

L'écriture vénitienne chez Henri de Régnier et le « premier Marinetti ». L'imaginaire de l'espace vénitien sous le signe du Symbolisme, prémices au Futurisme.

Juliette Le Gall

---

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/1657>

**Référence électronique**

Juliette Le Gall, « L'écriture vénitienne chez Henri de Régnier et le « premier Marinetti ». L'imaginaire de l'espace vénitien sous le signe du Symbolisme, prémices au Futurisme. », *Line@editoriale* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 09 mars 2023, consulté le 25 mai 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/1657>

# L'écriture vénitienne chez Henri de Régnier et le « premier Marinetti ». L'imaginaire de l'espace vénitien sous le signe du Symbolisme, prémices au Futurisme.

Juliette Le Gall

## TEXTE

---

- 1 Lieu symbolique à l'origine de discours multiples au XIX<sup>ème</sup> siècle, Venise en tant qu'espace réel transposé dans la fiction donne lieu notamment au mythe de sa propre mort. « Venise la Rouge », pour reprendre l'expression de Musset en 1830 s'imposera tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle comme l'« un des comptoirs du romantisme européen »<sup>1</sup>. Dans la lignée de l'œuvre romanesque de Paul Bourget, les « romans vénitiens » du poète symboliste Henri de Régnier (1864-1936), auquel Jean Lorrain dédie *Jeune Homme au masque* (1905), semblent à leur manière faire écho à ce que Uwe Israel désigne par le « phénomène Venise »<sup>2</sup>, ou encore la « folie vénitienne »<sup>3</sup> à l'origine d'un éclatement des imaginaires liés à l'espace vénitien au XX<sup>ème</sup> siècle.
- 2 Après le « roman à épisodes vénitiens »<sup>4</sup> *Le passé vivant* (1904), *Les esquisses vénitiennes* en 1906 puis *l'Altana ou la vie vénitienne* en 1928, Henri de Régnier admiré par Marinetti<sup>5</sup> mais aussi par Proust<sup>6</sup>, semble s'inscrire dans cette « réinterprétation de Venise, au tournant du siècle, charri[é]e, encore [par] des éléments nourris par les descriptions antérieures (labyrinthe, décrépitude, specularité) mais minimalisés, réduits à des proportions symboliques. »<sup>7</sup>
- 3 *L'incipit* des *Esquisses vénitiennes* chez Henri de Régnier paraît ainsi condenser ces différents éléments attribués à l'espace vénitien sous le signe du geste d'écriture : dans *l'Altana ou la vie vénitienne*, Henri de Régnier rappelle explicitement dans les premières pages, en guise d'avertissement au lecteur, dans quelle mesure son projet d'écriture « s'il ne manque point d'un certain ridicule à écrire un livre sur Venise, le risque en est compensé par le plaisir qu'il y a à le courir ». D'emblée, la description minutieuse d'un encrier rouge, à travers

laquelle on perçoit un goût certain pour les détails et la description fragmentaire (deux éléments en accord avec l'esthétique et l'imaginaire décadent symboliste) qui tend à l'apparenter à un objet artistique issu d'une collection, rappelle dans le même temps l'acte scriptural, à l'origine de toute une littérature dédiée à Venise. Par des effets d'échos, le geste scriptural se voit prolongé et répété au fil des *Esquisses vénitiennes* : « L'écritoire » fait écho à « l'encrier rouge » , notamment dans l'approche mimétique de l'objet décrit, en tant qu'indice d'une Venise du dix-huitième siècle révolue, mais qui survit dans l'imagination :

« Son plateau, peint d'un rouge vif, à la mode vénitienne d'autrefois, présente les deux encriers de cuivre, au couvercle surmonté d'un fruit ciselé. Devant eux la sébile offre la poudre à sécher. De chaque côté se dressent le plumier et la clochette pour avertir le petit laquais qui portera la lettre. Chaque fois que j'étends la main et que je trempe ma plume d'oie dans l'encre, il me semble voir à mon poignet la dentelle d'une manchette et le parement brodé d'un habit de soie. Je me pense revenu aux vieux temps. Dès que j'ai fini d'écrire, j'agite la sonnette. »

- 4 Venise, érigée en composante de l'image de l'Italie<sup>8</sup>, en « cité prismatique »<sup>9</sup> chez Marinetti et Henri de Régner a pour particularité de mettre en lumière l'évolution de différents courants littéraires. Érigé en un véritable laboratoire, l'espace vénitien a ainsi l'intérêt d'esquisser l'évolution des doctrines littéraires, du romantisme jusqu'au décadentisme<sup>10</sup>, bien que « ses canaux [soient] noirs comme l'encre » d'après Paul Morand<sup>11</sup>. En effet, la pièce de théâtre historico-romantique en quatre actes *Dramma senza titolo*<sup>12</sup> écrite par Marinetti, bien avant qu'il ne devienne le représentant du Futurisme en 1910, esquisse également un imaginaire de l'espace vénitien particulier, bien que certains éléments peuvent le rapprocher de celui donné à voir par l'auteur symboliste Henri de Régner à travers les *Esquisses vénitiennes* et *L'Altana ou la vie vénitienne*. Malgré les différences d'écriture du point de vue générique, Marinetti et Henri de Régner, qui rompt avec son esthétique habituelle (absence de maniérisme), recourent communément à la fiction pour mettre en scène l'imaginaire de l'espace vénitien. La perception sensorielle, qui oriente l'écriture de

