

# NORMES ET TRANSGRESSIONS DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE LUIGI GUALDO (1844-1898)

Juliette LE GALL<sup>1</sup>

**Résumé :** S'inscrivant dans les écrits post-romantiques de l'Italie unifiée de 1860, l'œuvre littéraire de l'auteur milanais Luigi Gualdo (1844-1898) développe une réflexion sur la notion de décadence et tend à dépasser le modèle à la fois générique et narratif manzonien. Associés au mouvement littéraire et artistique de la *Scapigliatura* milanaise, ses écrits révèlent un goût pour la transgression des modèles littéraires italiens et français, tout en prônant la pauvreté contre l'esprit bourgeois et les valeurs progressistes, thèmes chers aux auteurs *scapigliati*. Cependant, sa pratique de la dédicace et de la citation tend à réinterroger son rapport à la tradition littéraire et son goût de la transgression, au vu de leur fréquente présence dans son œuvre romanesque et poétique. Ces signaux paratextuels, suggérant une filiation à la notion d'auctorialité (rejetée par d'autres auteurs *scapigliati*) sont à mettre en dialogue avec le brouillage référentiel répété dans le cas des scènes de lecture de romans, *a priori* normées.

**Mots clés :** norme, transgression, canons littéraires, marques paratextuelles, scène de lecture, Luigi Gualdo

*Abstract: Inscribing itself in the post-romantic writings of 1860 unified Italy, the literary work of the Milanese author Luigi Gualdo (1844-1898) develops a reflection on the notion of decadence and tends to go beyond the Manzonian generic and narrative model. His writings are associated with the literary and artistic movement of the Milanese Scapigliatura and show a taste for the transgression of Italian and French literary models, while advocating poverty against the bourgeois spirit and progressive values, themes dear to scapigliati authors. However, his practice of dedication and quotation tends to question his relationship to the literary tradition and his taste for transgression, in view of their frequent presence in his romantic and poetic work. These paratextual signals, suggesting a connection to the notion of auctoriality (rejected by other scapigliati authors) are to be interrogated with regards to the repeated referential blurring of standardized reading scenes found in his novels.*

---

<sup>1</sup> Doctorante contractuelle en Études italiennes et en Humanités numériques, Université Rennes 2, Laboratoire CELLAM. Thèse : « Critique intégrale et édition numérique enrichie des œuvres littéraires de Luigi Gualdo (1844-1898) », sous la direction d'Edwige Fusaro et de Fabio Danelon.

**Keywords:** *Standard, Transgression, Literary canon, Paratextual markers, Reading scene, Luigi Gualdo*

Souvent étudié dans une perspective critique, l'acte de subversion a généralement pour but de détruire les institutions et les principes, de renverser l'ordre social établi, notamment dans une perspective transgressive. Ce procédé transparaît en particulier à travers les écrits de la *Scapigliatura* milanaise. Produits au lendemain de l'Italie unifiée de 1860, les écrits *scapigliati* se construisent progressivement, par le biais d'une interaction réciproque de leurs auteurs. L'écriture *scapigliata* peut bien être qualifiée de subversive. Elle revendique un dépassement du modèle littéraire manzonien, rejette certains modèles culturels jugés caducs et cultive une désacralisation de la figure auctoriale. Cette subversion passe par une perversion du code, un renversement de l'ordre établi et de principes supposés immuables mais est aussi liée aux notions de marginalité, d'écart et de transgression. Cesare Segre rappelle que la *Scapigliatura* milanaise porte en elle une fonction anti-bourgeoise, privilégiant une vie irrégulière et transgressive, de téméraire à dissolue, contraire à l'ordre bourgeois, voire extrémiste du point de vue politique<sup>2</sup>.

Bien que ses auteurs soient qualifiés de maudits, la littérature *scapigliata* est partagée entre élan vers la nouveauté et attachement à un certain patrimoine culturel. C'est notamment à ce titre que l'écriture *scapigliata* peut être envisagée comme une écriture oscillant entre citation et *tabula rasa*<sup>3</sup>. C'est en 1864 que les deux auteurs *scapigliati* Emilio Praga et Arrigo Boito baptisent leur revue *Figaro*, en hommage au célèbre texte de Beaumarchais. Un tel programme dédicatoire, exprimé lors de la création d'une revue, semble entrer en résonance avec différents écrits de la production littéraire *scapigliata* et s'exercer dans maintes narrations *scapigliate* et maintes références littéraires et artistiques plus ou moins explicites. À ce programme dédicatoire s'ajoutent l'idée d'une tradition et d'un patrimoine littéraires liés à la norme.

Or dans la perspective d'une écriture *scapigliata* subversive, la notion de norme est un enjeu. Elle amène les auteurs *scapigliati* à se positionner vis-à-vis de la tradition littéraire et par rapport à leur propre acte de création. La notion de « *famiglia letteraria*<sup>4</sup> », interrogée par Cesare Segre à propos de l'auteur *scapigliato* Carlo Dossi (1849-1910) questionne son traitement des notions de normes et de canons littéraires au sein d'une « *Scapigliatura borghese*<sup>5</sup> ». Mise en fiction

---

<sup>2</sup> SEGRE Cesare, « Carlo Dossi e la sua famiglia letteraria », dans SPERA Francesco et STELLA Angelo (dir.), *Carlo Dossi, lo scrittore, il diplomatico, l'archeologo*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2014, p. 5.

<sup>3</sup> COMOY FUSARO Edwige, « La scrittura scapigliata tra citazione e tabula rasa. Tre testi metatestuali di Camillo Boito e Carlo Dossi », *Studi in onore di Enrico Ghidetti*, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 419-434.

<sup>4</sup> SEGRE Cesare, « Carlo Dossi e la sua famiglia letteraria », art. cit.

<sup>5</sup> *Ibid.*

dans l'œuvre de l'auteur *scapigliato* Camillo Boito (1836-1914), la notion de tradition littéraire<sup>6</sup> se trouve notamment illustrée par des scènes de pèlerinage artistique et pédestre. La présence de cette écriture viatique de fiction, placée sous l'égide de Pétrarque et d'Horace, tend à souligner l'attachement à un canon littéraire, figuré par l'objet du livre. Ce recours au livre pour suggérer une figure auctoriale, qui renvoie à la notion de norme, donne pourtant lieu à la confrontation du texte d'origine avec la mauvaise copie<sup>7</sup> élaborée par le *je* narrant de Boito.

Mais qu'en est-il de l'expression de cette subversion au sein des écrits italiens et français de l'auteur milanais bilingue Luigi Gualdo (1844-1898) ? Quelle en est la portée dans le cadre de ses écrits qui privilégient les gestes dédicatoire et citationnel, tout en opérant un cryptage de la scène romanesque de lecture, *a priori* normée ? Comment peut s'expliquer la coprésence des marques paratextuelles de la dédicace et de la citation, qui consistent à renvoyer à des modèles littéraires et à des figures actoriales ? En plus de cette visibilisation du processus de création s'appuyant sur la répétition et sur la reprise citationnelle et dédicatoire, la scène romanesque de lecture, en tant que forme de représentation normée, pose également question chez Luigi Gualdo. La deuxième partie de cette étude consistera donc à interroger le statut de la lectrice et les modalités de sa construction à travers la fiction gualdienne.

