

*De quelques avant-textes et épitextes inédits
du Martyre de saint Sébastien
de Gabriele D'Annunzio:
une genèse 'polycentrique' à l'œuvre¹*
Filippo Fonio

Lire les manuscrits autographes de Gabriele D'Annunzio *sub specie enumerationis* permet de se confronter de manière fructueuse à la genèse d'une œuvre tel *Le Martyre de saint Sébastien*. Les nombreuses listes qu'on retrouve dans le *mystère* dannunzian dans les deux versions publiées à la suite de la création (Théâtre du Châtelet, mai 1911)² se prêtent en effet à une

¹ La présente contribution est une version quelque peu remaniée d'une conférence présentée dans le cadre de la journée d'études *Avant l'écriture, à côté du texte. La fonction des listes dans les manuscrits de l'époque moderne et contemporaine*, organisée par l'ITEM et par l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et qui a eu lieu à Paris le 4 novembre 2016. Le texte conserve en bonne partie les marques de l'oralité et la nature contextuelle de la présentation originale. Je tiens à remercier les organisateurs de la journée aussi du fait que la réélaboration de mon texte tient compte des discussions et débats qui y ont eu lieu.

² «L'Illustration théâtrale», VII, 181, 27 mai 1911, et en volume chez Calmann-Lévy la même année. D'ailleurs, dans le cadre d'une stratégie de plus en plus marquée chez

intéressante étude génétique, et ce qu'elles permettent de voir à l'œuvre sur des fragments textuels assez circonscrits tant la variation stylistique qui, dans l'acception dannunzienne de l'emploi de la liste, est sentie comme une nécessité, que la structuration successive de ces concrétions textuelles précises.

La dense présence de listes dans *Le Martyre* est un fait qui n'est pas négligeable. Elle s'inscrit, d'un côté, dans la tradition de la littérature religieuse – litanies, prières, style formulaire, etc. –, et en particulier hagiographique, et de l'autre dans les mœurs qui sont propres à l'écrivain.

En ce qui concerne le premier aspect, la nature de ces listes est dans la plupart des cas fortement liée à la spécificité du genre littéraire dans lequel le *Martyre* s'inscrit. Il s'agit de listes qu'on pourrait connoter comme dévotionnelles, oratoires, aussi – au double sens étymologique de propres d'un discours de nature oratoire et relevant des modules de l'oraison – épithètes religieux, par exemple, attributs divins, listes d'épisodes miraculeux, etc., mais qui sont propres du sous-genre martyrologique – tourments, punitions, listes d'objets de culte païen détruits. Dans une pièce qui met en scène le conflit paradigmatique entre paganisme et christianisme, de plus, cet usage dévotionnel de la liste doit être entendu toujours sous le signe d'un double registre païen-chrétien. Ainsi, les listes d'attributs des divinités orientales vénérées dans l'empire romain ne sont pas moins nombreuses que celles des épithètes du Christ ou de la Vierge. À ces instances génériques se combine néanmoins dans le *Martyre* le recours constant à la poétique dannunzienne de la *copia*, de l'accumulation – souvent «chaotique» (pour reprendre la définition de Spitzer de cette figure typique de la poésie contemporaine) – de matières précieuses, par exemple, de parfums rares, d'instruments de musique.

Quant au deuxième aspect évoqué tout à l'heure, D'Annunzio est indubitablement à considérer un *écrivain à listes*. Même, il semble se servir d'une forme de structuration de la pensée sous forme de listes – au sens de «séquence[s] lexicale[s] généralement constituée[s] de substantifs appar-

D'Annunzio, celle de la création d'un *horizon d'attente* à l'égard de ses publications, le «Corriere della Sera» et le «Giornale d'Italia» avaient publié la veille de la création du spectacle à Paris des scènes de la pièce en avant-première.

tenant au même champ sémantique»³ – en abolissant en grande partie les distinctions entre les différentes formes, plus ou moins structurées et réélaborées, de la «mise en liste» d'objets, qui sont le catalogue, l'inventaire, l'énumération, etc.⁴

Le matériel paratextuel dont on dispose pour un écrivain tel D'Annunzio – et je pense notamment aux correspondances – se prête tout naturellement à l'observation de listes à l'état pur: listes de courses, de cadeaux à acheter, de dépenses faites ou à faire, de créanciers, listes d'adresses, et ainsi de suite. Mais l'écrivain a également mené, surtout pendant ses dernières années, tout un travail de compilation d'inventaires, de répertoires, de «mise en liste» de son mobilier, des objets et des œuvres d'art présents au Vittoriale – auquel préside Gian Carlo Maroni –, et aussi de listage du contenu de sa bibliothèque. Datent déjà de l'époque de la Capponcina ses premières listes bibliographiques, outre celles qu'on trouve dans ses lettres aux *soccorritori* – Annibale Tenneroni, par exemple –, qui se sont rendues nécessaires lors du passage forcé en France afin de fuir ses créanciers. Ensuite ce sera la *Bibliotheca Gallica*, l'inventaire des livres achetés ou qu'il s'est procurés autrement pendant les cinq ans de son séjour en France. Enfin, le travail d'inventaire et de classement définitif de la bibliothèque et des archives de l'écrivain, mené par Antonio Bruers sous la supervision de D'Annunzio. Ce travail d'inventaire est étroitement lié à la tendance à l'*auto-muséification* qui caractérise le dernier D'Annunzio, certes, mais ce n'est que la systématisation ultime d'une opération qui avait été entamée par l'écrivain lui-même plusieurs décennies auparavant.

Dans les écrits publiés de D'Annunzio, tout comme dans ceux qui n'étaient pas conçus pour la publication, l'on trouve un grand nombre de «listes pratiques» et de «listes poétiques» – pour reprendre la distinction faite par Umberto Eco.⁵ L'autre distinction utile dans ce cas est celle entre

³ Madeleine Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2006, p. 10.

⁴ Plusieurs auteurs tendent à scinder ces différentes réalisations de la mise en liste, de Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010, p. 15, à Jeay, *Le commerce des mots*, cit., p. 9. Selon Sève, en particulier, des dispositifs de «mise en liste» tels le catalogue, l'inventaire, l'énumération, seraient en effet en quelque sorte des extrapolations d'ordre différent d'une liste «de forme pure» précédemment établie. Je constate au passage que chez D'Annunzio ces catégories sont très perméables.

⁵ Umberto Eco, *Vertigine della lista* [2009], Milan, Bompiani, 2012, p. 113 et suiv.

une liste pensée pour un lectorat large – celles qu'on trouve dans les œuvres publiées – et une liste établie pour un lectorat beaucoup plus limité – le destinataire d'une lettre, ou même l'auto-fruition d'un *taccuino*, entre liste publique et liste privée en somme. Mais à nouveau, tant la mise en liste de la part de D'Annunzio, que la transformation de listes privées en listes publiques sont des opérations très fréquentes chez lui, le passage d'items listés de l'une à l'autre catégorie se fait très naturellement, comme on le verra en relation au *Martyre*. Ainsi, la transformation d'une note de lecture prise sous forme de liste à la liste *dramatiquement signifiante* d'une didascalie ou de la réplique d'un personnage sont monnaie courante chez D'Annunzio.

Du reste, même dans l'écriture à vocation privée, les catégories de la «liste pratique» et de la «liste poétique» tendent à se superposer, lorsque l'écrivain se trouve face à la nécessité d'ordonner et d'énumérer ce qui lui semble d'une certaine manière insaisissable.⁶ Et à plus forte raison lorsque les listes privées constituent des matériaux préparatoires aux listes publiques et publiées – et encore une fois le cas du *Martyre* est particulièrement intéressant.