Régner donne à voir Venise à la fois comme un espace parcouru, perçu et appréhendé sous l'inspiration symboliste, contre la fausse sensibilité de la description objective. La place de la description et de la perception s'avère être une autre caractéristique de l'espace vénitien<sup>9</sup> lorsqu'il est saisi par la fiction. Du point de vue de l'écriture de la perception, œuvrant à la création de l'imaginaire vénitien, plusieurs indices peuvent être identifiés. D'une part le choix de Régner de recourir à la perspective panoramique pour donner à voir Venise au lecteur se trouve matériellement justifiée par un détail architectural propre au Palais *Dario* dans lequel le narrateur le séjourne : celui de l'*altana*, permettant d'avoir une perception en hauteur, de dominer du regard l'espace vénitien. Certains éléments faisant lieu d'obstacles à la vision complète de l'espace vénitien se révèlent être favorables à l'imaginaire. La perception chez Marinetti apparaît à différents endroits du texte fragmentaire, notamment dès l'acte I, au cours d'une scène nocturne dans laquelle le personnage Pasquale Cicogna est décrit comme émergeant de la lagune. La question de la perception fait même l'objet de discours chez les personnages et donne lieu dans le texte au motif de l'aveuglement : la figure mythologique d'Ulysse paraît partiellement reprise sous les traits du personnage de Giovanni revenant à Venise, auquel la métaphore de l'aveuglement est mise en correspondance.

- 5 Si la question de la nécessité romanesque de Venise a pu être mise en doute par Henri de Régner lui-même en 1925<sup>13</sup>, son usage du genre romanesque permet de s'appuyer sur « la fonction instrumentale d'une ville au rôle essentiellement de catalyseur empêche[rait] sa réduction au pittoresque du motif. Parce que, aussi, le roman seul est reconstitution<sup>14</sup>. Tandis que le poète symboliste décrit ses *Esquisses vénitiennes* comme un ensemble de « petites proses cadencées »<sup>15</sup> donnant à lire et à voir en partie Venise à l'époque de Casanova et du président de Brosses<sup>16</sup>, la pièce de Marinetti *Dramma senza titolo* introduit par différents éléments dramaturgiques une intrigue se déroulant à Venise, à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle, d'après la didascalie initiale<sup>17</sup>. Comme le souligne Sophie Basch, l'aspect géographique suggéré dans la fiction s'avère dévalué, par rapport aux passages descriptifs<sup>18</sup>, trop souvent associés à la littérature de voyage par la critique. Chez Marinetti, l'évolution des personnages à travers l'espace fictionnel vénitien semble posséder un point commun avec la

« géographie vénitienne »<sup>19</sup> d' Henri de Régnier : celui du décentrement, décrit par Franco Moretti comme « ce mouvement centrifuge, ce déplacement vers les zones écartées, détachées de Venise, amènent un changement de forme ; la correspondance entre lieux marginaux et situations marginales s'affirment progressivement »<sup>20</sup>. L'écriture dramaturgique marinettienne tend ainsi à tracer un parcours jouant sur cet effet de décentrement : si la pièce s'ouvre à proximité de la place Saint Marc<sup>21</sup>, lieu à nouveau utilisé à l'acte III<sup>22</sup>, c'est aussi par le discours des divers personnages que paraît s'opérer cet éloignement, favorable à esquisser un imaginaire de l'espace vénitien dans la fiction : Pasquale Cicogna évoque dès le début de la pièce l'île de Burano, l'Arsenal, la Miséricorde ou se pressent des marchands juifs, des arabes et des grecs, des esclaves<sup>23</sup> ; Giovanni évoque également l'Arsenal ou il a grandi et les marins de Chioggia<sup>24</sup>; l'acte II se passe autour d'un *campiello* désert donnant sur le canal<sup>25</sup> tandis qu'un rendez-vous amoureux secret est prévu au *campiello dei Martiri*<sup>26</sup>. Enfin, le dénouement de l'intrigue<sup>27</sup> à l'acte IV semble matérialiser cet effet de déplacement en évoquant une île de la lagune, abritant un palais en ruine<sup>28</sup>, dans laquelle les amants Paolo Baglione et Rosalba Candiano, fille du peuple<sup>29</sup> sont réduits à des figures marginales, échappant à l'espace vénitien.