L'étude de quelques exemples de gestes dédicatoires et citationnels ainsi que de reprises de la scène romanesque de lecture dans les romans et poèmes de l'auteur Luigi Gualdo, qui s'inscrivent dans le mouvement de la *Scapigliatura* milanaise, mettra en évidence à la fois des effets de discontinuité et des spécificités de la lectrice gualdienne. En effet, la fiction de Gualdo révèle une tension entre les notions de norme et de transgression. Ces dédicaces, citations et reformulations, en lien avec les dialectiques du voilement et du dévoilement, de la présence et de l'absence, leur commune présence au sein de la fiction de l'auteur interroge à plusieurs titres. Outre la répétition de la scène de reconnaissance, qui révèle l'identité d'un personnage perçu, les séquences paratextuelles de la dédicace et de la citation et la séquence descriptive de lecture soulignent un apparent paradoxe : celui consistant à confronter à travers la fiction deux procédés littéraires synonymes, à première vue, d'une pratique normée. L'idée consiste donc à montrer que, loin de constituer des procédés littéraires homogènes, ces procédés de reprise et de reformulation permettent de remettre notamment en perspective la notion de transgression. La question sera donc de savoir ce que révèle l'œuvre poétique et romanesque gualdienne de son rapport aux normes et aux transgressions, ces dernières ayant été jusqu'ici peu étudiées dans les écrits dédiés à l'œuvre littéraire gualdienne.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> COMOY FUSARO Edwige, « La scrittura scapigliata tra citazione e tabula rasa. Tre testi metatestuali di Camillo Boito e Carlo Dossi », art. cit.

Si les éditions critiques de Carlo Bo<sup>8</sup> (1911-2001) en 1959 et de Renata Lollo<sup>9</sup> (1942-2017) en 1989 mettent en évidence l'influence de plusieurs modèles littéraires et artistiques, la question de la transgression chez Luigi Gualdo demeure actuellement peu étudiée. Le choix de l'adjectif « polémique<sup>10</sup> » par Renata Lollo en 1977 pour désigner la reprise d'une citation manzonienne dans la nouvelle *La canzone di Weber* (1868)<sup>11</sup> souligne la transgression à l'œuvre dans la production romanesque gualdienne. En effet, la figure paternelle issue du romantisme et symbole de répression aristocratique est réinvestie dans *La canzone di Weber*. Cette adhésion au modèle générique manzonien n'empêche pas Gualdo de procéder à une déconstruction de certains codes de l'écriture romantique : le lac comme lieu d'expression du lyrisme devient chez Gualdo le lieu d'une parole retranchée, liée au silence, éloignée des modèles littéraires romantiques. Déjà présent chez Manzoni, le lac de Côme devient chez Luigi Gualdo à la fois témoin de l'enfance d'Elisa Valenti, de son expérience de « charmantes mélancolies<sup>12</sup> » et de « premières pensées vagues et troublantes, qui, si elles pouvaient être exprimées, formeraient un sublime poème<sup>13</sup> ».

Chez Lamartine, le lac de Genève, cité dans les *Premières méditations poétiques*<sup>14</sup> s'avère propice à l'expression poétique et au lyrisme romantique. Inversement, chez Luigi Gualdo, le lac de Côme devient synonyme d'un échec de l'expression lyrique romantique, bien que la parole poétique soit associée au personnage féminin d'Elisa Valenti. Le lac en tant qu'espace source de parole et de lyrisme demeure hypothétique et inachevé, ce qui éloigne l'écriture gualdienne du modèle romantique lamartinien. Cette observation sur le dépassement transgressif du modèle manzonien demeure néanmoins isolée : l'influence de ce modèle entre 1859 et 1865 est révélée dans les poèmes de jeunesse de Luigi Gualdo par Renata Lollo<sup>15</sup>, mais elle ne semble néanmoins pas donner lieu à d'autres formes de transgression.

<sup>8</sup> GUALDO Luigi, *Romanzi e Novelle*, a cura di Carlo Bo, Firenze, Sansoni, 1959.

<sup>9</sup> GUALDO Luigi, *Le poesie (1859-1893)*, Introduzione, notizia biografica e note filologiche a cura di Renata Lollo, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1989.

<sup>10</sup> LOLLO Renata, « Ipotesi su una presenza manzoniana nelle prime opere di Luigi Gualdo », *Otto/Novecento*, Vol. 1, N. 3, 1977, p. 79-91.

<sup>11</sup> GUALDO Luigi, *Novelle*, Torino, Bona, 1868.

<sup>12</sup> GUALDO Luigi, *Un mariage excentrique*, Paris, Lemerre, 1879, p. 24.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> LAMARTINE Alphonse de, *Premières méditations poétiques*, Furne, Jouvot et Cie, Pagnerre, Paris, 1878.

<sup>15</sup> GUALDO Luigi, *Le poesie (1859-1893)*, *op. cit.*, p. 9 : « Prevale nei primi componimenti inediti una evidente ispirazione manzoniana, una persistere, estenuato e scolastico quanto si voglia, di un aspetto razionale e civilmente impegnato del romanticismo lombardo: se in Malcontento e rimorsi crudeli affiorano nello studente quindicenne sensi di colpa e moralistici timori in un metro manzonianamente patriottico forse distante dal motivo intimistico, non manca in composizioni coeve il trasferimento della "battaglia" interna all'esterno, in piena sintonia con il clima risorgimentale. O adorata d'Italia bandiera A Pietro Micca La battaglia ha cessato si misurano, con risultati diversi, sulla sensibilità nazionalistica comune in quegli anni, fino al più consistente esito di O Dante che sognasti Italia unita, dove si intersecano poesia e patriottismo, con una punta anticlericale abbastanza aggressiva, quale non apparirà più in seguito ».

Pour les citations nous avons préféré traduire nous-même les passages cités. Ces traductions sont accompagnées du sigle NT (notre traduction).

À l’instar de la fiction de Boito déjà mentionnée, qui a recours à l’objet du livre pour invoquer des figures auctoriales, la production écrite de Luigi Gualdo peut apparaître comme une œuvre littéraire dédicatoire et citationnelle. Son œuvre littéraire s’inscrit en ce sens dans la mise en évidence de la présence d’une « seconde main<sup>16</sup> », renvoyant à la pratique de la citation mais aussi à une « seconde voix », par l’intermédiaire de la dédicace. La place accordée à la dédicace et à la citation ainsi que l’insistance sur les figures auctoriales diverses (centrale dans l’œuvre) porte en partie cette esthétique du clin d’œil. Elle est à l’œuvre dès 1874 dans le roman *Une ressemblance*<sup>17</sup> dédié à François Coppée et prolongée en 1879 dans le roman *Un mariage excentrique*<sup>18</sup> dédié à Paul Bourget, et renouvelée en 1883 dans le recueil poétique des *Nostalgie*<sup>19</sup>, puis confirmée en 1892 dans le dernier roman *Decadenza*<sup>20</sup>, dédié à l’auteur *scapigliato* Arrigo Boito (1842-1918).

Outre ces textes placés sous le signe de la dédicace en tant que signe d’attachement à un canon littéraire, le roman *Costanza Gerardi* (1875)<sup>21</sup> et les douze nouvelles produites entre 1868 et 1890 font figure d’exception face à cette pratique dédicatoire répétée. Composé de quatre romans, douze nouvelles et du recueil poétique des *Nostalgie*<sup>22</sup>, le corpus littéraire, développé entre 1859 et 1892, a pour particularité de faire surgir une pluralité de voix auctoriales. Cet usage circonscrit de la dédicace et de la citation renvoie communément à l’idée d’une pratique normative dans la construction des voix poétique et romanesque. Une répétition manifestée par la dédicace et la citation, et dépourvue de fonction critique, oriente donc vers l’hypothèse d’une écriture *scapigliata a priori* attachée à différents modèles littéraires et artistiques. À l’inverse d’autres séquences textuelles ou descriptives, ces éléments paratextuels comptent parmi les éléments n’ayant pas fait l’objet de suppression ou de modification au cours des éditions *princeps*, postérieures et posthumes des poèmes gualdiens.

