sadique :

⁴⁰ « Talvolta egli premeva di soppiatto con suo piede il mio, e non di rado mi faceva tanto male che diventavo tutta rossa in volto; ma quello stesso dolore mi piaceva. Non ero mai parsa tanto bella alla gente e a me stessa [...] » (Camillo Boito, *Senso*, cit., p. 44-45).

⁴¹ « Il mio ufficiale di sedici anni addietro, se non era un grand'uomo, era almeno un vero uomo. Mi stringeva alla vita in modo da stritolarmi, e mi mordeva le spalle facendomele sanguinare. » (*ibid.*, p. 54-55).

⁴² « “Vedi, in questa fotografia il vestito da ballo lascia scoperte le braccia intiere e le spalle giù giù” – e la fanciulla s'accomodava la camicia, confrontando con il ritratto :

“Guarda, ti sembro più bella ?”

L'uomo la baciò in mezzo al petto, esclamando :

“Mille volte più bella.” – » (*ibid.*, p. 80-81).

⁴³ « E lui, che mi deve tutto, e la sua ganza, calpestano insieme la mia dignità ed il mio affetto e mi scherniscono e mi vituperano. [...] e quella donna bionda si vanta, nuda, di essere più bella di me; e lui, lui (m'era serbato questo supremo obbrobrio) la proclama lui stesso più bella ! » (*ibid.*, p. 82-83).

⁴⁴ Il n'y a pas de lien entre *Nuit de Noël* et *Senso*, les deux nouvelles appartenant en outre à des recueils différents. Toutefois, le motif des « fausses dents » de la maîtresse de Remigio rappelle la modiste édentée de *Nuit de Noël*. De même que celle-ci constituait le double négatif d'Emilia, la femme que Remigio préfère à Livia est un double négatif, avec la dimension grotesque suggérée par son travestissement face au portrait, de cette dernière.

[...] l'un d[es deux condamnés], maigre, brun, marchait en se tenant bien droit, d'un pas assuré, la tête haute ; l'autre, flanqué de deux soldats qui le soutenaient avec peine aux aisselles, se traînait en sanglotant. Je ne sais pas ce qui s'est passé ensuite. On lisait, je crois. Puis, j'entendis une détonation et je vis le jeune homme brun tomber et, au même moment, je m'aperçus que Remigio était nu jusqu'à la ceinture. [...] L'image de mon amant quand, à Venise, dans la *Sirène*, plein d'ardeur et de joie, il m'avait serrée pour la première fois dans ses bras d'acier, surgit dans mon imagination⁴⁵.

On observe d'abord le contraste entre le médecin (le « jeune homme brun »), qui ne montre aucune peur, et « l'autre », Remigio, qu'elle refuse de nommer, se contentant de souligner sa lâcheté. Significativement, toutefois, la vue de son « corps nu jusqu'à la ceinture » fascine une dernière fois Livia. Cette vision la ramène au souvenir de « ses bras d'acier » et, malgré la gravité de la scène, elle goûte à nouveau la volupté de ses souvenirs.

Néanmoins, l'éblouissement est de courte durée : « Une seconde détonation me fit tressaillir : une femme blonde s'était jetée sur le thorax encore palpitant et du sang giclait sur elle. À la vue de cette femme répugnante, toute ma colère se réveilla en moi et, avec elle, ma dignité et ma force. » Remigio, devenu cadavre, est réduit à une dernière synecdoque, particulièrement violente, celle de son « thorax encore palpitant » – et non plus sa « large poitrine ». Le fait de voir sa rivale au contact du cadavre met fin à l'évocation charnelle des souvenirs de Livia et la ramène brusquement à la réalité. Dans cette réalité, sans scrupule aucun, elle est sûre de son bon droit. Le récit de ses souvenirs s'arrête avec la scène de l'exécution : la synecdoque finale est la dernière description du corps de Remigio – c'est le trophée mental que garde Livia. Par rapport à *Nuit de Noël*, le sort final de Remigio, fusillé pour désertion n'est pas à proprement parler la mutilation. Cependant, le fait que Livia insiste tant sur la poitrine du condamné, d'abord nue, puis ensanglantée, suggère que l'exécution s'apparente, dans son esprit, à une mutilation. Elle en est d'ailleurs directement responsable et c'est la contemplation, non pas du cadavre entier, mais de la seule poitrine ensanglantée, qui lui apporte toute la satisfaction de ce qu'elle estime être un juste devoir accompli.

Une histoire « vaine » ?