- 6 Bien que l'imaginaire vénitien d'Henri de Régnier semble s'inscrire effectivement dans l'une des dimensions du paysage évoquées par Renzo Zorzi à travers le terme « *in natura* »<sup>30</sup>, on peut distinguer certains traits de l'espace vénitien tels qu'il les donne à voir ou à suggérer à certains endroits de ses textes dédiés à la Sérénissime. Ces particularités esquissées se trouvent cependant associés à des images plus communes, héritées de la littérature mythologique antique. Ainsi, la figure de Circé<sup>31</sup> assimilée à l'espace vénitien parcouru et perçu est d'emblée présente dans *L'Altana ou la vie vénitienne*. Venise trompeuse, ensorceleuse, mais aussi maudite<sup>32</sup>, d'après les propos du personnage dramaturgique marinettien Pasquale Cicogna dès l'acte I de *Dramma senza titolo*, peuplée de démons<sup>33</sup> et d'espions. Cette malédiction se manifestant dans l'espace vénitien est même à nouveau rappelée par Paolo Baglione à l'acte IV<sup>34</sup>, l'amant secret de Rosalba Candiano<sup>35</sup>. Dans la lignée de cette image d'une Venise fautive, devenant véritablement un lieu

propice à la comédie<sup>36</sup>, le décor « théâtral » de la tromperie<sup>37</sup>. Face à cette malédiction perçue dans l'espace vénitien, la superstition se manifeste à travers le discours de Pasquale Cicogna, demandant l'aide du vendeur d'amulettes Giovanni<sup>38</sup> tandis que le motif de la tromperie est utilisé comme un élément dramaturgique par Marinetti car directement lié à l'intrigue de la pièce.<sup>39</sup>

- 7 De plus, l'imaginaire décadent<sup>40</sup> sert à moduler cet espace vénitien à travers lequel les personnages évoluent, par l'intermédiaire à nouveau de la parole : l'image morbide de Venise surgit à plusieurs reprises, dans le discours de Pasquale par des allusions à la lèpre et à ses effets. A travers l'expression d'un fantasme de nature morbide, ce personnage amoureux de Rosalba imagine la maladie à l'œuvre sur le corps féminin<sup>41</sup>. L'imaginaire décadent chez Henri de Régner apparaît à travers les *Esquisses vénitiennes* plutôt dans la perception de l'espace vénitien, soumis à la décomposition, dont les traits semblent défigurés : « Et cette curieuse porte avec ses marches rongées, ses colonnettes torsées et son blason effrité » (p.41) ; « (...) Des mesures galeuses reflètent leurs cheminées en hottes dans un « rio » verdâtre et vaseux. » (p.42).
- 8 La pièce *Dramma senza titolo* se clôt sur l'image d'une gondole servant de cercueil, réinvestissant ainsi explicitement un cliché nécrophile associé à l'imaginaire de l'espace vénitien chez Marinetti<sup>42</sup>, dont on ne trouve pas de continuité dans les écrits dédiés à Venise chez Henri de Régner, dont les *Esquisses vénitiennes* s'achèvent sur l'évocation du masque, un motif cher aux symbolistes. Même si son écriture et son imaginaire vénitien semblent bien relever de l'esprit décadent<sup>43</sup> inspiré par l'impressionnisme et cultivant le charme de la vie quotidienne. La spécularité associée à l'espace vénitien, décrite par Sophie Basch comme un des éléments déjà présents dans les descriptions des écrits littéraires antérieurs de Venise est reprise par Marinetti mais en y ajoutant une tonalité épique : le soleil se reflétant sur les lagunes les colore d'une splendeur guerrière<sup>44</sup>. L'acte II, à travers le discours de Baldo, met en scène le soleil presque assimilé à un personnage de la pièce, qui introduit à travers le motif du songe<sup>45</sup> également présent chez Henri de Régner. La description du rêve de Baldo, empreinte de merveilleux<sup>46</sup>, met en scène le retour du bateau *Fortunata* à Venise<sup>47</sup>, assimilé au soleil et au miracle<sup>48</sup>.

- 9 Si, comme le souligne Xavier Tabet, « notre imaginaire vénitien est encore travaillé par les clichés nécrophiles du Décadentisme, présentant une Venise équivoque, magicienne, une ville Circé, séduisante mais aussi dangereuse et tentatrice »<sup>49</sup>, l'imaginaire vénitien d'Henri de Régnier se trouve empreint d'une forte musicalité, qui peut rappeler l'image de la « ville musique » de Nietzsche, tout en y ajoutant une dimension temporelle : l'allusion au tintement d'une sonnette dans les *Esquisses vénitiennes*, au détour de « l'encrier rouge » puis à nouveau dans « l'écritoire » semble fonctionner comme un indice du passé de Venise, qui ne serait perceptible que sous la forme d'ombres évanescentes :

« Hélas ! Il faudrait que son tintement traversât le temps, remontât l'espace de plus d'un siècle, pour arriver à l'oreille du passé. Fou que je suis, Jacinto et Geromino ne sont plus que des ombres vaines »  
(*Esquisses vénitiennes*, p. 80-81)