Les œuvres publiées de D'Annunzio sont parsemées de des listes poétiques qui gardent souvent des traces, à peine déguisées, de leur originaire caractère pratique, de leur destination initialement privée. La poésie dannunzienne est en ces sens assez emblématique: non pas seulement par le recours massif à l'anaphore, *figure du listage* par antonomase, mais aussi par la présence assez récurrente de listes qui gardent des traces de leurs avant-textes «pratiques», de listes à l'«état pur»⁷ dont elles dérivent. On pense aux litanies de toponymes ou de noms mythologiques dans les *Laudi*, évidemment. Mais aussi à la liste – ou, mieux, au catalogue – qui s'étale sur le macrotexte, comme dans le cas de la galerie des femmes adultères dans *l'Intermezzo*, qui est en même temps un hommage à la tradition «de mulieribus claris» à la manière de D'Annunzio.

Les proses narratives, les nouvelles et les romans ne manquent pas non plus de listes: ainsi, la description de l'appartement d'Andrea Sperelli dans *Il Piacere* est construite sous forme de suite de listes enchevêtrées interca-

⁶ «[...] perché si fanno liste poetiche? [...] perché non si riesce a enumerare qualcosa che sfugge alla nostra capacità di controllo e denominazione [...]» (Eco, *Vertigine della lista*, cit., p. 117).

⁷ Sève, *De haut en bas*, cit., p. 28.

lées de commentaires faits par la voix du narrateur, et reflète de manière assez fidèle un spécimen du goût de D'Annunzio à l'époque, *objectivé* et pour ainsi dire *chosifié*, qui prélude en même temps et *in minore* aux décors du Vittoriale qui sont à venir – comme le montre bien Mario Praz, sans doute l'exégète le plus attentif de la tendance encyclopédique et nomenclatrice de D'Annunzio, tant sur le plan des décorations d'intérieur que sur celui spécifiquement linguistique.⁸

Le D'Annunzio journaliste et chroniqueur se caractérise également par une tendance constante à l'auto-délectation – ainsi qu'à celle du lecteur – à travers l'emploi de la liste: les robes et les accoutrements de soirée des dames de l'aristocratie romaine, les mets et les vins somptueux des banquets de la bonne société, mais aussi les conseils de lecture qu'à la fin de 1892 D'Annunzio prodigue, sous forme de liste, aux aspirants romanciers psychologisants qui, en singeant les œuvres de Paul Bourget – un auteur très lu par D'Annunzio à l'époque –, cherchent à conquérir la littérature italienne. Eh bien, selon D'Annunzio ces romanciers et conteurs devraient revenir aux sources de la vocation psychologue de la littérature italienne, en lisant les écrivains religieux toscans du Moyen Âge: les *specula poenitentiae*, les hagiographes, les mystiques, les traductions *dugentesche* des Pères de l'Église. La liste qui clôt l'article *L'arte letteraria del 1892 (La prosa)* est d'autant plus intéressante car l'article est à considérer l'avant-texte principal d'un paratexte dannunzian autrement plus connu, c'est-à-dire la préface au *Trionfo della morte* de deux ans après. Dans le *Trionfo*, la liste d'auteurs psychologisants change de disposition graphique – elle n'est plus présentée comme une suite d'items numérotés – mais reste substantiellement la même quant aux référents bibliographiques qui sont listés.

Les listes ne sont pas non plus absentes de ses essais ou fictions autobiographiques – les sensations de «l'orbo veggente» en redécouvrant sa chambre, Venise, etc., dans le *Notturmo*, les listes lexicales et les *giunte* au vocabulaire de la Crusca que l'on trouve dans *Il secondo amante di*

⁸ V. à ce propos, outre l'anthologie dannunzienne réalisée par Praz et Gerra (*Poesia – Teatro – Prose*, Milan-Naples, Ricciardi, 1966), en particulier les essais *D'Annunzio arredatore* (1964) et *Museo dannunziano* (1950), désormais dans Mario Praz, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Andrea Cane éd., Milan, Mondadori («I Meridiani»), 2002, p. 744-754 et 755-759. Ces essais étaient originellement recueillis dans la section dannunzienne du *Patto col serpente* (1972).

Lucrezia Buti, ou la bibliothèque napoléonienne rassemblée par le lycéen D'Annunzio et évoquée dans l'une des *Faville del maglio*.

Ou encore, le D'Annunzio écrivain-soldat et orateur politique fait un emploi assez systématique de la liste, notamment sous la forme de la liste-épitaphe ou de la liste-commémoration: la célébration de la mort de «ses» soldats, des martyrs tués par les Dalmates enrégés, des batailles gagnées ou perdues...

Enfin, le théâtre de D'Annunzio – pour se rapprocher à l'objet spécifique de cet exposé – est également peuplé de listes. Des listes qui, souvent, le caractérisent de manière très spécifiquement moderne, et même contemporaine, là où l'une des caractéristiques de la *post-dramaturgie* de ces dernières années a été reconnue en la présence de matériaux de nature différente et pour ainsi dire extra-littéraire et extra-dramatique qui se greffent aux dialogues et aux éléments structuraux plus traditionnellement théâtraux. Ainsi trouve-t-on dans le théâtre dannunzian, parmi ses insertions en quelque sorte extra-théâtrales, des catalogues d'herbes magiques et médicinales, de saints et d'attributs hagiographiques dans *La figlia di Iorio*, des propriétés des serpents et des incantations aptes à les charmer dans *La fiaccola sotto il moggio*, des gloses aux mots et aux expressions médiévaux présents dans les dialogues de *La Pisanella*, d'innombrables prières dans les pièces à sujet religieux.

Ce qui m'amène à croire que le D'Annunzio dramaturge – tout comme le D'Annunzio orateur politique, d'ailleurs – était parfaitement conscient de la valeur performative et perlocutoire de la liste «dite», proférée devant un public, jouée par des comédiens – ou par l'orateur lui-même, dans le cas de ses discours. L'écriture pour le théâtre et la préparation des discours publics semblent être deux volets de l'activité de D'Annunzio qui sont étroitement liés. C'est un constat qui se renforce si on se penche sur les notes préparatoires aux discours électoraux prononcés par D'Annunzio pendant la campagne électorale de 1897, et qui ont été confiées à deux *taccuini*⁹ – alors que la réélaboration des discours fait l'objet d'articles de journal et, plus tard, de proses de mémoires. Les bribes, passages semi-rédigés et notes relatifs aux discours électoraux montrent bien l'exigence de variations et d'adaptations nécessaires des discours aux diverses circons-

⁹ Gabriele D'Annunzio, *Altri taccuini*, Enrica Bianchetti éd., Milan, Mondadori, 1976, *taccuino* 7, p. 66-84, et *taccuino* 8, p. 85-89.

tances de la performance, aux caractéristiques du public, du lieu et même du cadre spécifique des différents discours: l'on trouve ainsi des références assez systématiques qui portent sur les différentes personnalités publiques et les notables que le candidat est susceptible de rencontrer à chaque étape de sa tournée électorale, éventuellement combien de votes peut-on s'attendre de chacun d'eux, des points précis à aborder ou, *vice versa*, à passer résolument sous silence. Ce qui n'est pas bien éloigné des premières réélaborations en clé fictionnelle de ces situations publiques, qu'on trouve par exemple dans certains passages du *Fuoco*, lorsque Èffrena dresse des catalogues d'artistes vénitiens et de monuments qui témoignent de la grandeur de la ville devant un auditoire en délire mystique.

Quelques éléments contextuels sur le Martyre

Même à l'intérieur d'une production constamment marquée par l'emploi de listes de nature si diverse, le *Martyre de saint Sébastien* se caractérise par sa spécificité. Cette pièce *opératique* écrite par D'Annunzio directement en français entre 1910 et le printemps de 1911, et mise en musique par Debussy¹⁰ – Claude de France, comme D'Annunzio l'appelait en hommage au ton moyenâgeux de l'œuvre – se présente en effet comme parsemée de listes particulièrement intéressantes, notamment si on les lit dans une perspective génétique.