---

« Une inspiration manzonienne évidente prévaut dans les premières compositions inédites, une persistance, aussi épuisée et scolaire qu’on puisse le souhaiter, d’un aspect rationnel et civilement engagé du romantisme lombard : si dans *Malcontento e rimorsi crudeli* les sentiments de culpabilité et les peurs moralisatrices affleurent chez l’élève de quinze ans dans un mètre patriotique manzonien, peut-être éloigné du motif intimiste, il ne manque pas dans les compositions contemporaines le transfert de la “bataille” intérieure vers le monde extérieur, en pleine harmonie avec le climat du Risorgimento. *O adorata d’Italia bandiera*, *A Pietro Micca* et *La battaglia ha cessato* se mesurent, avec des résultats différents, à la sensibilité nationaliste commune à ces années-là, jusqu’au résultat le plus cohérent de *O Dante che sognasti Italia unita*, où poésie et patriotisme se croisent, avec une pointe anticléricale plutôt agressive, telle qu’elle n’apparaîtra plus par la suite ». (NT)

<sup>16</sup> COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>17</sup> GUALDO Luigi, *Une ressemblance*, Paris, Lemerre, 1874.

<sup>18</sup> GUALDO Luigi, *Un mariage excentrique*, Paris, Lemerre, 1879.

<sup>19</sup> GUALDO Luigi, *Le Nostalgie*, Torino, Casanova, 1883.

<sup>20</sup> GUALDO Luigi, *Decadenza*, Milano, Treves, 1892.

<sup>21</sup> GUALDO Luigi, *Costanza Gerardi*, Milano, Treves, 1875.

<sup>22</sup> GUALDO Luigi, *Le Nostalgie*, op. cit.

Dès la publication du recueil poétique des *Nostalgie*<sup>23</sup> en 1883, on trouve plusieurs dédicaces, destinées respectivement à l’auteur dramatique et librettiste Giuseppe Giacosa (1847-1906), au tragédien interprète de Shakespeare Ernesto Rossi (1897-1967), à l’actrice Sarah Bernhardt (1844-1923), aux trois auteurs *scapigliati* Giovanni Camerana (1845-1905), Arrigo Boito (1842-1918), Emilio Praga (1839-1875), au poète parnassien José-Maria de Heredia (1842-1905), ou encore à l’auteur romantique Théophile Gautier (1811-1872) et à son ami médecin Cazalis. Renvoyant à une norme, cette pratique dédicatoire s’inscrit dans la contemporanéité de sa production : toutes les dédicaces renvoient effectivement à des artistes et auteurs contemporains de Luigi Gualdo. Placées sous le signe de la notion d’art total, chère à la *Scapigliatura* milanaise, ces dédicaces renvoient en même temps à son cosmopolitisme. La répétition de ce geste dédicatoire se trouve amplifiée par celle du geste citationnel, qui renvoie simultanément à divers modèles poétiques : les poèmes anglais des décadents John Payne (1842-1916) et Algernon Swinburn (1837-1909), *La Divina Commedia*<sup>24</sup> de Dante Alighieri (1265-1321) ou encore l’œuvre poétique de Victor Hugo (1802-1885).

Certains poèmes des *Nostalgie*<sup>25</sup> qui comportent une double marque paratextuelle (c’est-à-dire rassemblant dédicace et citation), tendent à renforcer, par leur coprésence, ce processus de mise en visibilité d’une norme littéraire. Par exemple, le poème *Semper et ubique*<sup>26</sup> comporte la citation hugolienne « L’amour pleure en tout temps et triomphe en tout lieu<sup>27</sup> », à laquelle est couplée la dédicace à Giovanni Camerana. Bien que Pierre de Montera souligne l’inexactitude de cette citation hugolienne empruntée à la pièce *Théocrite*<sup>28</sup>, restituée de mémoire par Gualdo<sup>29</sup>, sa présence coïncide avec la figure auctoriale *scapigliata* de Camerana. Cette coprésence d’éléments paratextuels fait ainsi écho à l’admiration des auteurs *scapigliati* pour le modèle littéraire hugolien. À ces jeux d’échos s’ajoutent des associations entre citation et dédicace dont la filiation est moins évidente, à l’image du poème *Separazione*<sup>30</sup>. L’alliance des vers « *Weary to death with the long hopeless keeping / The watch for day that never morroweth* », issus du recueil *New Poems* (1880) de John Payne<sup>31</sup>, et de la dédicace au librettiste Giuseppe Giacosa, ne prolonge pas la parenté esthétique entre le modèle hugolien et la *Scapigliatura*.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> ALIGHIERI Dante, *Commedia - Inferno*, a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016.

<sup>25</sup> GUALDO Luigi, *Le Nostalgie*, op. cit.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>27</sup> HUGO Victor, « VI. Théocrite », *La Légende des siècles*. Nouvelle édition augmentée, Arvensa éditions, 2014.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> DE MONTERA Pierre, *Luigi Gualdo (1844-1898). Son milieu et ses amitiés milanaises et parisiennes. Lettres inédites à François Coppée. Pages oubliées*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1983, p. 194 : « Il cite sans doute de mémoire. V. Hugo a écrit : “l’amour en tout temps pleure et triomphe en tout lieu” ».

<sup>30</sup> GUALDO Luigi, *Le Nostalgie*, op. cit., p. 61.

<sup>31</sup> PAYNES John, *New Poems*, London, Newman, 1880.

Présent dans l'œuvre poétique gualdienne, ce geste citationnel se trouve réinvesti au sein de sa fiction romanesque, cette fois en tant que contre-modèle, par le biais de la fausse citation<sup>32</sup>. Jouant sur les codes de la référentialité, une séquence textuelle issue d'un livre lu par le personnage féminin d'Elisa Valenti d'*Un mariage excentrique*<sup>33</sup> révèle ainsi un usage au rebours de l'usage conventionnel de la citation. La portée de ces gestes de la répétition, de la dédicace et de la citation demeure contrastée, au regard de l'œuvre de l'auteur. Soulignant le choix d'un auteur dans le processus de création poétique, la pratique citationnelle se trouve discréditée par le recours à la fausse citation au détour de la fiction gualdienne. Cette répétition contradictoire du geste citationnel, censée renvoyer à la reprise de canons littéraires et à l'adhésion à des normes, est abordée par le biais de l'artifice.

Ainsi, le recours à la fausse citation dans la scène de lecture peut apparaître comme une marque de transgression à l'égard de la fonction habituelle des citations qui est de faire référence à un canon littéraire. Pour produire le moindre discours, Gualdo rétablit ainsi une filiation, en même temps qu'il place son lecteur face à une série de figures auctoriales. Dans cette perspective, la répétition de ce geste dédicatoire constitue une première marque de transgression à l'égard de la littérature *scapigliata*. Elle dénote une volonté de ne pas se conformer, de dépasser une limite mais aussi de progresser aux dépens d'autre chose, d'empiéter sur quelque chose, d'envahir. Or cette pratique répétée de la dédicace révèle dans le même temps une tension des canons littéraires par rapport à la *Scapigliatura* milanaise : chez Gualdo la référence à Dante Alighieri se démarque notamment de l'œuvre écrite de l'auteur *scapigliato* Emilio Praga, figurant pourtant parmi les dédicataires des *Nostalgie*<sup>34</sup>. Ce rejet explicite de la figure auctoriale dantesque, intimement liée à la tradition littéraire italienne, serait donc à interpréter comme l'incarnation de l'antitraditionalisme et l'expression d'une *Scapigliatura* rebelle et destructrice<sup>35</sup>. En tant que figure de la littérature italienne, à laquelle s'oppose Emilio Praga dans sa création littéraire, cette référence à Dante Alighieri comme modèle littéraire traduit chez Gualdo sa différence par rapport aux autres auteurs *scapigliati*. L'emprunt pour le poème *Resurrecta* de la citation dantesque « *Che la vostra miseria non mi tange, Nè fiamma d'esto incendio non m'assale*<sup>36</sup> », issue du chant II de l'*Inferno* de *La Divina Commedia*<sup>37</sup>, inscrit ainsi dans la poésie gualdienne la voix dantesque, qui incarne la tradition littéraire italienne. La dédicace, sous forme d'adresse, met en présence une voix auctoriale

---

<sup>32</sup> GUALDO Luigi, *Un mariage excentrique*, *op. cit.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> GUALDO Luigi, *Le Nostalgie*, *op. cit.*

<sup>35</sup> MARIANI Gaetano, « Tra Scapigliatura e Bohème », *Storia della Scapigliatura*, Genova, Salvatore Sciascia Editore, 1967, p. 88.