- 10 En effet, après avoir fini d'écrire, « les bons vénitiens portaient la main vers cette clochette. Et il fallait voir comme à son signal accourait le petit laquais chargé du soin des commissions ». Dans les *Esquisses vénitiennes*, le tintement de l'encrier vénitien du XVIII<sup>e</sup> siècle lie le présent au passé<sup>50</sup> et déclenche l'imaginaire de l'espace vénitien, auquel le narrateur a pourtant tenté « d'autres images plus grandioses, et plus éclatantes. [...] J'ai même demandé aux terres brutales et mornes pour aveugler mes yeux et les rendre insensibles à tes traits délicats »<sup>51</sup>. De même, l'occurrence de parties chantées<sup>52</sup> dans *Dramma senza titolo* aux actes II, III en plus de La « romance amoureuse » mentionnée à l'acte IV semble inscrire dans la fiction un espace vénitien au sein duquel la perception sensorielle esquisse un lieu à la fois sous le signe du réalisme et de l'imaginaire. A travers la perception partielle de l'espace dans la « fiction vénitienne » chez Henri de Régnier, c'est un jeu entre l'espace perçu et l'espace suggéré qui s'établit ou en d'autres termes celui de l'espace « restreint » et de l'espace « lointain » selon la terminologie utilisée par Stéphane Lojkin à propos de la construction de l'espace dans le roman<sup>53</sup>. Ainsi, le narrateur précisera à un moment de *L'Altana ou la vie vénitienne* qu'il ne put percevoir « Du grand Canal, entre (vu) un instant car la gondole l'a traversé de biais, pour s'insinuer de nouveau dans le dédale de l'autre rive ».

- 11 Marinetti, se présentant en défenseur du symbolisme avant qu'il ne devienne le représentant du Futurisme, fait l'éloge d' Henri de Régner. D'Annunzio lui-même a été influencé par le symbolisme entre 1886 et 1889 et sera d'ailleurs l'auteur de l'ode rendant hommage au peintre symboliste Giovanni Segantini, le *Marcozza*<sup>54</sup>. Pour Bontempelli, le mérite de Marinetti a été de marquer une rupture nette entre les XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles<sup>55</sup>, même s'il semble rester sous l'influence de la culture romantique, perceptible notamment par la reprise de la « mystique du surhomme ». Influencé par la culture romantique, Marinetti entretient aussi un rapport particulier au symbolisme, tout comme l'artiste futuriste Boccioni, si l'on s'en tient à la lecture de l'essai de Gaetano Mariani, *Il primo Marinetti* , à travers lequel à la fois la notion de « préhistoire du futurisme » et le projet d'esquisser « *la fisionomizzazione del primo Marinetti* »<sup>56</sup> sont proposés. En effet, entre 1897 et 1908, Marinetti défendra son goût pour la poésie symboliste et interprétera le symbolisme en lui-même comme un fait à la fois historique et culturel. Son attraction pour l'image, tout comme Henri de Régner, et son recours aux motifs de la poésie astrale est marqué notamment par l'influence de Jules Laforgue. La figure de Klingsor à côté de celle incarnée par Marinetti montre à quel point une osmose symboliste franco-italienne a pu émerger. L'influence non négligeable du symboliste belge Émile Verhaeren se retrouve aussi chez Marinetti du point de vue technique mais aussi thématique. Le principe théorisé par le symboliste René Ghil, consistant à doter les images de sonorités singulières est assimilé également par Marinetti. Le rapport entretenu par Marinetti avec le Symbolisme a été illustré de manière originale par Luciano De Maria : associé à la figure mythologique d'Orphée, Marinetti serait cet Orphée<sup>57</sup>, qui sur le point de prendre ses distances avec le Symbolisme (assimilé à l'enfer) qui ne peut s'empêcher de se retourner et d'écouter les anciennes voix. A cette comparaison de Marinetti prenant les traits d'Orphée, on pourrait y ajouter celle établie de manière explicite par Henri de Régner, qui présente au lecteur le narrateur percevant et parcourant l'espace vénitien sous les traits d'une autre figure mythologique : celle de Thésée, perdu dans la structure labyrinthique de Venise, à travers laquelle seul le fil de l'*Ariane* du Tintoret<sup>58</sup> peut le guider. L'image de la Venise labyrinthique, assimilée au labyrinthe de Dédale à travers la référence plastique se révèle être ainsi un élément à la fois constitutif

et structurel dans la construction d'un imaginaire de l'espace vénitien tant diurne que nocturne (« un labyrinthe nocturne », p. 15), tel qu'il est décrit dans *L'Altana ou la vie vénitienne* de Régner.

- 12 Si la poésie de Marinetti se trouve marquée par l'occurrence thématique de la mer après 1897, comme dans le poème *Tempête sur la mer*, donnant lieu à une interprétation du paysage marin, notamment par l'intermédiaire de la technique analogique ( lune-étoile, mer-étoile, « luna-filatrice ») elle aboutit dans *La mort de la lune* (1899) à une « *fantasia ponteistica di Marinetti : il sole e il mare* »<sup>59</sup>, pour reprendre l'expression de Gaetano Mariani s'intéressant au profil du « premier Marinetti », avant qu'il ne devienne l'auteur des différents manifestes futuristes.
- 13 Chez Henri de Régner, faisant partie de ces « derniers amants de la lune »<sup>60</sup> auxquels Marinetti renoncera plus tard, le recours au motif lunaire est fréquent dans *L'Altana ou la vie vénitienne* : tandis que le narrateur y décrit une « gondole [qui] glisse sur une eau de clair de lune »<sup>61</sup>, il perçoit aussi dans le même temps « le Grand Canal, magnifique et lunaire »<sup>62</sup> puis des « façades obscures ou enlunées »<sup>63</sup>.
- 14 Par ailleurs, le traitement du paysage vénitien chez Henri de Régner semble être d'abord sous l'emprise d'un imaginaire symbolique chargé d'exprimer la complexité des émotions. L'originalité de l'écriture de Régner quand il s'agit de décrire l'espace vénitien semble puiser d'abord dans la force des images et l'exploration du songe. Donnant lieu à une « écriture déceptive » celle-ci se trouve cependant marquée par le goût de Régner à expérimenter les questions liées à l'écriture de la mémoire : ses réflexions en ce qui concerne le phénomène de la mémoire involontaire, à l'origine d'« épiphanies libératrices » se révèlent ainsi favorable à un ensemble de superpositions d'images, qui s'imposent d'abord comme des sortes de témoins des moments séparés du passé. Jean Starobinski, s'intéressant à la question des prédispositions et de la sensibilité du regardant face à un espace, à un paysage s'offrant à sa perception, utilise ainsi l'expression de « paysages orientés », en la mettant en jeu avec la notion de souvenir qu'il décrit comme étant fréquemment associée au sentiment de devoir, lui-même motivé par un impératif du « voir plus clair »<sup>64</sup>. La notion de « mémoire réfléchissante » est