L'intrigue de la nouvelle apparaît assez simple et tout à fait classique : il s'agit d'un amour passionnel à l'issue tragique. On ne saurait toutefois négliger sa dimension transgressive, en particulier grâce au personnage de Livia. À travers elle, en effet, Boito renverse les lieux communs de l'époque, à commencer par celui de l'héroïne, aussi pure qu'elle est belle. Livia, elle, est aussi belle physiquement que laide moralement. Comme le souligne Matilde Dillon Wanke :

Parmi les personnages de la littérature italienne, la Livia de Boito est celle qui remet en cause l'éternel féminin, mais d'une manière équivoque et traumatique, puisque c'est avec elle que commence le renversement d'un mythe romantique, celui de la religion de la beauté physique et morale de l'héroïne. [...] Pour saisir la singularité de l'anormalité de la situation dans la nouvelle de Boito, il suffit d'abord de songer que nous nous trouvons face au récit d'un adultère. Il y a bien un triangle, qui implique un *égarement du cœur*, avec ses conséquences canoniques, la jalousie et la vengeance, mais tout cela se produit dans le cadre d'une situation déjà dépourvue de règles, très différente de celles envisagées par Flaubert dans ses intérieurs bourgeois⁴⁶.

⁴⁵ « [...] l'uno magro, bruno, camminava innanzi ritto, sicuro, con la fronte alta; l'altro, fiancheggiato da due soldati, che lo reggevano con molta fatica alle ascelle, si trascinava singhiozzando. Non so che cosa seguisse; leggevano, credo; poi udii un gran frastuono, e vidi il giovine bruno cadere, e nello stesso punto mi accorsi che Remigio era nudo fino alla cintura [...] Mi volò nella fantasia l'immagine del mio amante, quando a Venezia, nella Sirena, pieno di ardore e di gioia, m'aveva stretta per la prima volta fra le sue braccia d'acciaio. » (*ibid.*, p. 94-95).

⁴⁶ « La Livia di Boito è, tra i personaggi femminili della letteratura italiana, colei che rimette in causa l'eterno femminile, ma in modo equivoco e traumatico, se è con lei che ha inizio il processo di scardinamento di un mito romantico, quale quello della religione della bellezza fisica e morale dell'eroina. [...] se vogliamo cogliere la singolarità

Comme le triangle amoureux paradoxal formé par Giorgio, Emilia et la modiste dans *Nuit de Noël*, la situation décrite dans *Senso* bouleverse les codes habituels à ce type de situation : ici, le triangle amoureux ne se joue pas entre les époux et l'amant, mais entre les amants et une autre maîtresse. Livia transgresse d'ailleurs ouvertement les codes moraux de son époque lorsqu'elle dénonce Remigio, fournissant comme preuve de sa désertion une lettre qu'il lui a écrite, bien que celle-ci soit aussi une preuve formelle de son adultère. La cruauté de la vengeance infligée à son amant est à la hauteur de l'humiliation que Livia subit dans son orgueil de belle femme. Voir sa rivale se jeter sur le cadavre – ou plutôt sur sa poitrine –, et ainsi former une *Pietà* grotesque, ne fait que la renforcer dans la conviction que sa cruauté est justifiée. C'est par son corps que Remigio a péché – c'est par son corps qu'il est puni. La réaction excessive de Livia est inversement proportionnelle à la banalité de la situation dans laquelle elle se trouve – c'est là l'une des caractéristiques les plus intéressantes du personnage.

Giorgio Padoan a également souligné une autre dimension transgressive de *Senso*, liée, cette fois, à la situation narrative : « Par rapport aux histoires d'irrésistible amour-passion, si en vogue à l'époque, Boito renverse la situation : ici, ce n'est pas la très belle femme perverse qui fascine et provoque la destruction ; c'est la femme inexpérimentée en amour qui tombe sous le charme d'un homme très beau et pervers, jusqu'à perdre toute retenue⁴⁷. » De fait, l'introspection à laquelle se livre Livia dans son « carnet secret » révèle bien des facettes de sa personnalité, notamment sa naïveté. Celle-ci apparaît évidente dans sa relation avec Remigio, son premier amant, mais elle semble avoir perdu au-delà de leur relation, la Livia de trente-neuf ans semblant toujours se bercer d'illusions.

En effet, après l'épisode de l'exécution, *Senso* s'achève sur un retour au présent de l'écriture, avec un dernier épisode qui offre une conclusion spéculaire aux souvenirs de Livia. Cette dernière se réjouit en effet d'avoir, en se donnant finalement à lui, ce à quoi elle s'était jusque-là toujours refusée, réussi à briser le projet de mariage du « petit avocat Gino », l'homme qui lui faisait la cour au début de la nouvelle. C'est moins la personne de celui-ci qui la réjouit que le fait d'avoir réussi à le séduire une semaine avant la date prévue pour son mariage. Cela montre que sa cruauté est inchangée seize ans après la mort de Remigio. Le « carnet secret » se conclut sur une allusion à son nouvel amant : « Et de temps en temps il me répète, en me serrant presque avec la vigueur du lieutenant Remigio : "Livia, tu es un ange"⁴⁸ ! » Deux éléments sont notables : en comparant Gino à Remigio, seize ans après, Livia affirme implicitement que son pouvoir de séduction et sa beauté sont intacts. Le choix d'un amant capable de rompre pour elle ses fiançailles juste avant son mariage montre aussi qu'elle est toujours attirée par des hommes vils. L'adverbe « presque » montre pourtant que ce dernier triomphe n'en est pas un : l'avocat, auquel elle se réfère durant toute la nouvelle en usant de l'adjectif « petit », ici clairement dépréciatif⁴⁹, est loin d'être comparable à l'homme qui fascinait tant la jeune Livia. L'adverbe révèle en fait ce que Livia se