<sup>36</sup> GUALDO Luigi, « XVI. Resurrecta », *Le Nostalgie*, Torino, F. Casanova Editore, 1883, p. 131.

<sup>37</sup> ALIGHIERI Dante, *Commedia – Inferno*, *op. cit.*

et la voix d'autrui. La pluralité de ces voix auctoriales dans l'œuvre poétique gualdienne est prolongée dans son œuvre romanesque : en plus des dédicaces déjà mentionnées à François Coppée en 1874, à Paul Bourget en 1879 et à Arrigo Boito en 1892, la fiction gualdienne comporte notamment une référence implicite au *spleen* baudelairien<sup>38</sup> dans le roman *Decadenza* (1892). Cette fois, la référence à cette figure auctoriale entre en résonance avec l'esthétique *scapigliata* de la laideur, que l'on retrouve en 1869, par exemple, dans le roman *Fosca*<sup>39</sup> de l'auteur *scapigliato* Tarchetti.

La fiction gualdienne, saturée de références à des figures auctoriales diverses, donne donc lieu à la mobilisation de modèles littéraires variés issus des genres romanesque, poétique et théâtral. Ainsi, les nouvelles gualdiennes mentionnant Ponson du Terrail<sup>40</sup> dans *La gran rivale* (1868) font écho au genre du roman populaire du XIX<sup>e</sup> siècle. *Faust* de Goethe<sup>41</sup> dans *Il viaggio del duca Giorgio* (1868), Goethe et Byron<sup>42</sup> dans *Capriccio* (1868) renvoient respectivement à des canons littéraires issus du roman populaire français du XIX<sup>e</sup> siècle, de la littérature romantique allemande et anglaise et du théâtre anglais des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

<sup>38</sup> GUALDO Luigi, *Decadenza*, Introduzione di G. Pampaloni, Milano, Club degli Editori, 1961, p. 126 : « *ciò aveva del misterioso. Comprendeva di non comprendere. Quella gente oziosa gli pareva stupida, ma dubitava ch'essi potessero disprezzar lui. Il vuoto della loro esistenza era evidente ! ma in che cosa tanto superiore la sua ? Allo stesso tempo gli parve d'aver torto di pensare così, eppure lo pensava. E uno spleen nuovo s'impadroniva di lui* ».

« C'était mystérieux. Il a réalisé qu'il ne comprenait pas. Ces oisifs lui paraissaient stupides, mais il doutait qu'ils puissent le mépriser. Le vide de leur existence était évident ! Mais en quoi le sien était-il si supérieur ? En même temps, il lui semblait incorrect de penser ainsi, et pourtant il le pensait. Et un nouveau spleen s'est emparé de lui ». (NT)

<sup>39</sup> TARCHETTI Igino Ugo, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Bologna, 1967.

<sup>40</sup> GUALDO Luigi, « La gran rivale », *Novelle*, Torino, Bona, 1868 : p. 7 : « *Rideva di un riso forte, spontaneo, inatteso ; amava le donne, i cavalli e i romanzi di Ponson du Terrail, del resto un buon diavolo nel significato più elastico della parola, e capace perfino di una buona azione* ».

« Il riait d'un rire fort, spontané, inattendu ; il aimait les femmes, les chevaux et les romans de Ponson du Terrail, qui était un bon diable dans le sens le plus élastique du mot, et même capable d'une bonne action ». (NT)

<sup>41</sup> GUALDO Luigi, « Il viaggio del duca Giorgio », *Novelle, op. cit.*, p. 113 : « *Penetriamo nella casa in faccia. Pensate all'impressione di Faust che per la prima volta entra nella stanza di Margherita ; invece della semplicità tedesca immaginate il pittoresco spagnolo, invece del l'arcoliao un lavoro in lana a colori vivacissimi e una chitarra; invece del letticcuiolo bianco, dei mobili lucenti e dello specchietto accuratamente ripulito della eroina di Goethe, un'alcova semichiusa da una tenda di lana bruna e rossa, nell'ombra della quale si travede una palma, una Madonna ed una candela benedetta* »

« Nous entrons dans la maison en face. Pensez à l'impression de Faust lorsqu'il entre pour la première fois dans la chambre de Marguerite ; au lieu de la simplicité allemande, imaginez le pittoresque espagnol ; au lieu du rouet, un ouvrage de laine aux couleurs vives et une guitare ; au lieu du lit blanc, des meubles brillants et du miroir soigneusement nettoyé de l'héroïne de Goethe, une alcôve à demi fermée par un rideau de laine brune et rouge, à l'ombre duquel on aperçoit un palmier, une madone et un cierge béni. » (NT)

<sup>42</sup> GUALDO Luigi, « Capriccio », *Novelle, op. cit.*, p. 223 : « *La sua figura triste che lo aveva sul principio quasi reso antipatico e che aveva impedito alla naturale bellezza di fare il suo effetto, dopo la specie d'intrigo. con la marchesa era diventata un vezzo, e il suo pallore malaticcio che non poteva piacere senza motivo a' tempi di Richelieu, ora che se ne sapeva il perchè e che dava luogo ai pettegolezi, lo rendeva interessante, come se fosse vissuto a' tempi di Goethe e di Byron.* »

« Sa triste figure, qui d'abord l'avait presque fait détester et avait empêché sa beauté naturelle de produire son effet, était devenue un fétiche après l'espèce d'intrigue avec la marquise, et sa pâleur malade, qui n'aurait pu être aimée sans raison du temps de Richelieu, maintenant qu'on en connaissait la raison et qu'elle donnait lieu à des commérages, le rendait intéressant, comme s'il eût vécu au temps de Goethe et de Byron ». (NT)



La référence à ces différentes figures auctoriales au fil des fictions gualdiennes donne lieu à différents types de reformulation : ces différents effets d'intertextualité servent soit à définir les personnages gualdiens, soit à réécrire une scène du *Faust*<sup>43</sup> de Goethe, soit à produire des effets d'anachronisme. La nouvelle *Capriccio*<sup>44</sup> (1868) qui a pour décor la France ludovicienne du XVII<sup>e</sup> siècle convoque les noms de Goethe et de Byron pour définir la beauté malade d'un personnage. Cette pratique détournée de l'intertexte peut apparaître comme une marque textuelle traduisant le goût de Gualdo pour l'écriture transgressive. Saisi par le biais de l'anachronisme, l'intertexte en tant que modèle pour la construction de la fiction se trouve déconstruit.