Sur le plan formel, *Le Martyre* est divisé en cinq *mansions* – en hommage au technicisme du théâtre médiéval, dans l'horizon duquel l'actualisation dannunzienne se situe de manière très nette – précédées d'une dédicace à Maurice Barrès, d'un envoi (qui est un exergue pris d'un mystère de saint Sébastien de la deuxième moitié du XVI^e siècle) et d'un prologue dit par un *Nuncius* – le *Gabriel Nuncius alter ego* dannunzien, évidemment. Les dialogues et les parties chantées sont majoritairement en vers octosyllabes libres, mais on trouve également d'autres schémas métriques, tels des rondels sur le modèle, en particulier, de la poésie de Charles d'Orléans, tout comme, surtout dans les parties chorales, des séquences caractérisées par des vers plus courts. *Le Martyre* compte au total 3938 vers – pour une performance de plus de quatre heures. Les *mansions* sont précédées de longues

¹⁰ Debussy a été un excellent deuxième choix de D'Annunzio après le refus – ou, plus vraisemblablement, les hésitations – de Roger-Ducasse.

didascalies en prose – un changement radical de décor étant prévu entre chaque acte –, qui comptent une présence particulièrement dense de listes.

Le *Martyre* devait être aussi, dans les intentions de D'Annunzio, un hommage ou, sans doute, une tentative d'émulation du *Wort-Ton-Drama* wagnérien, un spectacle total qui prévoit l'intervention d'environ 150 entre comédiens, figurants, danseurs et chanteurs, ainsi que d'un orchestre, le tout au milieu de décors somptueux. La protagoniste Ida Rubinstein, qui incarnait Sébastien lors de la création, était la vedette des Ballets Russes, qui fournissent à la production dannunzienne – tout comme à la suivante, *La Pisanelle* – plusieurs artistes chargés des décors, des costumes, des lumières et de la direction d'acteurs. Mis à part l'enthousiasme d'un petit nombre de fervents *dannunziani*, parmi lesquels il faut néanmoins compter Marcel Proust et Jean Cocteau, la création de la pièce a connu un succès assez mitigé, nonobstant le battage médiatique teinté de scandale qui l'a accompagnée.

De la genèse à la postérité autoriale de l'œuvre

Dans un cas comme celui du *Martyre*, il n'est pas possible de scinder de manière nette une étude exogénétique et une étude endogénétique – de fréquents renvois de l'un à l'autre aspect se rendent nécessaires. La densité des sources, en effet, leur catégorisation assez large – trois groupes principaux, à savoir les sources anciennes, médiévales et symbolistes-décadentes, et une présence non négligeable, à côté des textes littéraires ou sources primaires, de bibliographie secondaire, répertoires, dictionnaires, ouvrages de synthèse et compilations diverses – et leur emploi systématique de la part de l'écrivain légitiment en outre d'adopter une approche qui risque parfois de surestimer la valeur des hypotextes.

D'Annunzio, comme il est son habitude, s'est documenté de manière méticuleuse dans les semaines de rédaction de la pièce – un peu plus de six mois de travail effectif, peut-on penser – mais le cas du *Martyre* reste assez particulier dans sa production car la phase créative – brève mais intense, ce qui est fréquent chez lui – a été précédée par une période très longue de gestation indirecte ou, pourrait-on dire, de *travail de l'imaginaire*. L'imaginaire dannunzien fonctionne souvent sur la base de stimuli multiples, qui vont de la médiation d'expériences autobiographiques à travers des

échos de l'art, de la littérature, etc. aux fiches de lecture et notes éparses des *taccuini*, à l'esquisse de personnages et de situations dramatiques souvent sous forme de listes confiées à des supports fragiles (et souvent perdus). Des visites d'églises, de musées et de bibliothèques, des lectures très variées, des rencontres galantes, des suggestions féminines, la consultation de plusieurs experts... bref, le travail opéré par le mythe de saint Sébastien sur l'imaginaire dannunzien a été de longue haleine et s'est basé sur des supports très hétérogènes, qui en témoignent le caractère par moments obsessionnel. La figure du martyr, ses très nombreuses légendes, les œuvres d'art qu'il a inspiré, ses attributs et ses patronages ont fait l'objet d'une hantise de la part de D'Annunzio qui a duré presque trente ans avant l'écriture de la pièce, et qui s'est poursuivie à de multiples reprises aussi jusqu'à ses dernières années.¹¹

L'on peut situer les traces les plus anciennes – et indirectes – de ce travail sur l'imaginaire autour de 1883, comme le montrent des listes de détails et de situations *lato sensu* afférentes à saint Sébastien qui remontent à cette période. Au fil des années, des lectures et des suggestions, l'idée se précise en se focalisant sur l'intention d'écrire *une pièce* sur le martyr de saint Sébastien, qui soit à la fois une réécriture des mystères médiévaux français (beaucoup plus que des *sacre rappresentazioni* de la tradition italienne) et un hommage à la *renaissance hagiographique* au sein du théâtre symboliste (dont le rôle a été central pour l'élaboration du théâtre dannunzien, et plus en général pour la formation de l'écrivain). Tant les *taccuini* que les correspondances et les quelques notes éparses que nous conservons¹² témoignent

¹¹ V. à titre d'exemple la lettre à Angèle Lager du 20 juin 1924: «Amie, je suis si héroïquement patient [...]. [...] tu ne peux pas comprendre la terrible condamnation et damnation du génie. [...] J'ai travaillé jusqu'à cinq heures. Je recommence. [...] Tu peux t'emporter méchamment contre mon martyr, bien plus atroce que le martyr de saint Sébastien. Je me résigne. *Mon œuvre, avant tout.*» Gabriele D'Annunzio, *Lettere a Jouvence*, Pietro Gibellini et Elena Broseghini eds., Milan, Rosellina Archinto, 1988, p. 84.

¹² Les archives du Vittoriale en particulier conservent une trentaine de dossiers qu'on peut reconduire, de loin ou de près, à la rédaction du *Martyre*. Outre les jeux d'épreuves de la pièce – qui sont fort intéressantes, mais dont l'examen nous éloignerait du propos de la présente contribution, car les corrections se concentrent en une période de quelques semaines à peine (les premières épreuves datant de la mi-mars 1911, et les plus récentes du début du mois de mai) – l'on y trouve des premiers jets de quelques passages de la pièce et des notes préparatoires, qui sont par contre souvent mélangés à des matériaux qui ont trait à d'autres œuvres – *La Pisanelle*, notamment –, sans doute du fait de la confusion

de cette longue période de gestation du *Martyre* – qui est donc à considérer comme la *mise en œuvre* d'une suggestion qui se fait au fur et à mesure plus précise.

D'Annunzio revient d'ailleurs à plusieurs reprises, et même à des années de distance, sur ce *travail de l'imaginaire* qui l'a amené à donner vie au martyr. En comparant les pièces constitutives de ce travail mémoriel tardif on comprend mieux comment la fruition constante de matériel artistique lié à différent titre à saint Sébastien a fourni à l'écrivain le moyen d'opérer une sorte de *transfert*, de pont entre hantise autobiographique et obsession artistique – cette dernière toujours filtrée en clé autobiographique.