utilisée aussi par Starobinski pour établir une comparaison entre Proust et Régner, dans la manière d'appréhender l'écriture. Tandis que chez Régner la narration offre au regard une description possible de l'espace romanesque construit, chez Proust la description a pour particularité de demeurer impossible, et de nature toujours prétéritive<sup>65</sup>. Ainsi, la présence chez Henri de Régner de plusieurs détails architecturaux, disséminés au fil des nombreux passages descriptifs de *L'Altana ou la vie vénitienne* paraît faire écho à cette idée avancée par Jean Starobinski selon laquelle sa narration fait en sorte que la description demeure possible : le palais Dario et l'île Saint Georges aux pages 18 et 19 sont l'objet d'une description possible. Les particularités de l'architecture vénitienne minutieusement transcrits par Henri de Régner s'opposent ainsi de manière explicite aux principes architecturaux prônés par exemple dans les dessins de Sant'Elia. La ville, perçue par les futuristes d'abord comme un lieu d'émergence des forces sociales mais aussi politiques est assimilée à un creuset sensé exprimer toutes les potentialités de l'avenir. Appréhendé par le Futurisme auquel adhère Marinetti après le Symbolisme, la ville futuriste incarne véritablement l'antithèse de l'image romantique associée à Venise, jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle<sup>66</sup>. Le discours anti-vénitien des futuristes entre 1909 et 1911 s'accompagne d'ailleurs de la création d'une cartographie des lieux du Futurisme, à travers laquelle la destruction de la Venise-amphibie est projetée. Cependant, la distinction entre Venise en tant que symbole du passéisme et la Venise réelle est à prendre en compte : le passé vénitien glorieux est valorisé tandis que le présent vénitien est remis en question et attaqué. Quand Marinetti recourt au terme de « passéisme » en 1915, c'est pour désigner surtout « un état d'âme statique, traditionnel, professoral, pessimiste, pacifiste, nostalgique, décoratif et esthète », d'après la *Guerra sola igiene del mondo*<sup>67</sup>. Sur ce point, le rapport de Régner à Venise est à interroger. S'il semble que Venise « La courtisane décatie s'est découverte pudiquement pour lui dire qu'elle n'est pas seulement un décor mais une présence »<sup>68</sup> c'est notamment parce que Régner refuse non seulement la posture d'esthète mais aussi de rejoindre « la foule de ses admirateurs »<sup>69</sup> et son « cortège »<sup>70</sup>, de sorte que, comme le souligne André Beaunier, « sa Venise est à rebours des complaisances névrotiques de son époque, la sienne est quotidienne, à la fois précise

et fragmentée, vue de façon très libre »<sup>1</sup> et non uniquement « un cadre ou un sujet »<sup>2</sup>.

## NOTE DE FIN

---

1

Stéphane Guegan, « Rouge Venise », *Venise en France: du romantisme au symbolisme, actes des journées d'études Paris-Venise*, École du Louvre et Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, École du Louvre, 10 et 11 mai 2004, p. 147-166.

2 Uwe Israel, « Premessa », *La diversa visuale : il fenomeno Venezia osservato dagli altri*, a cura di Uwe Israel, Roma, Edizioni di storia e letteratura, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 2008, p.7-11. « Ma per capire Venezia e ciò che è stata in passato, è necessario ogni tanto distaccarsi da questa malià : è cioè necessario operare un cambiamento di prospettiva (...) questo fenomeno Venezia (...) viene osservato con gli occhi di un non veneziano. »

3 Sophie Basch, *Paris-Venise 1887-1932, « la folie vénitienne » dans le roman français de Paul Bourget à Maurice Dekobra*, Champion, 2000, Paris.

4 *Ibid.*

5 Hommage de Marinetti à Henri de Régner.

6 Proust, au sujet de l'édition illustrée des *Esquisses vénitiennes* en 1906, évoque les « superbes études de Maxime Thomas », composées de 10 planches hors-texte, gravées en taille douce et de dessins dans le texte, collection de *L'Art décoratif*, Paris.