Cette présence de l'anachronisme tend donc à brouiller à la fois les fonctions normative et référentielle attribuées en premier lieu à l'intertexte. L'approche transgressive de l'intertexte côtoie également un usage plus proche de la fonction normative attribuée aux références de figures auctoriales diverses. Aux côtés de nouvelles suggérant cette forme de transgression au sein du texte, d'autres nouvelles de Gualdo comportent des références brèves et ponctuelles aux auteurs anciens grecs Eschyle et Homère ainsi qu'à l'auteur italien Dante dans *Una Scommessa* (1868)<sup>45</sup>. Cette référence simultanée à des figures auctoriales qui incarnent les modèles de la littérature grecque ancienne et de la littérature médiévale italienne sert à déconstruire le discours porté par un personnage-auteur atteint de folie, face à l'échec de l'écriture. La présence de ces figures auctoriales dans le discours de ce personnage névrosé révèle d'autant plus l'expression d'un symptôme. Leur mention tend surtout à souligner la valeur non performative du discours porté par ce personnage. Théophile Gautier et Victor Hugo, déjà incarnés dans l'œuvre poétique gualdienne à travers la dédicace et la citation, réapparaissent dans la nouvelle *Narcisa* (1868) pour définir la beauté grecque d'un personnage féminin<sup>46</sup>. La figure auctoriale de Carlo Goldoni, dans la nouvelle méconnue *L'innamorato di Venezia / Une aventure vénitienne* (1886), sert aussi à suggérer l'allusion picturale utilisée pour décrire certains types de personnages, semblables à des « jeunes

<sup>43</sup> GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust I & II*, trad. MALAPLATE Jean, GF-Flammarion, 1984.

<sup>44</sup> GUALDO Luigi, « Capriccio », *Novelle, op. cit.*

<sup>45</sup> GUALDO Luigi, « Una scommessa », *Novelle, op. cit.*, p. 246 : « Non mi è possibile vedervi ancora, non lo posso ! e perciò vi scrivo queste righe che indirizzo a Firenze dove vi recherete subito, com'è il vostro progetto : Eschilo, Omero, Dante, Shakespeare e gli altri li vedete fulgidissimi nel cielo del passato, circondati da luce eguale ed eterna ? I posti sono già presi, nessuno può aggiungersi a quella schiera. »

« Je ne peux pas encore vous voir, je ne peux pas ! Et c'est pourquoi je vous écris ces lignes que j'adresse à Florence, où vous vous rendez immédiatement, comme prévu : voyez-vous Eschyle, Homère, Dante, Shakespeare et les autres briller dans les cieux du passé, entourés d'une lumière égale et éternelle ? Les places sont déjà prises, personne ne peut rejoindre ces rangs ». (NT)

<sup>46</sup> GUALDO Luigi, « Narcisa », *Novelle, op. cit.*, p. 277 : « A un discepolo di Fidia sarebbe apparsa una bellezza greca; avrebbe innamorato Orazio quanto Byron, Rubens e Raffaello insieme, Gautier al pari di Hugo. Incontrandola, era impossibile non volgersi stupefatti ad ammirarla. »

« Pour un disciple de Phidias, elle serait apparue comme une beauté grecque ; elle aurait charmé Horace autant que Byron, Rubens et Raphaël ensemble, Gautier autant que Hugo. En la rencontrant, il était impossible de ne pas se retourner pour l'admirer. » (NT)

filles maldives aux grands yeux pleins de vie, de types à la Goldoni et de têtes du Titien<sup>47</sup> ». Ce choix d'écriture, qui révèle le recours à une certaine norme descriptive par Gualdo, est d'ailleurs repris dans le roman *Costanza Gerardi* (1875) à travers la figure auctoriale balzacienne. Le comte d'Alviano incarnerait le modèle de ces maris que Balzac désigne par le nom de « prédestinés<sup>48</sup> ». Dans la nouvelle *Il viaggio del duca Giorgio*, la mention récurrente de Goethe donne d'ailleurs lieu à une confrontation entre deux figures auctoriales et deux créations artistiques : celle du *Faust*<sup>49</sup> de Goethe et celle de l'opéra italien *Mefistofele*<sup>50</sup> de l'auteur *scapigliato* Arrigo Boito<sup>51</sup>. Cette intertextualité explicite dans la fiction tend à interroger le choix de désacralisation de la figure auctoriale chez les auteurs *scapigliati* et leur rapport à la littérature romantique européenne du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce choix de confrontation d'une œuvre littéraire romantique à une œuvre littéraire *scapigliata*, qui relève ici aussi de l'esthétique du clin d'œil, peut donc apparaître comme une troisième marque de transgression vis-à-vis de la *Scapigliatura* milanaise, qui rejette les dérives sentimentales du romantisme et du manzonisme. Or le rapport de Luigi Gualdo au romantisme et au manzonisme est plus ambigu : la présence d'un tissu linguistique manzonien dans ses premières nouvelles fut notamment mise en évidence par Renata Lollo, à l'origine de la seconde édition critique de ses écrits, en 1989.

Par ailleurs, l'objet du livre et la scène romanesque de lecture chez Luigi Gualdo ont pour particularité de souligner la transgression par rapport à ce type de scène romanesque, identifiable et normée<sup>52</sup>. À la différence des marques paratextuelles telles que la dédicace et la citation, ou bien intertextuelles, favorables à une surexposition de figures auctoriales et de modèles littéraires, la scène de lecture procède d'un cryptage. La mise en visibilité des modèles littéraires, parce qu'elle renvoie à la notion de norme, laisse ainsi place pour ce type de scène à une stratégie de voilement.

<sup>47</sup> GUALDO Luigi, *L'innamorato di Venezia – Une aventure vénitienne*, a cura di J.-P. Bertrand e L. Curreri, Cuneo, Nerosubianco, 2009, p. 41 : « *Sul davanti, al "primo piano", il formicolio della folla-camicie da marinaio, cenci, abiti neri sottane chiare e cadenti, scialli rossi, figure strane di vecchi abbronziti, di fanciulle malaticcie dai grandi occhi pieni di vita, tipi alla Goldoni, e teste del Tiziano* », p. 11.

« À l'avant, au "premier plan", le fourmillement de la foule – chemises de marin, guenilles, robes noires, jupons pâles et affaissés, châles rouges, étranges figures de vieillards bronzés, de jeunes filles maldives aux grands yeux pleins de vie, de types Goldoni et de têtes de Titien ». (NT)

<sup>48</sup> GUALDO Luigi, *Costanza Gerardi*, Milano, Treves, 1875, p. 33 : « *Il conte d'Alviano era modello di quei mariti che Balzac battezza col nome di predestinati* ».

« Le comte d'Alviano était un modèle de ces maris que Balzac baptise du nom de prédestinés ». (NT)

<sup>49</sup> GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust I & II*, *op.cit.*

<sup>50</sup> NARDI Piero, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942.

<sup>51</sup> GUALDO Luigi, « *Il viaggio del duca Giorgio* », *Novelle, op. cit.*, p. 123 : « *Provava per Paquita una passione capricciosa, ma forte e non mai provata. Se Mefistofele gli fosse stato vicino, egli avrebbe detto come Faust : "Vedi quella fanciulla ? io la voglio".* »

« Il ressentait pour Paquita une passion capricieuse mais forte qu'il n'avait jamais ressentie auparavant. Si Méphistophélès avait été près de lui, il aurait dit comme Faust : "Tu vois cette jeune fille ? Je la veux". » (NT)

<sup>52</sup> FARESE Carlotta, *Creature dell'illusione. Figure di lettrici nella letteratura europea dell'Ottocento*, Lecce, Pensa Multimedia, 2006.