Deux annotations datées respectivement de 1933 et de 1926¹³ sont fort intéressantes en ce sens. Dans ces textes très éloignés de la composition du *Martyre*, en effet, D'Annunzio cherche à mieux expliciter son engouement pour la figure de saint Sébastien, à le situer de manière circonstanciée sur les plans chronologique et existentiel, à l'ancrer de manière plus claire à la genèse de son œuvre. Dans le texte de 1933 il précise qu'il avait 19 ans (nous sommes donc en 1882, mais plus vraisemblablement en 1883) lorsqu'il se sent lui-même pour la première fois l'incarnation de saint Sébastien: nu, lié à un arbre du parc de la Villa Médicis, avec Febea (Olga Ossani) qui le transperce de ses flèches sous forme de baisers et de morsures vampiriques – et ce sont en même temps les flèches de la tradition millénaire de l'imaginaire érotique de la poésie italienne, des flèches qu'il est impossible de s'enlever sans en éprouver une souffrance encore plus aigüe. Ce qui est intéressant dans cette annotation est surtout la notion d'*esattezza*, qui permet au mémorialiste, d'un côté, de revivre la même sensation, éminem-

que deux sujets français et médiévaux ont engendré au cours du catalogage et de la constitution des feuilles souvent éparses en ensembles documentaires. Sans pour autant que le chercheur réussisse toujours à démêler l'énigme, car la multiplicité et l'hétérogénéité des hypotextes de deux pièces françaises médiévales de D'Annunzio rend souvent peu aisée la séparation des documents dans les *dossiers Martyre* et *Pisanelle*. Et si parfois ces feuilles sont datées – par D'Annunzio lui-même, ou encore par Antonio Bruers ou par d'autres –, la plupart demeure difficile à situer chronologiquement, aussi du fait de la nature souvent brachilogique des annotations: mots isolés ou courtes listes de mots, références bibliographiques très sommaires. Par exemple on trouve une liste d'artisans des alentours de Paris auxquels s'adresser pour la fabrication d'un trône pour la création d'une pièce: s'agit-il du trône impérial du *Martyre* ou de celui du premier acte de *La Pisanelle*?

¹³ Désormais publiées par Annamaria Andreoli dans le recueil d'inédits *Di me a me stesso*, Milan, Mondadori, 1990, p. 218-221.

ment proustienne, à 50 ans de distance, et d'un autre côté de reconnaître dans cette sensation la genèse de son «héros lyrique», auquel il donne vie entre 1910 et 1911.¹⁴ L'écrivain lui-même nous autorise donc à situer dans un champ mytho-poétique précis la démarche de création du personnage du martyr pour la scène, en mettant à mal la lecture interprétative *tradita* du *Martyre*, qui fait coïncider la création du personnage de Sébastien avec l'accointance de D'Annunzio et Ida Rubinstein. Ces notes qui sont restées longtemps inédites nous amènent en effet à une autre hypothèse tout autant plausible, si ce n'est plus, à savoir celle d'une identification autobiographique entre le poète et le martyr souffrant qui daterait de ses premières années romaines,¹⁵ première concrétion de l'idée de Sébastien.

Le fragment de 1926 resitue de manière plus précise d'autres éléments liés à cette obsession de longue durée à l'égard de saint Sébastien. Il brouille aussi quelque peu la chronologie de l'épisode de la Villa Médicis, en spécifiant que l'écrivain avait à l'époque 21 ans.¹⁶ Il précise également que

¹⁴ D'Annunzio, *Di me a me stesso*, cit., en part. p. 219.

¹⁵ Il est intéressant à ce sujet d'évoquer une parodie du *Martyre* qui est assez proche de ce texte. Il s'agit du conte *Il martire vendicato*, publié par Guido Gozzano dans «La Stampa» du 22 décembre 1913, dont voici l'incipit: «Io ho composto molto prima di Gabriele D'Annunzio un Mistero di San Sebastiano. D'Annunzio l'ha scritto in francese e a cinquant'anni, io a nove soltanto e in inglese addirittura.» Même s'il s'agit d'un texte sans doute mineur de Gozzano, le *Martire vendicato* montre néanmoins que la pièce de D'Annunzio se prête à ce même travail mémoriel et à une appropriation (auto)biographique aussi de la part d'autres écrivains. D'ailleurs, dans Gozzano la description de Mlle Goldsmith est à lire en antiphrase par rapport au portrait du Sébastien incarné – et inspiré – par Ida Rubinstein qui émerge dans les deux textes mémoriaux: «una bimba di dodici anni, Eleanor, alta e robusta come un maschio e tanto bruna e fosca quanto il padre e la zia erano scialbi e biondicci, con un volto camuso e i sopraccigli congiunti come due mustacchi, sotto una selva di capelli cresputi: documento vivente degli amori di sir Goldsmith con qualche antropofaga degli antipodi.» (Guido Gozzano, *Opere*, Giusi Baldissonne éd., Turin, UTET, 1983, p. 614).

¹⁶ Au moins que – et j'en suis persuadé – la notation «La prima apparizione – a ventun anno –» (D'Annunzio, *Di me a me stesso*, cit., p. 219) ne soit pas plutôt à lire en rapport à ce qui suit immédiatement, c'est-à-dire un paragraphe de notes sur une «tête d'Hermès» vue probablement dans un musée, et dans laquelle D'Annunzio aurait reconnu à la fois des traits de Sébastien (des tableaux pré-Contre-réformistes, imagine-t-on) et des caractéristiques de la beauté atypique d'Ida Rubinstein. En effet, il serait tout à fait judicieux de reconstruire une sorte de quadruple épiphanie de Sébastien chez D'Annunzio, dans un premier temps à travers la contemplation de tableaux du martyr de saint Sébastien, dans un deuxième temps – à 19 ans – sur le plan d'une transposition autobiographique de ces

cette scène de vampirisme se serait déroulée avec la victime (lui-même) s'appuyant – mieux, s'abandonnant – contre un laurier, et que ce support aurait en quelque sorte reçu à la place du destinataire les blessures de cette agression amoureuse. Ce qui nous renvoie, d'un côté, et comme l'affirme explicitement le mémorialiste, à un épisode précis de la pièce (la quatrième mansion, intitulée *Le Laurier blessé*, où a lieu une sorte de transsubstantiation des blessures provoquées par les flèches des archers), et d'un autre côté à une autre composante culturelle fondamentale dans la genèse du personnage du martyr dannunzian: le parallèle avec le mythe d'Adonis, tué par le «loving swine» shakespearien – dans un texte auquel D'Annunzio était familier. La composante miraculeuse est en même temps mise en valeur par cette exégèse tardive de la pièce, car l'idée que l'arbre reçoive les blessures à la place de la victime qui y est liée est ici explicitée de manière encore plus évidente. Le reste de cette annotation nous montre que, comme il est son habitude, D'Annunzio *fait flèche de tout bois*, puisque, nous dit-il clairement, une fois quitté Paris pour Arcachon où il écrira en grande partie le *Martyre*, le laurier de la Villa Médicis, arbre à la fois omineux et miraculeux, sera remplacé par les «pini piagati» de la pinède d'Arcachon.¹⁷

De manière générale l'on observe que, comme il est souvent le cas pour D'Annunzio, à une idéation longue et discontinue, faite d'occasions et suggestions diverses et de fragments occasionnels – dont on verra quelques exemples tout à l'heure –, fait suite une phase de rédaction de courte durée, intensive, au cours de laquelle tout l'immense travail préparatoire (y compris celui de l'imaginaire) tend à se canaliser de manière efficace et en même temps boulimique, étouffante presque – l'écrivain parvenant difficilement à bien maîtriser le carcan de suggestions multiples et à un tel point hétérogènes. Le résultat est, dans certains cas – comme celui du *Martyre*, ou encore plus du *Dit du sourd et muet* plus tardif –, d'une érudition bridant la créativité. D'Annunzio lui-même, d'ailleurs, qui avait ten-

visites de musées et d'églises, dans un troisième temps – deux ans plus tard – sous forme d'une élaboration artistique de la sculpture ancienne à la lumière des fruitions précédentes et d'une connaissance plus approfondie de l'art religieux, et enfin, en 1910, à travers l'*épiphany* d'Ida Rubinstein, l'élaboration synthétique du personnage. Le Sébastien de D'Annunzio se caractérisait donc par une ascendance artistico-religieuse, un élément autobiographique et une troisième composante reprise de la statuaire gréco-romaine.