di una situazione anomala nella novella di Boito, pensiamo preliminarmente al fatto che siamo di fronte a un racconto d'adulterio. Esiste sì il triangolo, che implica *égarement du coeur*, con relativi canonici risvolti di gelosia e di vendetta, ma tutto avviene in una situazione già sregolata, molto diversa da quella tracciata dall'interno borghese di tipo flaubertiano. » (Matilde Dillon Wanke, « "Senso" da Boito a Visconti », in *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, Atti degli incontri di studio promossi dall'Accademia di Brera, Giacomo Agosti, Costanza Mangione (dir.), Padova, Il Poligrafo, 2002, p. 124-125 – nous traduisons).

⁴⁷ « Rispetto alle travolgenti storie d'amore-passione tanto in voga in quegli anni la situazione viene dal Boito capovolta : non è qui la donna bellissima e perversa che affascina portando alla distruzione ; è la donna ignara d'amore che rimane affascinata da un uomo bellissimo e perverso, finendo col perdere ogni ritegno. » (Giorgio Padoan, « "Senso" da Camillo Boito a Luchino Visconti », *Letteratura italiana e arte figurative*, vol. III, Atti del XII Convegno dell'Associazione nazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Antonio Franceschetti (dir.), Firenze, Leo S. Olschki, 1988, p. 1249 – nous traduisons).

⁴⁸ « E va ripetendo ogni tanto, stringendomi quasi con la vigoria del tenente Remigio : – "Livia, sei un angelo !" – » Camillo Boito, *Senso*, cit., p. 96-97.

⁴⁹ Dans le texte italien, Boito use du diminutif *-ino* (« l'avocatino »), qui se traduit par « le petit avocat ».

refuse à avouer : le temps passant, la vieillesse arrivant, son pouvoir de séduction s'est émoussé : à trente-neuf ans, son dernier amant n'est qu'une pâle copie du premier. On est bien loin des « bras d'acier » qui faisaient tant rêver la narratrice – la différence entre les deux hommes n'échappe pas au lecteur.

Enfin, ultime ironie, Gino compare Livia à un ange, ce qui permet à Boito de conclure la nouvelle sur ce mot. En usant de cette image évidemment oxymorique pour qualifier Livia, l'écrivain montre toute son ironie quant au personnage qu'il a créé. En même temps, ce terme met en lumière un autre aspect essentiel de *Senso*. De même que Livia est loin d'être un ange, la société représentée dans la nouvelle est loin d'être honnête. La corruption, la lâcheté et la débauche semblant au contraire triompher :

Dans *Senso*, comme le montrent surtout les très belles pages dans lesquelles est décrit l'effondrement des lignes arrières autrichiennes, avant et après les combats contre les Italiens, la frontière esthétique et sociale [...] entre nobles et gens du peuple, officiers et soldats, aristocrates et femmes de mauvaise vie, est devenue fragile et ténue. Il n'y a pas de classe sociale qui ne participe à la corruption morale de ses principaux protagonistes, héros négatifs d'un monde qui ne connaît plus aucune valeur, pas même la valeur esthétique autrefois comprise dans un mot qui était un mythe : beauté⁵⁰.

Dans ces conditions, les corps fragmentés qui ponctuent la nouvelle sont autant d'indices de la corruption morale des protagonistes. Ils révèlent les perversions individuelles d'individus en apparence respectables – et respectés. Ce sont donc les vecteurs d'une critique sociale et morale particulièrement forte.