Si Carlotta Farese rappelle que la scène romanesque de lecture est identifiable et intimement liée à la notion de norme, la fiction gualdienne en est un contre-modèle à plusieurs titres. En premier lieu, parce que la surabondance des modèles littéraires cumulés dans le cas de poèmes regroupant dédicace et citation, donne lieu dans les scènes de lecture à une dissimulation de ce qui est lu. Cette dissimulation touche la notion de norme, dans la mesure où toute référence à de quelconques modèles autoriaux se trouve évacuée. Ce choix d'écriture peut également traduire une marque de transgression significative : l'œuvre littéraire gualdienne oscille entre citation, dédicace et voilement de ce qui est lu par les personnages.

Bien que la fiction gualdienne réinvestisse la critique flaubertienne du sentimentalisme romantique, la scène de lecture de romans n'est pas favorable au maintien de cette visibilité de figures autoriales. Omniprésentes dans d'autres séquences textuelles, les figures autoriales se trouvent le plus souvent occultées. Ce contraste dans le traitement d'un même objet, qui est directement lié à la question de norme, pose question. L'importance accordée à une autre voix autoriale dans les textes poétiques déjà cités et dans les romans dotés d'une dédicace se trouve discréditée à travers l'objet du livre lu par différents personnages gualdiens. Si certains passages du roman par Élisabeth Valenti sont restitués et révèlent la pratique de la fausse citation dans *Un mariage excentrique* (1879), l'auteur du roman lu n'est pas précisé. Ce cryptage généralisé de l'allusion à toutes formes de figures autoriales à travers le livre mis en scène contraste avec son traitement dans d'autres fictions *scapigliate*. Ainsi, à titre de comparaison, on trouve dans les écrits de ses contemporains Antonio Fogazzaro, Italo Svevo, Carlo Dossi ou encore Gabriele D'Annunzio des représentations variées du lecteur. À l'inverse, la figure de la lectrice, « *creatura dell'illusione* » selon l'expression de Carlotta Farese empruntée à Virginia Woolf apparaît, reléguée au second plan dans ces écrits contemporains de ceux de Luigi Gualdo. Dans *Vita di Alberto Pisani* (1870)<sup>53</sup> de Carlo Dossi, la lectrice est uniquement interpellée au détour du récit tandis que le lectorat masculin est convié à passer son chemin. À titre d'exemple, dans *Il Piacere* (1889) de D'Annunzio<sup>54</sup>, le personnage-lecteur Andrea Sperelli, désigné comme le dernier descendant d'une race intellectuelle, lit *La Faustin* (1881)<sup>55</sup> d'Edmond de Goncourt, Lawrence, Pétrarque, Byron, mais aussi des ouvrages d'art sur les primitifs. Dans *Una Vita* (1892)<sup>56</sup> d'Italo Svevo, le personnage-lecteur Mahler préfère la littérature vériste à la littérature romantique : ce goût pour les auteurs véristes, qualifiés d'immoraux, serait le signe d'un inconscient artistique. À ses côtés, le personnage svevien Alfonso

<sup>53</sup> DOSSI Carlo, *Vita di Alberto Pisani*, Luigi Perelli Editore, 1870.

<sup>54</sup> ANNUNZIO Gabriele d', *Il piacere*, Introduzione di Pietro Gibellini, Prefazione e note di Ilvano Caliaro, Milano, Garzanti, 2016.

<sup>55</sup> GONCOURT Edmond de, *Œuvres complètes. Œuvres romanesques*, sous la direction d'Alain Montandon, t. X, *La Faustin*, édition critique par Roberta De Felici. Paris, Honoré Champion, 2018.

<sup>56</sup> SVEVO Italo, *Una Vita*, a cura di Simone Ticcianti Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

est lecteur d'ouvrages de critique artistique, amateur du Paris des romans et il écrit également avec Annetta un roman à quatre mains. À l'inverse de l'œuvre de Boito déjà citée, qui recourt à l'objet livre pour porter la voix de figures autoriales, la scène de lecture chez Luigi Gualdo ne permet pas de tels recoupements interprétatifs. Omniprésent dans son univers, l'objet-livre peut apparaître, à première vue, comme un motif attendu. Il renvoie d'abord à la thématique de la lecture facile, suggérée par la répétition de l'image du livre distraitemment feuilleté par des personnages féminin et masculin, et devient un réceptacle fictionnel transgressif. Cette transgression passe principalement par la représentation de la lectrice.

En plus des diverses adresses métalittéraires, qui servent à esquisser un portrait de la lectrice idéale, la mise en scène de la figure de la lectrice s'éloigne des codes de représentation attendus au XIX<sup>e</sup> siècle. Cet éloignement d'une représentation normée se démarque notamment de celles d'autres auteurs de la *Scapigliatura* milanaise. La lectrice galdienne Elisa Valenti diffère de la figure romanesque tarchettienne de *Fosca* (1869) : partageant avec Fosca le goût de la lecture, ce personnage féminin qui lit « volumes sur volumes<sup>57</sup> » renvoie à la métaphore de la dévoration. Cette norme descriptive est reprise par Luigi Gualdo, qui propose une version plus transgressive de la figure de la lectrice. Connoté sexuellement, cet acte de dévoration des livres lus par Fosca semble trouver peu d'écho chez la lectrice galdienne. De même, et à l'inverse de Fosca, la lectrice galdienne n'adhère pas à la fiction romanesque lue. La description de passions amoureuses, perçue comme invraisemblable par Elisa Valenti dans *Un mariage excentrique*, l'amène à fermer le livre. Ce choix de figuration peut entrer en résonance avec un choix de représentation de nature transgressive : celui qui consiste à rejeter l'image normée de la lectrice empathique, faisant du moment de lecture un espace de refuge privilégié hors du monde. À cette image de la lectrice empathique, s'oppose donc la scène de lecture de romans.

La lectrice figurée dans la fiction galdienne se révèle être un contre-modèle : celui du personnage qui lit mais dont la non-adhésion à la fiction romanesque constitue une transgression par rapport aux modalités de représentation au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette absence d'adhésion à la fiction romanesque donne notamment lieu à la qualification de textes lus par les personnages, comportant par exemple des descriptions ennuyeuses<sup>58</sup>. Elle est également symbolisée chez Gualdo par les images du livre clos ou feuilleté distraitemment pour passer le temps, pour combler l'ennui, puis rapidement abandonné, en faveur de la passivité ou de la méditation intérieure des personnages. Ces images peuvent aussi faire écho à l'image du mauvais lecteur, développée dans la fiction *scapigliata*.

---

<sup>57</sup> GUALDO Luigi, *Un mariage excentrique*, op. cit., p. 159.

<sup>58</sup> GUALDO Luigi, *Une ressemblance*, op. cit., p. 16.