¹⁷ D'Annunzio, *Di me a me stesso*, cit., p. 221.

dance à alimenter le mythe d'un écrivain *de premier jet* – et les avant-textes de plusieurs de ses œuvres sont là pour nous montrer que c'est loin d'être le cas – n'insiste pas particulièrement sur cet aspect dans le cas du *Martyre*.

Sur la base de lettres à plusieurs correspondants – le principal éditeur français de D'Annunzio, Gaston Calmann-Lévy, les experts qu'il a besoin de consulter sans cesse, tel le médiéviste Gustave Cohen – et des témoignages en particulier de son secrétaire, *factotum* et, à l'occasion, copiste, Tom Antongini – nous pouvons dater le début de l'écriture du *Martyre* à l'été 1910, et on peut considérer le premier jet de l'œuvre conclu à la mi-mars 1911. La création de la pièce a lieu au Théâtre du Châtelet le 22 mai 1911. Étant donné que D'Annunzio à cette époque travaille systématiquement pour que la publication et la création scénique se fassent en simultané, il est difficile de savoir quelle version du texte est communiquée aux comédiens, metteurs en scènes et artistes chargés des décors et costumes... s'agit-il d'une version copiée ou reproduite exprès, idéalement conforme au manuscrit livré à l'éditeur? D'un exemplaire reproduit mécaniquement des dernières épreuves en date? Ou encore, comme semblerait être le cas pour la pièce qui suit le *Martyre*, *La Pisanelle*, d'exemplaires hors-commerce ou d'exemplaires du tirage normal du livre imprimé, qui sont, paraît-il, confiés aux personnels de théâtre avant mise en commerce?¹⁸

En sachant aussi que D'Annunzio avait l'habitude de procéder de manière séquentielle dans l'écriture de ses œuvres, on peut considérer la première *mansion* du *Martyre* terminée avant la fin de l'automne 1910;¹⁹ la deuxième début 1911; la troisième et la quatrième (qui sont très proches sur le plan thématique et linguistique, et entre lesquelles on remarque un remploi constant des mêmes matériaux) sans doute autour de la mi-mars; la cinquième – qui est très courte, elle compte en effet une trentaine de vers et quelques courtes didascalies – peu de temps après. De la mi- ou fin

¹⁸ V. à ce propos la lettre de D'Annunzio à Gaston Calmann-Lévy du 9 avril 1913, Bibliothèque Nationale de Rome, fonds «Dannunziana», ARC.22.21.

¹⁹ Ce qui semble être pourtant contredit par le document «Dannunziana» I.C.6.4 de la Bibliothèque Nationale de Rome, un feuillet assez énigmatique du reste, qui indique la fin de la rédaction du «*primum Sancti Sebastiani supplicium incruentum*» – c'est-à-dire du premier acte, où Sébastien marche sur des charbons ardents qui se transforment par miracle en un tapis de lys – au 2 février 1911. Le problème ultérieur est que ce document est une pièce isolée et difficile à reconduire à un ensemble, même en élargissant la recherche aux dossiers conservés au Vittoriale.

mars aux jours précédant la création D'Annunzio se serait donc occupé de la révision du texte, avec une attention particulière au maintien – dans les limites du raisonnable, comme on verra en conclusion – des graphies rares ou archaïsantes, et de choix de ponctuation parfois considérés erronés ou perfectibles par les correcteurs d'épreuves – dont la méticulosité normalisante faisait l'objet d'une crainte constante de la part de D'Annunzio. De datation plus compliquée, mais que sans doute on peut situer également entre fin mars et mai 1911, est par contre le manuscrit des *Notes pour le Peintre et pour le Musicien*, dont il sera question tout à l'heure.

Matériaux avant-textuels et épitextuels

L'examen de quelques exemples de textes dannunziens édités à titre posthume, voire inédits – en règle générale, donc, non pensés pour la publication –, permettra de renforcer le constat de cette genèse de longue durée, et de voir en même temps comment la liste préparatoire ou accessoire prend forme dans le texte ou, *vice versa*, est restructurée et de ce fait disparaît dans sa virtualité.

Un carnet de 1902, qui contient les annotations prises lors d'une visite à Bologne, montre bien la longue gestation du *Martyre* sur le plan conceptuel et la concrétion progressive des traits caractérisant le personnage éponyme de la pièce:

S. Sebastiano adolescente svelto, nudo, oro – i bicipiti stretti e illividiti dalle corde. La gamba trafitta, e il ventre, dai dardi La chioma fulva – Gli angeli che suonano e quelli che pregano – azzurro e rosso, oro e ferro [...].²⁰

Les éléments que D'Annunzio retient de cette suggestion artistique difficilement reconnaissable avec certitude²¹ sont très intéressants dans l'optique

²⁰ Gabriele D'Annunzio, *Taccuini*, Enrica Bianchetti et Roberto Forcella eds., Milan, Mondadori, 1965, *taccuino* 44, p. 454.

²¹ Quant au prétexte de cette annotation, il s'agit sans doute du tableau qu'on trouve dans la chapelle de saint Sébastien de la basilique de saint Pétrone. Nous ne pouvons pas en être sûrs, pourtant, car une série de détails de cette annotation ne correspond pas à la source hypothétique. Notamment, dans le tableau de saint Pétrone les flèches ne transpercent pas les jambes de Sébastien, elles se limitent au torse. Aussi, les anges sont-ils représentés dans une attitude d'adoubement du martyr, ils ne sont donc ni en train de

de la pièce à venir, surtout si l'on considère que cette annotation précède de huit ans la composition du *Martyre*. Les didascalies de la quatrième *mansion* portent la trace de la réélaboration de la plupart de ces éléments qui ont retenu l'attention de l'écrivain en 1902 – dans le cadre de l'action de la pièce, c'est le moment de l'*extremum supplicium cruentum* que Sébastien subit, l'acte au cours duquel il est condamné à cette immobilité que l'*ekphrasis* du *tacchino* semble suggérer. C'est là aussi en quelque sorte le moment le plus *traditionnel* de la pièce – la forte tension homoérotique mise à part –, du moins le plus proche de la célèbre iconographie du martyr de saint Sébastien. Le martyr, très mobile tout au long de la pièce, est ici lié au *laurier* fatal et transpercé par les flèches de sa cohorte d'archers, en accord avec le motif tant représenté par l'art de la Renaissance. L'attention aux parties du corps qui sont frappées par les flèches, la tension des biceps retenus par les cordes, le corps svelte, nerveux et juvénile, la perception nette et distincte des couleurs, enfin, sont autant d'éléments que D'Annunzio dilue au cours des didascalies du quatrième acte – plus que dans les dialogues, comme à vouloir marquer de manière précise la dérivation picturale de celle qu'on peut considérer comme la *voix autoriale* de la pièce. La suggestion artistique est greffée sur des éléments divers que D'Annunzio prend d'autres expériences et d'autres fruitions culturelles: le miracle des lauriers qui portent les blessures à la place du martyr indemne, qui dérive de la transposition de l'épisode de la Villa Médicis, mais surtout l'identification très marquée entre Sébastien et Adonis – prise sans doute des études d'hagiographie comparée qui étaient très à la mode à l'époque. Presque aucun élément de cette liste compilée en 1902 ne se perd au cours de la rédaction du *Martyre*, bien au contraire, la refonctionnalisation de chaque item s'inscrit dans un macrotexte composite mais qui ne manque pas de cohérence.