7 Sophie Basch, *Paris-Venise 1887-1932, « la folie vénitienne » dans le roman français*, op. cit., p. 37.

8 M.M. Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, cité par Sophie Basch.

9 Sophie Basch, *Paris-Venise 1887-1932, « la folie vénitienne » dans le roman français*, op. cit., p. 13.

10 Giovanni Calendoli, « Introduzione », Marinetti, *Dramma senza titolo*, traduito dal francese da Benedetta Marinetti, Vito Bianco Editore, collana « Spettacolo », n°3, vol. 1, 1960.

1 1 Xavier Tabet, *Venise en France : du romantisme au symbolisme*, op. cit.

1 2 Marinetti, *Dramma senza titolo*, a cura di Giovanni Calendoli, op. cit.

9 Eugenio Bernardi, « L'incontro con il sogno. Poeti e scrittori di lingua tedesca a Venezia », Uwe Israel, *La diversa visuale : il fenomeno Venezia osservato dagli altri*, op.cit, p. 151-171. « Venezia rappresenta pur sempre un appello per chi la guarda, è una città che chiede una reazione, una risposta. Scrivere, dipingere, fotografare. », p. 154.

1 3 Remarques d'Henri de Régner dans le *Figaro* du 19 mars 1925, au sujet de la publication de l'*Alcyon* d'Edmond Jaloux : « Le décor vénitien, un peu arbitraire, car l'*Alcyon* pourrait avoir un autre cadre que celui-là, a donné à M.Edmond Jaloux l'occasion d'exprimer d'excellentes pages descriptives. M. Jaloux nous dit en phrases harmonieuses et colorées les palais, les canaux, les *calli* de la Ville Incomparable. Il a pris, on le sent, plaisir à cette évocation, sans pourtant lui laisser une place trop prépondérante. Il y a quelque mérite à ne pas céder outre mesure aux séductions descriptives que Venise fait subir à quiconque s'expose à son sortilège ».

1 4 Sophie Basch, « Avant-propos », *Paris-Venise 1887-1932, « la folie vénitienne » dans le roman français*, op. cit., p. 14.

1 5 Henry de Régner, *Esquisses vénitiennes*, préface de Sophie Basch, Editions Complexe, 1921, Bruxelles.

1 6 Sophie Basch, « Avant-propos », *Paris-Venise 1887-1932, « la folie vénitienne » dans le roman français*, op. cit. : « le déplacement de l'action au XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'époque où l'écrivain retrouvait sa vérité, ne peut qu'accentuer cette fonction [protectrice du labyrinthe] », p. 95.

1 7 Marinetti, *Dramma senza titolo*, a cura di Giovanni Calendoli, op. cit.

1 8 Sophie Basch, « Avant-propos », *Paris-Venise 1887-1932, « la folie vénitienne » dans le roman français*, op. cit. : « Ainsi, la fragmentation croissante de sa représentation, l'importance accordée au détail, la tendance à l'éclatement ne m'apparaissent en rien caractéristiques de l'évolution de la description à Venise mais de la description en général, dont le symbolisme, puis l'expressionnisme et la naissance de l'art abstrait vont modifier le statut- le morcellement, l'éclatement, sont typiques d'une ville en particulier. », p.14-15.

1 9 Sophie Basch, « La Géographie vénitienne d' Henri de Régner » (préface), Henri de Régner, *Esquisses vénitiennes*, op. cit., p.9-26. : « Les Venises d'Henri de Régner se disposent, se dilatent et se contractent autour

de repères bien précis. La Cà Dario, le Palazzo Venier et la Casa Zuliani... tremplins du rêve et du fantastique, les jardins de la Guidecca. », p. 19.

2 0 *Ibid.*, p.15. Franco Moretti, *Atlante del Romanzo europeo*, cité par Sophie Basch, concernant les rapports entre modifications de l'espace et changement des formes pouvant donner lieu à des œuvres littéraires analysables comme des sortes de cartes géographiques.

2 1 Marinetti, *Dramma senza titolo*, op. cit. : « la riva degli Schiavoni , nell'ore torbida dell'alba », Acte I, p.3 ; « Le lagune si sono intieramente coperte di barch, di gondole, di burchielli delle ricche vele tutte sovraccariche si popolo la cui policromia sgorgiente si mescola al luccichio delle acque assolate. Da innumerovole barche giunge molto popolo, che ingombra la Riva degli Schiavoni, malgrado lo sforzo violento dei soldati che cercano di liberare la piazza davanti al palazzo », Acte I, p.18.

2 2 *Ibid.* : « decorate a festa secondo il gusto dell'epoca. La Basilica appare nel fondo con le cupole fiammeggiante », Acte III, p. 39 ; « Divertimenti sulla piazza, specie di ballo, regolato secondo le abitudini dell'epoca », Acte III, p. 65.

2 3 *Ibid.*, Acte I, p. 3 : « l'isola di Burano » ; « l'Arsenale » ; « Misericordia » ; « mercanti ebrei » ; « Arabi e greci » ; « Schiavi negri ».

2 4 *Ibid.*, Acte I, p. 8.