Dans la lignée des autres auteurs de la *scapigliatura* milanaise tels que Camillo Boito et Iginio Ugo Tarchetti, la fiction de Gualdo esquisse un « *ritratto dell'io leggente* », c'est-à-dire un portrait du *je* lisant, décrit par Giovanna Rosa dans *La narrativa scapigliata*<sup>59</sup>. Présente dès 1868, la désignation de la lectrice dans la nouvelle *Il viaggio del duca Giorgio* (1868) concourt, tout comme chez l'auteur *scapigliato* Camillo Boito, à dévoiler un processus de dissémination des artifices conventionnels<sup>60</sup>. Le critère de l'*inventio*<sup>61</sup>, qui permet d'interroger le choix de lecture des personnages, est d'emblée mis en échec dans la fiction gualdienne, par l'intermédiaire d'un brouillage référentiel répété : Maurice Daffrey lit un roman quelconque<sup>62</sup> dans *Une ressemblance* (1874), une lectrice lit un roman issu de l'édition Tauchnitz<sup>63</sup> dans *Un mariage excentrique* (1879). Ce type de séquences textuelles, qui coupent court à tout processus référentiel, s'avère signifiant : l'absence de séquences descriptives qui restitueraient le contenu du livre lu par le personnage souligne une démarche de déchiffrement, également objet de mise en scène dans un écrit de l'auteur *scapigliato* Camillo Boito. La mention de la « Tauschnidz édition », qui fait écho à la production littéraire anglaise, reste cependant insuffisante. Un seul contre-exemple est fourni dans *Un mariage excentrique* (1879), lors d'un échange à l'Opéra entre Massimo d'Astorre et Tordini, invoquant les romans de Gaboriau et de Georges Sand<sup>64</sup>. À la différence de la fiction dannunzienne, qui révèle le titre des livres lus par les personnages, la fiction gualdienne recourt à son voilement et se démarque par l'absence du motif de la bibliothèque. Ce brouillage référentiel n'est pourtant pas dépourvu de signes d'intertextualité supprimés ; le choix d'écriture concernant l'objet-livre pose d'autant plus question au regard de la persistance du régime citationnel et de la dédicace dans l'œuvre romanesque et poétique gualdienne. En tant qu'indices paratextuels, la citation et la dédicace marquent simultanément le choix d'une sacralisation de la figure auctoriale. Alors qu'elle semble pourtant réinvestie à d'autres endroits de sa production littéraire, la notion de patrimoine littéraire met à jour un décalage textuel entre l'absence de référentialité et le recours fréquent à la citation et à la dédicace.

Si elle partage certains traits de l'esthétique *scapigliata*, dont le goût pour le pathologique, l'œuvre littéraire gualdienne ne cède pourtant pas aux descriptions morbides ou scabreuses, pouvant

<sup>59</sup> ROSA Giovanna, *La narrativa scapigliata*, Bari, Laterza, 1997.

<sup>60</sup> COMOY FUSARO Edwige, « La scrittura scapigliata tra citazione e tabula rasa. Tre testi metatestuali di Camillo Boito e Carlo Dossi », art. cit.

<sup>61</sup> *Inventio* est défini par Sandrine Aragon comme le choix de lecture des personnages féminins : que lisent les héroïnes ? Ces lectures sont-elles imposées ou s'agit-il de lectures choisies librement ?

<sup>62</sup> GUALDO Luigi, *Une ressemblance*, op. cit., p.16.

<sup>63</sup> GUALDO Luigi, *Un mariage excentrique*, op. cit., p. 19.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.179.

être taxées d'immoralité. Gualdo s'éloigne du goût des autres auteurs *scapigliati* pour l'esthétique du laid et pour la constitution d'un « musée des horreurs ». La mise en scène de la figure de la lectrice procède notamment d'une déconstruction du principe d'une « rhétorique de lecture<sup>65</sup> ». Ainsi, le critère de la *dispositio*<sup>66</sup> interroge. Le rôle de divertissement semble l'emporter sur la fonction édifiante de la lecture restituée dans la fiction romantique de Jane Austen ou chez l'auteur *scapigliato* Tarchetti. La lectrice galdienne Elisa Valenti illustre ce rejet de la fonction édifiante généralement attribuée à la lecture : remettant en cause la véracité d'une description romanesque de la passion<sup>67</sup>, c'est l'expérience intime du sentiment amoureux qui est retenue. Ce rôle de divertissement attribué à la pratique de la lecture est souvent motivé par le sentiment d'ennui. Il fonctionne comme un dérivatif à ce sentiment et la scène de lecture dans l'univers galdien paraît s'inscrire dans une certaine mesure dans un discours littéraire qui met en scène la question de la névrose au sein de la fiction. Bien que des troubles névrotiques ne soient pas associés à ce type de scène, la lecture motivée par l'ennui peut être interprétée comme une pratique symptomatique.

Pourtant, cette diversion attribuée à la pratique de la lecture s'avère aussi parfois inaccomplie : l'image du livre uniquement saisi et restant clos suggère une incapacité de l'objet livre à dépasser le sentiment d'ennui. Gualdo semble donc bien réinvestir la question du pathologique au sein de la fiction, en recourant à la scène de lecture comme moyen d'échapper au sentiment d'ennui ressenti par les personnages. Loin de s'adonner à une « diète littéraire », à l'image de Jean Des Esseintes dans *À Rebours* (1884), sa lectrice s'adonne à la pratique de la lecture et tend à déconstruire l'idée selon laquelle la lecture sans surveillance serait une cause déterminante de l'hystérie ou de comportements sociaux déviants (suicide ou adultère). Bien qu'une scène d'adultère soit esquissée dans *Un mariage excentrique*<sup>68</sup>, cet acte transgressif demeure hypothétique. La pratique de la lecture dans la fiction galdienne demeure rarement apparentée à une source de plaisir, à une lecture *dilettante*, comme on peut le trouver par exemple dans les écrits d'Italo Svevo, à l'image de son roman *Una vita*<sup>69</sup> (1892) ou dans *À Rebours*<sup>70</sup> (1884) de Huysmans.

Le narcissisme, évoqué par Carlotta Farese au sujet de la représentation normée de la figure de la lectrice au XIX<sup>e</sup> siècle ne trouve pas d'écho dans la fiction galdienne. Or l'assimilation de la

---

<sup>65</sup> ARAGON Sandrine, « Les Images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004, disponible sur <http://journals.openedition.org/narratologie/6> (consulté le 11 février 2020).

<sup>66</sup> Sandrine Aragon utilise le terme *dispositio* pour désigner les objectifs de lecture affichés par ces personnages, pour s'interroger sur leurs buts, et sur le rôle de celle-ci (didactique, divertissement...).

<sup>67</sup> GUALDO Luigi, *Un mariage excentrique*, *op. cit.*, p. 58 : « Si par hasard elle lisait un roman où la passion était décrite comme une flamme violente et bientôt éteinte, elle souriait avec mépris, et fermait le livre en disant : c'est faux, du ton sérieux de l'expérience ».

<sup>68</sup> GUALDO Luigi, *Un mariage excentrique*, *op. cit.*

<sup>69</sup> SVEVO Italo, *Una vita*, *op. cit.*

<sup>70</sup> HUYSMANS Joris-Karl, *À rebours*, éd. GROJNOWSKI Daniel, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004.

lectrice à Narcisse constituerait l'un des codes de représentation les plus répandus<sup>71</sup> dans la représentation du processus de la lecture féminine. La lectrice gualdienne se détache donc aussi de cette représentation mythologique diffuse et normée, car elle ne cède pas au processus de l'identification de ce qui est lu et se détache en ce sens de l'une des normes de représentation de la lectrice au XIX<sup>e</sup> siècle, appréhendée sous le signe du double. Ce détachement de la représentation attendue d'une lectrice à la fois empathique et qui s'identifie aux personnages rencontrés dans ses lectures apparaît comme un type de séquence descriptive qui révèle la transgression au sein de la fiction gualdienne.