Si on compare l'annotation du *tacchino* de 1902 avec ce qu'on lit dans un autre support de la même nature, mais dont la chronologie est beau-

prier ni de jouer d'instrument de musique. Mais encore une fois, il ne s'agit vraisemblablement que d'une occasion poétique, dont le degré de réélaboration – même immédiate ou presque, c'est-à-dire déjà lors de l'écriture de l'annotation – peut être difficilement saisi, même par approximation. Il est à noter cependant que l'un des portaux de la basilique est surmonté par des sculptures représentant des anges en train de jouer, ainsi que la *porta magna* est décorée d'anges en prière.

coup plus proche de la rédaction du *Martyre*, l'on se rend compte que cette deuxième liste d'éléments *prêts au emploi* se caractérise par un aspect plus marqué d'avant-textualité. La planification du *Martyre* est ici l'exigence principale de l'écrivain:

Marcia – madre di Marcelliano e Marco –
Tranquillinus – padre –
[suit une citation latine de la *Passio Sebastiani du pseudo-Ambroise*]
Descrizione del Paradiso fatta da Sebastiano –
Acta S. Sebastiani martyris page 257 Januarii tomus II.
Acta Sanctorum – Bollandus.
Nycostrat – L'enterrem[ent] de morts –²²

Le fait que la langue principale de rédaction de cette annotation soit l'italien ne doit pas étonner. Même si ce sont des notes préparatoires à une pièce écrite directement en français par D'Annunzio, et même si le français est une langue dans laquelle l'écrivain se sent de plus en plus à l'aise, l'italien reste pour lui la langue privilégiée dans un cas comme celui-ci, car il s'agit d'une prise de notes de lecture faite assez rapidement. De plus, les notes de ce carnet sont tirées d'une source latine. Il s'agit soit de l'édition Graesse de la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine, soit, comme il semblerait probable d'après la référence à Bollandus, du chapitre consacré à saint Sébastien qu'on trouve dans les *Acta Sanctorum*. L'incertitude demeure du fait qu'en réalité l'entrée que les Bollandistes consacrent à Sébastien inclut également le chapitre relatif de la *Legenda aurea*, et les deux textes, même s'ils sont de taille très inégale – la *Legenda aurea* est un légendier abrégé – se basent sur une source commune, à savoir la *Passio Sebastiani* pseudo-ambrosienne, dont tant les *Acta Sanctorum* que la *Legenda aurea* reproduisent des larges portions. Un argument en faveur du fait que D'Annunzio aurait consulté plutôt les *Acta Sanctorum* est dû à la mention du nom de la mère de Marc et Marcellien, Marcia, dont Jacques de Voragine ne fait pas mention explicite. D'ailleurs, dans le *Martyre* D'Annunzio supprimera ce nom, car la mère des jumeaux martyrs sera désignée simplement comme

²² D'Annunzio, *Altri taccuini*, cit., *taccuino* 19, p. 199. Par rapport à la chronologie établie par Bianchetti, je suis persuadé que ce *taccuino* remonte au printemps et non à l'été 1910.

«la mère douloureuse», et devient presque une figure allégorique. En outre, on peut supposer que la «description du Paradis faite par Sébastien» aurait dû être placée au cinquième acte de la pièce. Or, celui-ci est très très court par rapport aux quatre autres, et on imagine que cette différence puisse être le fruit de pressions externes qui auraient obligé D'Annunzio à terminer la rédaction du *Martyre* à la hâte.²³ Le fait est qu'on ne trouve pas de description du Paradis dans la pièce – même pas dans la dernière *mansion*, intitulée *Le Paradis*.

Un certain nombre des avant-textes inédits conservés au Vittoriale confirment en particulier la dette du *Martyre* par rapport à certaines sources et modèles. Les hypotextes d'une œuvre si composite sont évidemment très étendus. D'Annunzio lui-même, d'ailleurs, alimentait le mythe d'une œuvre dont la composition lui aurait demandé la lecture de 1500 livres. C'est sans doute une exagération, surtout si on considère que, comme dans maints autres cas – emblématique est celui des *Laudi* – D'Annunzio a eu un ample recours à des sources indirectes: dictionnaires, encyclopédies, répertoires, ouvrages de synthèse, compilations diverses contenant des extraits d'œuvres, etc. N'empêche que, tout comme pour la constitution du *type* de Sébastien, la mosaïque intertextuelle dont consiste le *Martyre* puise ses modèles, et des suggestions plus ou moins précises, à une série de matériaux très hétérogènes. Le *Martyre* n'est pas seulement le résultat du remploi de ce qu'on peut considérer comme le corpus *a minima* de la légende de saint Sébastien – Migne, les *Acta Sanctorum*, la *Legenda aurea*, les quelques mystères de saint Sébastien du XVI^e siècle qui sont conservés –, mais il est le fruit d'un travail très minutieux aussi sur des sources plus ponctuelles, épisodiques, qui sont présentes – *très présentes*, parfois – dans des portions spécifiques du texte, plus ou moins étendues: traités médiévaux de chasse (ou études sur la chasse au Moyen Âge, comme avait déjà été le cas pour Flaubert en occasion de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*), recueils de mystères ou essais sur le théâtre religieux médiéval et l'hymnologie, les travaux de Gaston Paris et de Louis Petit de Julleville sur l'ancienne poésie

²³ En particulier dans la correspondance avec Debussy on trouve plusieurs échanges assez fébriles qui remontent à la dernière phase de composition du *Martyre*, car le compositeur demandait urgemment les parties du texte qu'il devait mettre en musique, et il semblerait que D'Annunzio n'ait pas toujours respecté les délais sur lesquels les deux s'étaient accordés.

française et les *légendes médiévales, sacre rappresentazioni* italiennes, œuvres antiquisantes du XIX^e siècle – Flaubert, encore une fois, en particulier *La Tentation de saint Antoine* et *Salammbô*.

En outre, le *Martyre* n'est pas qu'une pièce *médiévaliste*. Le syncrétisme dannunzian qui on a déjà vu à l'œuvre dans la création du personnage éponyme agit également dans le traitement des sources. C'est pourquoi, l'Antiquité comme horizon de référence est tout aussi présente que le Moyen Âge – et il ne faut pas oublier que, même si D'Annunzio conçoit le *Martyre* comme une pièce aussi *médiévale*, le martyr (préssumé) de saint Sébastien a lieu à l'époque tardo-antique. L'exemple de l'usage très dense – même si tout aussi épisodique – que D'Annunzio fait du recueil de conférences prononcées au Collège de France par Franz Cumont, et publié en 1907 sous le titre *Les Religions orientales dans le paganisme romain*, le montre clairement. Cet ouvrage est à considérer comme *la source* de la longue didascalie sous forme de liste qui ouvre le troisième acte du *Martyre*, mais il fait l'objet d'une exploitation plus ponctuelle à d'autres moments de ce même acte – par exemple dans l'une des tirades de l'Empereur (v. 3091-3116). Cette *mansion*, intitulée *Le Concile des faux dieux*, est en effet précédée par une didascalie très détaillée qui décrit avec précision le «lairaie de l'Auguste», en listant en particulier les théories de dieux présents en effigie dans le *sancta sanctorum* impérial, et en indiquant, pour chacun, son origine, ses attributs, les vicissitudes de l'inclusion de ces divinités orientales dans le panthéon occidental – car D'Annunzio choisit de faire de la cour impériale un endroit fortement orientalisant. Ceci est dû sans doute à un parti-pris esthétique, comme il est du reste assez naturel lorsque, sous l'égide, encore une fois, de Mario Praz, on situe D'Annunzio dans l'horizon de l'imaginaire décadent et *byzantin*. Mais il n'est pas exclu que cette cour *orientale* – alors que l'action de la troisième *mansion* semblerait se situer à Rome – et ces emprunts aux religions des peuples conquis aient été aussi suggérés à D'Annunzio par sa lecture de l'ouvrage de Cumont. Le fait est que les *Religions orientales* empreignent la troisième *mansion* du *Martyre* en sa version finale – seulement dans la didascalie initiale l'on trouve une quarantaine d'emprunts et de citations plus ou moins *ad verbum*.²⁴ Ce qui

²⁴ Qui vont du mot *significatif* – rare, *hapax*, barbarisme, néologisme, graphie particulière, etc. – au syntagme, à la phrase entière. Ce calcul approximatif correspond à un quatrième environ de la longueur de cette didascalie.

ne signifie pas que D'Annunzio fasse des citations de mémoire (cela ne correspond pas à sa méthode de travail habituelle, d'ailleurs). Au contraire, un exemplaire de la réimpression de 1909 de l'ouvrage de Cumont est encore actuellement conservé au Vittoriale, et il présente de denses marques de lecture et une série de signes à travers lesquels D'Annunzio avait l'habitude de marquer les passages qui auraient fait l'objet d'un remploi de sa part.