2 5 *Ibid.*, Acte II, p. 33 : « Ardente sera di estate. Il Canal Grande è addormentato come uno stagno opaco sotto la febbre tragica e ilare delle numerose stelle. Nel fondo della scena si intravede il profilo solenne dei palazzi, le cui sogome si riflettono tremolanti nell'amoerro dell'acqua ».

2 6 *Ibid.*, Acte I, p. 17.

2 7 *Ibid.*, Acte IV, p. 71 : « E' trascorso un mese della fuga di Baglione e l'asilio ignorato dei due amanti, non è stato ancora scoperto dai congiurati acceniti, né dai soldati del Doge ».

2 8 *Ibid.*, Acte IV, p. 71.

2 9 *Ibid.*, Acte I, p.3 : « [Rosalba Candiano] divenuta leggendaria a Venezia per la sua belezza e la voce affascinante » ; Pietro à Pasquale Cigogna : « sapi che Rosalba è il prezzo di colui che salverà il popolo di Venezia ! », Acte I, p. 17.

3 0 Fondazione Cini, *Il paesaggio: dalla percezione alla descrizione*, a cura di Renzo Zorzi, Venezia, Marsilio, 1999.

3 1 Henri de Régner, *L'altana ou la vie vénitienne*, op. cit.

3 2 Marinetti, *Dramma senza titolo*, op. cit. : « (...) dimmi quale destino ti ha ricondotto in questa città maledetta ! ... », Acte I, p.7. « Ho ancora nei miei occhi morti queil maladetti riflessi elastici e violenti come dei serpenti. », Acte I, p. 13.

3 3 *Ibid.* : Pasquale Cicogna comparant Pietro à un démon : « Tu sei veramente un Demonio !... », Acte I, p. 16.

3 4 *Ibid.* : « come è violento la corrente, in questa canale della Maledizione ! ... », Acte IV, p. 72.

3 5 *Ibid.* : « Queste onde sono coperte giorno e notte, d'un anesso di petali che esse trasportano ogni sera fino ai piedi del sole calante. », Acte IV, p. 72.

3 6 *Ibid.* : « Appena entrato, presto informa Boldu sulla commedia che bisognava giocare. », Acte I, p. 16.

3 7 *Ibid.* : Une des scènes de tromperie a lieu dans une taverne, pouvant faire penser à une scène de genre pictural.

3 8 *Ibid.* : « (...) Non hai tu un amuleto per guarirmi ? », Acte I, p. 14.

3 9 Paolo Baglione se faisant passer pour un gondolier, auprès de Rosalba Candiano (Acte I, p. 29).

4 0 Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, PURH, Rouen-Le Havre, 1977.

4 1 Marinetti, *Dramma senza titolo*, op. cit. : « Io prego tutti a gettare un maleficio che copra il corpo di Rosalba di una lebbre imonda (...) che la lebbre mangi la sua carne, tutta la sua carne morbida ! », Acte I, p.10.

4 2 *Ibid.* : « (...) dopo avere posato i corpi nella barca ancora tutta carica di nomi in fiore, togliono gli ormeggi, in modo che la barca si allontana, salendo al largo, dove trema ancora l'ultimo riflesso del sole sparito. », Acte IV, p. 88.

4 3 Michel Décaudin, « Définir la décadence », *L'esprit de décadence*, Colloque de Nantes (21-24 avril 1976) , Institut des lettres de l'Université de Nantes, coll. « la Thésotothèque », n°8, vol.1., Minard, 1984, p. 5-13 : « Comme l'impressionnisme, la décadence participe au monde de la sensation et de la sensibilité à la présence du paysage urbain. » (p. 10), tandis que « le déplacement de point de vue » avec l'apparition du symbolisme en 1885 revient à ne plus se limiter à « la sensation à l'état pur,

on s'interroge sur sa signification. » (p. 10) , « on ne voit plus le monde des yeux, on le questionne. » (p. 10).

4 4 Marinetti, *Dramma senza titolo*, op. cit. : « (...) le isole lontane si disegnano su vasto specchio delle lagune che il sole sorgente sembra colorire di splendore guerriero. », Acte I, p. 17.

4 5 Roland Bietry, « Les théories poétiques à l'époque symboliste 1883-1896 », *L'esprit de décadence*, op. cit., p. 243 : « Le symbolisme est sûrement la forme d'art qui se rapproche le plus de la réalité du rêve (...) Aussi, le symbolisme est-il ou plutôt doit-il être suggestif au suprême degré , comme la Musique (...) la Poésie- Vers ou Prose- lui donne des ailes, pouvant à elle-seule synthétiser tous les arts » [Léon Deschamps, « Esthétique moderne », *La Plume*, 1<sup>er</sup> septembre 1890].

4 6 *Ibid.*, p. 14 : la poupe du bateau *Fortunata* est notamment décrite comme étant incrustée de pierres précieuses.

4 7 *Ibid.* : « Il sole se ne andava a passi lenti come un pellegrino, sul mare, e, a momenti , il suo gosto rosso si attardava a benedire i visi stanchi delle montagne (...) Il maraviglio magico si profilo nelle bruma crepuscolare, e, i suoi atrezzi fiammeggiavano ... Allora, tutte le compagne della città scoppiarono nelle loro voci di cristallo e di metallo sonoro. », Acte II, p. 51.