La mémoire littéraire n'a pas accordé une grande place aux *Histoires vaines* de Camillo Boito, à la seule exception de *Senso*⁵¹. Peut-être cela s'explique-t-il par la place relativement réduite qu'elles occupent dans la carrière éclectique de leur auteur. Peut-être aussi leur titre a-t-il été trop pris au pied de la lettre. La simplicité est la caractéristique principale de toutes les nouvelles de Boito, au point que la critique a pu les juger banales. En réalité, elles constituent toutes un défi lancé au lecteur, qui doit se montrer apte à les décrypter, sans s'arrêter à leur apparente frivolité. Les « situations attendues de la galanterie des salons, les tromperies frivoles des adultères bourgeois⁵² » créées par Boito cachent, sous leur légèreté étudiée, des récits polémiques, qui dessinent un portrait acéré de la société de son temps. Le texte littéraire devient aussi un espace d'expression de la névrose, chose peu commune dans la littérature italienne de l'époque. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'insistance sur le motif du corps fragmenté – fétichisé, détesté, vénéré, mutilé – dans les nouvelles : c'est un indice de déséquilibre mental (*Nuit de Noël*) et de narcissisme (*Senso*). Loin d'être un détail, dans les deux cas, le rapport au corps livre une clé de lecture de la nouvelle. Il livre aussi le sens du titre des deux recueils : les *Histoires vaines* ne sont pas des histoires superficielles, mais des histoires sur la vanité des passions humaines. Dans la carrière éclectique de leur auteur, très impliqué dans le domaine des beaux-arts, elles occupent toutefois

⁵⁰ « Gli è che *Senso*, come già si è lasciato capire, ma come soprattutto risalta dalle bellissime pagine che descrivono la situazione di sfacelo delle retrovie austriache prima e dopo lo scontro contro gli Italiani, il confine estetico-sociale [...] fra nobili e plebei, ufficiali e soldati, nobildonne e donnacce, si è fatto ormai labile e tenue ; e non c'è classe che non partecipi alla corruzione morale dei suoi maggiori protagonisti, eroi negativi di un mondo che non conosce più valore alcuno, nemmeno quello estetico un tempo racchiuso in una parola-mito: Bellezza. » (Marziano Guglielminetti, *La contestazione del reale. Progetto e verifica di un nuovo corso letterario (1876-1968)*, Napoli, Liguori Editore, 1974, p. 43).

⁵¹ Encore est-ce moins dû à la nouvelle elle-même qu'à l'adaptation qu'en fit Luchino Visconti en 1954, avec Alida Valli et Farley Granger dans les rôles principaux. Le film de Visconti est aujourd'hui indéniablement plus célèbre que la nouvelle de Boito, en dépit des différences notables qui les séparent.

⁵² « [...] le situazioni scontate della galanteria salottiera, gli inganni fatui dell'adulterio borghese [...] ». (Giovanna Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Bari, Laterza, 1992, p. 56).

une place marginale, au point qu'il est aujourd'hui plus facile de se procurer les ouvrages scientifiques de Boito sur l'art médiéval que ses nouvelles. Sans doute l'écrivain Camillo Boito a-t-il été un peu trop oublié, mais cela n'ôte rien à la l'originalité et à la force de ses nouvelles, en dépit de la « vanité » affichée dans leur titre.

Bibliographie

Francesca Billiani, « Eroi ed eroine nazionali manquée in “Fosca” di Iginio Ugo Tarchetti e “Senso” di Camillo Boito », *Italica*, vol. 88, n°2, 2011, p. 178-193.

Camillo Boito, *Storielle vane*, Milano, Fratelli Treves, 1876

Camillo Boito, *Senso. Nuove storielle vane*, Milano, Fratelli Treves, 1883

Camillo Boito, *Senso et autres nouvelles vénitiennes*, Choix, édition et traduction de Marguerite Bordry, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. Carnets italiens – Série « Textes bilingues », 2020,

Edwige Comoy Fusaro, « Les névroses littéraires, laboratoires d'écriture. Camillo Boito, *Notte di Natale* (1876) », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 18 | 2010 (URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/5991>)

Matilde Dillon Wanke, « “Senso” da Boito a Visconti », in *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti, Atti degli incontri di studio promossi dall'Accademia di Brera*, a cura di Giacomo Agosti e Costanza Mangione, Padova, Il Poligrafo, 2002.

Giorgio Padoan, « “Senso” da Camillo Boito a Luchino Visconti », *Letteratura italiana e arte figurative*, vol. III, Atti del XII Convegno dell'Associazione nazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, a cura di Antonio Franceschetti, Firenze, Leo S. Olschki, 1988.

Notice bio-bibliographique

Marguerite Bordry est ancienne élève de l'École normale supérieure, agrégée d'italien et docteure en Études italiennes. Actuellement post-doctorante au Labex OBVIL, elle a publié *Venises mineures. Quatre écrivains italiens entre mythe et modernité* (Classiques Garnier, coll. “Histoire culturelle”, 2019) et une édition bilingue de *Senso et autres nouvelles vénitiennes* de Camillo Boito (Sorbonne Université Presses, coll. “Carnet italien – Textes”, actuellement sous presse). Ses recherches portent sur la littérature italienne de la fin du XIXe siècle, sur la littérature mineure et sur les réécritures des mythes de Venise.