Voici la transcription d'une partie de la didascalie prise de la *princeps* en volume du *Martyre*, où j'ai souligné les reprises *verbatim* des *Religions orientales*, et mis en italiques les références plus allusives, comme la reprise d'images, d'idées, de concepts, de noms, etc.

On aperçoit le vaste laraire d'Auguste, formé d'une salle pentagonale dont une paroi se creuse comme une sorte d'abside à la voûte lisse profondément dorée.

Au centre du plafond à lacunaires bleus, une ouverture circulaire qui se ferme au moyen d'un bouclier rond comme ceux des Curètes, manœuvré par des chaînes, laisse échapper la fumée des aromates. Les autres parois sont revêtues de planches d'ivoire versatiles, qui recouvrent les niches où sont cachées les théogonies sublimes et les conjonctions ineffables. Dans l'hémicycle, la multitude multiforme des dieux se dresse comme une cohorte exsangue en rangs serrés, faite de marbres, de métaux, de bois, d'argiles, de pierres fulgurales, de pâtes inconnues. Aux douze grands dieux de Rome, aux mille petits dieux latins des demeures, des carrefours, des étuves, des vergers, des celliers, des champs, des ports, des navires, et de tous les actes, de tous les aspects, de tous les instruments de la vie, et de tous les rites et de tous les mystères de la mort, des funérailles, de la sépulture, se mêlent les déités énormes des Ptolémées et des Achéménides, les Baals ardents de Syrie, les idoles raides à oreilles pointues à bec à museau, les sphinx, les apis, les cynocéphales transportés de la vallée du Nil par les Empereurs superstitieux, les Couples et les Triades farouches venus d'outre-mer avec les esclaves les courtisanes les marchands et les soldats.

On découvre l'Éphésienne toute noire, hérissée de mamelles, avec l'éclat blanc de l'émail dans ses orbites, avec des lions sur ses épaules et des abeilles au pied de la gaine qui lui serre les jambes comme l'écorce d'un tronc enraciné. La Grande Mère de l'Ida couronnée de tours est assise, non sur son char, *mais sur le navire qui remémore sa navigation triomphale à la bouche du Tibre*. Le Zeus solaire de Doliché, qu'une tribu de forgerons créa des étincelles du fer rouge, debout sur un taureau, armé de la hache à double

tranchant, porte l'armure du légionnaire romain.

Mâ, la Bellone cappadocienne, abreuvée de sang dans les gorges du Taurus et sur les bords de l'Iris, rapportée comme un butin sacré par Sylla vainqueur de Mithridate, est couverte de taches rougeâtres, telle qu'elle apparut en songe au Dictateur. Isis aux cornes de vache, en robe de bysse, allaite l'enfant Horus sur ses genoux rigides; et entre les deux cornes une plaque ronde en forme de miroir imite la Lune. Un haut boisseau ombrage la chevelure massive d'Osiris. Mithra, le Médiateur, le seul, le chaste, le saint, que premièrement connurent les trirèmes de Pompée en guerre contre les pirates ciliciens, enfonce le couteau dans le poumon de la victime abattue.

Et voilà Dusarès, venu du fond de l'Arabie; et Daltis, venu de l'Osrohène au delà de l'Euphrate; et Balmarcodès, le Seigneur des danses, venu de Béryte; et Marnas de Gaza, le Maître des pluies; et Maïoumas, qui souffle le parfum du printemps oriental dans la fête nautique sur le rivage d'Ostie. Voilà Aziz, le «dieu fort» semblable au sidéral Lucifer fils de l'Aurore; et Malakbel, le «messager du Seigneur»; et le Hadad révéré par Antonin le Pieux; et ce Bêl, un dieu de Babylone, émigré à Palmyre, qu'Aurélien emmena à Rome avec la reine merveilleuse pour orner de l'une son triomphe et pour faire de l'autre le protecteur de ses légions.

Voilà toutes les déités d'outre-mer, les Agitateurs et les Consolateurs d'Asie; qui savent la mort et la résurrection, les baptêmes et les pénitences, les promesses et les commandements, et la vie nouvelle et la vie éternelle, et l'ébriété de la douleur et la puissance du sang versé, et les liturgies des semaines saintes à l'équinoxe du printemps. Les esclaves chrétiens dans leurs cœurs anxieux reconnaissent la Colombe eucharistique auprès de l'Astarté infâme, et le saint Poisson auprès de l'Atargatis de Bambyce emportée par des prisonniers de guerre vendus à l'encan.

Devant la multitude divine, des supports en bronze soutiennent l'Horoscope de l'Empereur, figuré sur un grand bas-relief représentant une conjonction de planètes dans le Lion. On y voit l'ordre des luminaires disposé sur les membres de l'animal, la Lune en croissant sur le portail, et sur le champ les trois planètes qui doivent leur force à leur chaleur [...]. Le long des parois lambrissées d'ivoire poli, une tourbe de prêtres, de sacrificeurs, de victimaires, de mages, de devins, d'astrologues, de grammairiens, d'eunuques se presse en silence, les yeux tournés vers le César. Il y a des Galles à la tunique blanche bordée de rouge, castrats aux joues fardées, aux cheveux nattés, aux yeux peints. Il y a des Isiaques en robe de bysse éclatante, avec des chaussures en feuilles de palmier, la tête rase et le haut du crâne plus luisant que les plaques d'ivoire. Il y en a d'autres vêtus de l'étole olympique peinte d'animaux de toutes sortes, avec des griffons sur les

épaules et un diadème végétal en forme de rayons. Des pastophores soutiennent sur leurs bras des chapelles sacrées; des dadophores portent des torches; des hymnodes ont la flûte traversière avançant du côté de l'oreille droite; *des ornatrices, chargées d'habiller les statues divines, ont entre leurs mains les ustensiles de la toilette.* Un prêtre est chargé du poids des deux autels appelés «les secours»; un autre soulève un bras gauche à la palme ouverte; un autre, un van d'or plein d'aromates; un autre, un vase arrondi en forme de mamelle pour les libations de lait; un autre, l'urne au long bec et à l'anse ample où s'enroule l'aspic dressant sa tête écailleuse et son cou gonflé: l'urne inimitable qui contient l'eau sainte du Nil. Tous ils regardent l'Empereur. Derrière le siège du *Tout-Puissant*, neuf citharèdes grecs et le conducteur Euryale, debout, attendent le signal [...].

Et il y a des Mithriastes, des Adoniastes, des Orphiques. Il y a beaucoup d'esclaves syriens, bruns et huilés comme les olives mûres pour le pressoir. Il y a des femmes d'Antioche, de Byblos; *des archers de Tyr, d'Émèse, de Damas, de la Mésopotamie, de la Commagène, de l'Iturée* [...].