4 8 *Ibid.* : « Sarà rosso e fiammeggiante come questo sole che sorge laggiù, sopra le lagune ! ... », Acte I, p. 14.

4 9 Xavier Tabet, *Venise en France : du romantisme au symbolisme*, op. cit.

5 0 Henri de Régner, « L'encrier rouge », *Esquisses vénitiennes*, op. cit. : « Ils portaient la main vers cette clochette. Et il fallait voir alors comme à son signal accourait le petit laquais chargé du soin des commissions (...) il fallait pour qu'on l'entendit, le silence des vieilles demeures et la paix des quartiers tranquilles (...) le monde a changé et [qu']elle n'a plus rien à faire dans le nôtre. », p. 33-34.

5 1 Henri de Régner, « L'encrier rouge », *Esquisses vénitiennes*, op. cit., p. 38.

5 2 *Ibid.* : Acte II, p. 42-43 ; Acte III, p. 59-61 et p. 66-67 ; Acte IV, p. 71.

5 3 Stéphane Lojkin, *La scène de roman : méthode d'analyse*, coll. « U. série Lettres », Armand Colin, Paris, 2002.

5 4 Fernando Mazzoca, « D'Annunzio e il simbolismo », *Il simbolismo in Italia*, Venezia, Marsilio, 2011, p.17-21.

5 5 Michel Carrouges cité par Luciano De Maria dans F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit.

5 6 Gaetano Mariani, *Il primo Marinetti*, Firenze, Le Monnier, 1970.

5 7 F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit. : « E come se Marinetti nell'accomiatarsi dal movimento [ il simbolismo], alle cui fonti si era abbeverato così a lungo e appassionatamente, si fosse volto, come Orfeo agli inferi una volta ancora al mondo che stava abbandonando, per riecheggiare nello stile la voce della figura vanente » (Gaetano Mariani) , p. 34-35.

5 8 Henri de Régner, *L'altana ou la vie vénitienne*, op. cit., p. 10.

5 9 Gaetano Mariani, *Il primo Marinetti*, op. cit., p. 8.

6 0 Henri de Régner, *L'altana ou la vie vénitienne*, op. cit., p. 15 .

6 1 *Ibid.*

6 2 *Ibid*, p. 15.

6 3 *Ibid.*

6 4 Jean Starobinski, « paysages orientés », Fondazione CINI, *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, a cura di Renzo Zorzi, op. cit.

6 5 *Ibid.*

6 6 *Contre Venise passéiste en avril 1910 et Discours aux Vénitiens en août 1910.*

6 7 Ilona Gault, *Venise et le Futurisme de l'Avant-garde : une confrontation mise en scène (1909-1915), 2010-2011.*

6 8 Gérard-Julien Salvy, « Veneziamente », André Beaunier, *La Poésie nouvelle*, op.cit, p. 5-17.

6 9 Henri de Régner, *L'altana ou la vie vénitienne*, op. cit., p. 9.

7 0 *Ibid.*

7 1 André Beaunier, *La Poésie nouvelle*, op. cit.. p. 13.

7 2 Henri de Régner, *L'altana ou la vie vénitienne*, op. cit., p. 9.

## INDEX

---

### Rubriques

Il Campiello – Études vénitiennes

## AUTEUR

---

### Juliette Le Gall

Étudiante en Littérature comparée et en Histoire de l'art, à l'Université de Rennes 2 et à l'Université de Rome 3. Le Mémoire réalisé au cours du Master 1 et 2 recherche était consacré à l'imaginaire de l'espace urbain parisien en lien avec l'écriture du fantastique moderne aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles, chez le romancier populaire Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*) et chez Alberto Savinio (*La Casa ispirata*). Les séjours de recherches réalisés en août 2015 et en avril 2016 grâce à l'obtention d'un cofinancement puis d'une bourse en Lettres « Benno Geiger » furent l'occasion de s'intéresser aux rapports d'Henri de Régnier et de Marinetti avec l'imaginaire vénitien, sous le signe du Symbolisme et du pré-futurisme, mais également à l'écriture du critique d'art Benno Geiger. Courriel : [juliette.legall188@gmail.com](mailto:juliette.legall188@gmail.com)

#### Articles publiés :

- "Titre et incipit. Seuils et passages dans la construction de l'espace romanesque : *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, *La Casa ispirata* d'Alberto Savinio", *Studii și cercetări filologice. Seria limbi romanice / Etudes et recherches en philologie. Série langues romanes*, EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN PITEȘTI. Revue franco-roumaine dirigée par Diana Lefter.
- "Regards sur Paris : une ville à lire et à voir. L'imaginaire urbain parisien chez Alberto Savinio." M. Meschiari, S. Montes, eds., *Spaction. New paradigms in space-action multidisciplinary research / Spazio-azione: nuovi paradigmi di ricerca multidisciplinare*, Roma, Aracne Editrice, 2015. Actes du colloque international et pluridisciplinaire *SPACTION : Espaces en action et actions dans l'espace*, 14-15-16 novembre 2014, Département Cultures et Société, Université de Palerme.