Enfin, cette lectrice figurée est aussi celle qui pratique la littérature derrière une fenêtre. La superposition de ces deux motifs qui renvoient à la création comme objet de monstration chez Luigi Gualdo interroge. Si le lecteur peut y trouver une représentation conventionnelle, cette association s'avère davantage révélatrice de transgression des codes de représentation. Présente dans *Vita di Alberto Pisani*<sup>72</sup> de l'auteur *scapigliato* Carlo Dossi, cette double mise en abyme du processus de création donne lieu chez Gualdo à la superposition de scènes narratives : la scène de lecture construit dans le même temps la scène de la lectrice regardant par la fenêtre. Cependant, la présence du motif de la fenêtre chez Gualdo ne sert pas un discours de la littérature névrotique du XIX<sup>e</sup> siècle, qui suggérerait un désir de fuite hors du réel chez le personnage. Si ce motif sert à confirmer le statut d'observateur et non de lecteur pour certains personnages gualdiens, comme le duc Giorgio dans la nouvelle *Il viaggio del duca Giorgio*<sup>73</sup>, la fenêtre associée à la pratique de la lecture par un personnage féminin renouvelle ce statut. La lectrice gualdienne qui lit et regarde par la fenêtre donne à voir l'espace lu en même temps que l'espace de la création. La perception à travers la vitre est ainsi appréhendée comme un déclencheur : c'est à travers la vitre que le processus herméneutique de ce qui vient d'être lu s'amorce. L'acte herméneutique s'opère par la perception au travers d'une vitre et renvoie dans le même temps à l'intériorité du personnage féminin : l'acte de lecture conduisant à l'acte interprétatif se trouve ainsi inachevé et altéré. Ainsi peut-on lire dans *Un mariage excentrique* : « cependant, à travers l'échafaudage des fictions, quelque chose d'insaisissable pénétrait, une brume se posait, c'était le souvenir du passé toujours présent même à son insu<sup>74</sup> ». Cet échec du processus d'interprétation de la fiction semble désamorcer dans le même

---

<sup>71</sup> FARESE Carlotta, *Creature dell'illusione. Figure di lettrici nella letteratura europea dell'Ottocento*, op. cit.

<sup>72</sup> DOSSI Carlo, *Una vita di Alberto Pisani*, op. cit.

<sup>73</sup> GUALDO Luigi, « Il viaggio del duca Giorgio », *Novelle*, op. cit.

<sup>74</sup> GUALDO Luigi, *Un mariage excentrique*, op. cit., p. 160.

temps le critère de la *memoria*<sup>75</sup>, c'est-à-dire de ce qui est retenu de la lecture : l'intériorité de la lectrice gualdienne l'emporte sur toute forme d'expression inspirée directement de la lecture.

## Conclusion

En conclusion, cette étude dédiée à la question des normes et transgression dans l'œuvre poétique et romanesque gualdienne met au jour un contraste : celui consistant à utiliser les indices paratextuels de la dédicace et de la citation aux côtés d'un usage transgressif de la scène romanesque de lecture.

En mettant en jeu la notion de norme, ces trois éléments présents dans l'écriture gualdienne sont révélateurs d'un goût pour la transgression. Cette transgression s'illustre notamment par l'intermédiaire de l'usage de la fausse citation, au détour d'une scène de lecture de romans.

Si le rapport ambigu au modèle manzonien a été souligné notamment par Renata Lollo, l'étude consacrée au cas de la lecture de romans chez Luigi Gualdo met en évidence une autre forme de transgression des modèles de représentation diffusés au XIX<sup>e</sup> siècle. À la lectrice empathique, qui s'identifie aux fictions lues et à leurs personnages, à l'image de Fosca de Ugo Igino Tarchetti, Luigi Gualdo substitue celle d'une lectrice vorace, mais dont le processus d'identification se trouve d'emblée désamorcé. Loin de céder au narcissisme relevant d'une identification à ce qui a été lu, la lectrice gualdienne est critique. La transgression réside ainsi dans le discrédit de la fonction édifiante de la lecture. La figure de la lectrice dans la fiction gualdienne met en lumière un dysfonctionnement de la « rhétorique de lecture<sup>76</sup> » telle que définie par Sandrine Aragon. En cela, la fiction de Luigi Gualdo ne répond pas entièrement à l'accomplissement des différents critères de la rhétorique classique. Elle met en évidence un rapport transgressif à la lecture, dissociée du plaisir, du dilettantisme. Chez les personnages gualdiens, la lecture est avant tout signe d'ennui.

## Bibliographie

ALIGHIERI Dante, *Commedia - Inferno*, a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016.

---

<sup>75</sup> La *memoria* désigne pour Sandrine Aragon ce qui est retenu des lectures et les conséquences de ces dernières, invitant à se demander si elles ont permis un cheminement soit vers la sagesse, soit vers la perte, mais aussi à s'interroger sur les effets qui peuvent lui être attribués.

<sup>76</sup> ARAGON Sandrine, « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004, disponible sur <http://journals.openedition.org/narratologie/6> (consulté en mars 2022).



ANNUNZIO Gabriele d', *Il piacere*, Introduzione di Pietro Gibellini, Prefazione e note di Ilvano Caliaro, Milano, Garzanti, 2016.

ARAGON Sandrine, « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004, disponible sur <http://journals.openedition.org/narratologie/6> (consulté en mars 2022).

COMOY FUSARO Edwige, « La scrittura scapigliata tra citazione e tabula rasa. Tre testi metatestuali di Camillo Boito e Carlo Dossi », *Studi in onore di Enrico Ghidetti*, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 419-434.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DOSSI Carlo, *Vita di Alberto Pisani*, Luigi Perelli Editore, 1870.

DE MONTERA Pierre, *Luigi Gualdo (1844-1898). Son milieu et ses amitiés milanaises et parisiennes et milanaises. Lettres inédites à François Coppée. Pages oubliées*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1983.

FARESE Carlotta, *Creature dell'illusione. Figure di lettrici nella letteratura europea dell'Ottocento*, Lecce, Pensa Multimedia, 2006.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust I & II*, trad. MALAPLATE Jean, GF-Flammarion, 1984.

GONCOURT Edmond de, *Œuvres complètes. Œuvres romanesques*, sous la direction d'Alain Montandon, t. X, *La Faustine*, édition critique par Roberta De Felici. Paris, Honoré Champion, 2018.

GUALDO Luigi, *Novelle*, Torino, Bona, 1868.

GUALDO Luigi, *Costanza Gerardi*, Milano, Treves, 1875.

GUALDO Luigi, *Un mariage excentrique*, Paris, Lemerre, 1879.

GUALDO Luigi, « XVI. Resurrecta », *Le Nostalgie*, Torino, F. Casanova Editore, 1883, p.131.

GUALDO Luigi, *Romanzi e Novelle*, éd. BO Carlo, Firenze, Sansoni, 1959.

GUALDO Luigi, *Decadenza*, éd. PAMPALONI Guglielmo, Milano, Club degli Editori, 1961.

GUALDO Luigi, *Le poesie (1859-1893)*, éd. LOLLO Renata, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1989.

GUALDO Luigi, *L'innamorato di Venezia – Une aventure vénitienne*, a cura di J.-P. Bertrand e L. Curreri, Cuneo, Nerosubianco, 2009.

HUGO Victor, « VI. Théocrite », *La Légende des siècles*. Nouvelle édition augmentée, Arvensa éditions, 2014.

HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, éd. GROJNOWSKI Daniel. Paris, Flammarion, « GF », 2004.

LAMARTINE Alphonse de, *Premières méditations poétiques*, Furne, Jouvet et Cie, Pagnerre, Paris, 1878.

LOLLO Renata, « Ipotesi su una presenza manzoniana nelle prime opere di Luigi Gualdo », *Otto/Novecento*, Vol. 1, n° 3, 1977, p. 79-91.

MARIANI Gaetano, *Storia della Scapigliatura*, Genova, Salvatore Sciascia Editore, 1967.

NARDI Piero, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942.

PAYNE John, *New Poems*, London, Newman, 1880.

ROSA Giovanna, *La narrativa scapigliata*, Bari, Laterza, 1997.

SEGRE Cesare, « Carlo Dossi e la sua famiglia letteraria », dans Spera Francesco et Stella Angelo (éd.), *Carlo Dossi, lo scrittore, il diplomatico, l'archeologo*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2014.

SVEVO Italo, *Una Vita*, éd. TICCIAI Simone, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

TARCHETTI Igino Ugo, *Tutte le opere*, éd. GHIDETTI Enrico, Bologna, 1967.