Cette longue portion de didascalie montre bien la perméabilité de la frontière entre liste «pratique» et liste «esthétique» dans le texte dannunzien, ainsi que la tendance à l'accumulation pratiquée par l'écrivain au service d'une poétique de la *copia*. Un texte qui est censé offrir une description des décors de la scène sert ainsi à la *meubler* au bénéfice du lecteur surtout, mais dans cette accumulation assez chaotique on perd l'un des paramètres fondamentaux de la didascalie visant à rendre compte des décors: la spatialité de la scène est presque entièrement absente, le lecteur se trouve immergé, et submergé, par cette abondance, sans que de coordonnées spatiales lui soient pour autant fournies. La liste semble être ici une fin en soi, la *dispositio* rhétorique prend le pas sur la disposition spatiale concrète nécessaire à l'ameublement d'une scène de théâtre, la liste – les listes enchevêtrées presque sans solution de continuité – est en somme à elle seule le décor lui-même.

Du reste, les reprises sont très nombreuses, comme on le voit, surtout lorsqu'il s'agit de connoter les divinités rares qui peuplent le sanctuaire impérial. Mais le *vertige de la citation* amène l'écrivain à étendre ses emprunts au-delà des seuls champs sémantiques de la rareté et de la préciosité. De plus, certains des avant-textes du Vittoriale montrent que les emprunts

du troisième acte du *Martyre* aux *Religions orientales* de Cumont auraient même dû être encore majeurs.

Un exemple est la courte description du dieu Mithra et de ses attributs. Par rapport au passage le plus proche qu'on retrouve dans l'ouvrage de Cumont – car dans les *Religions orientales* il est question de Mithra à de maintes reprises –, D'Annunzio fait avant tout un choix *poétique*: même dans une didascalie en prose, il décide d'éliminer l'anaphore insistée de la prière au dieu Mithra dont il tire sa citation (et qui est donc citée de deuxième main, par l'intermédiaire de Cumont): «Mithra vit seul, Mithra est chaste, Mithra est saint».²⁵ Mais aussi, en comparant le texte de la *princeps* en volume avec une note manuscrite du Vittoriale²⁶ on constate que D'Annunzio comptait utiliser d'autres éléments de Cumont dans cette description de Mithra, par exemple l'épithète «génie de la lumière», qui est présente dans la note du Vittoriale et à plusieurs endroits des *Religions orientales*, toujours en référence à Mithra, mais qui ne sera finalement pas retenue par D'Annunzio. Aussi, on observe déjà dans l'avant-texte la tendance – qui n'est pas étonnante de la part de D'Annunzio – à rendre plus précieux son hypotexte. Par exemple, lorsque Cumont parle de «pirates d'Asie Mineure»,²⁷ la note du Vittoriale emploie l'adjectif «ciliciens» qui reste dans le *Martyre* (et que Cumont n'utilise pas).

En règle générale, D'Annunzio s'approprie le texte de Cumont en accord avec sa propre poétique, il ne se limite pas à le *copier*. Par exemple, lorsque Cumont traite de l'introduction du culte de la Grande Mère à Rome, il précise que ce phénomène se serait produit grâce aux «esclaves, marchands, soldats, fonctionnaires»,²⁸ chez D'Annunzio ces «fonctionnaires» deviennent des «courtisanes», alors que les trois autres substantifs de la série de Cumont restent.

Le travail préparatoire aux didascalies du *Martyre* semble avoir été particulièrement dense – ce qui s'explique, d'un côté, par l'importance que D'Annunzio a toujours accordé aux décors dans l'écriture de ses pièces, et de l'autre par le fait qu'il concevait très probablement son théâtre comme un «spectacle

²⁵ Franz Cumont, *Les Religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, Leroux, 1909, p. 246.

²⁶ Référence: APV.15961.

²⁷ Cumont, *Les Religions orientales dans le paganisme romain*, cit., p. 211.

²⁸ Ivi, p. 91.

dans un fauteuil» aussi, accessible à la lecture tout comme à la performance. Un exemple de ce travail préparatoire méticuleux – surtout si on pense à la vitesse avec laquelle il a composé le *Martyre* – est constitué par la didascalie d'ouverture du deuxième acte, dont un avant-texte très intéressant – mais difficile à dater – est conservé à la Bibliothèque Nationale de Rome. *La Chambre magique* s'ouvre, comme *Le Concile des faux dieux*, sur une description très précise des décors, mais qui se focalise de manière plus approfondie sur les sept magiciennes qu'on voit en action au début de la *mansion*. À travers une symbolique compliquée et qui prélude en quelque sorte à la grande *ekphrasis* de ce deuxième acte – qui consiste en la description du mirifique zodiaque conservé par le préfet, dernier objet de culte païen qui ait été épargné par la fougue iconoclaste des chrétiens –, les sept magiciennes sont associées chacune à une planète et à l'imaginaire astrologique qui y est associé.²⁹ Dans cette didascalie, d'ailleurs – ceci soit dit entre parenthèses –, l'on voit à l'œuvre un hypotexte complètement différent par rapport à l'ouvrage de Franz Cumont discuté plus haut. Il s'agit de l'acte unique symboliste des *Sept princesses* de Maurice Maeterlinck, dont vient à D'Annunzio très probablement l'inspiration du décor – sept marches, et une porte imposante – ainsi que des sept femmes endormies (les magiciennes, lorsque le rideau se lève).

Il semblerait que D'Annunzio ait construit la didascalie en partant d'une liste – celle des magiciennes et de leurs attributs. La description chromatique des magiciennes de la Lune et du Soleil et l'attitude des cinq autres magiciennes se situent à la fin de la didascalie. On en conserve un avant-texte très intéressant à la Bibliothèque Nationale de Rome – qui était censé faire

²⁹ Du reste, cette deuxième *mansion* devait s'intituler *La Route des planètes*, comme résulte du document inédit «Dannunziana» I.C.6 de la Bibliothèque Nationale de Rome. Du même document on apprend d'ailleurs que, sans doute en hommage à l'épisode de la Villa Médicis, le titre proposé pour le quatrième acte du *Martyre* était *Le Cyprès sanglant* – il deviendra *Le Laurier blessé*.

partie d'un ensemble documentaire beaucoup plus ample, que je n'ai pas pu retrouver.³⁰

En voici la transcription, suivie du même passage du texte pris de la *princeps* en volume.

la magicienne³¹ de la Lune, argenté;
la magicienne³² du Soleil, tout or.
Près d'elles gisent des coffrets, des corbeilles, des urnes, des fioles, des coupes. Et ^{par}³³ elles haletent [*sic*]³⁴ penchées sur³⁵ les fusions sublimes,³⁶ avec leurs masques planétaires [*sic*] qui tour à tour pâlisent et s'avivent en dégradant par³⁷ nuances indicibles.

la magicienne de la Lune, argenté; la magicienne du Soleil, tout or. À leurs pieds gisent des coffrets, des corbeilles, des urnes, des fioles, des coupes, des tablettes. Et, penchées, elles épient les fusions sublimes, à travers leurs masques planétaires qui tour à tour s'avivent et pâlisent en dégradant par d'indicibles nuances.³⁸

Dans ce fragment de didascalie on peut néanmoins observer une série d'éléments intéressants, qui montrent bien comment travaillait D'Annunzio

³⁰ Il s'agit du document «Dannunziana» 5.I.C.6.5. 1 feuillet écrit au *recto*, format 22 cm de largeur et 26 cm de hauteur, avec numérotation autographe en haut à droite «149». Manuscrit autographe avec corrections autographes.

³¹ «Magicienne» est écrit au-dessus d'un mot difficilement lisible, peut-être «magie» ou «mage».

³² «Magicienne» est écrit au-dessus d'un mot difficilement lisible, peut-être «magie» ou «mage».

³³ Ce «par» aurait sans doute dû être biffé.

³⁴ Un mot rayé illisible au-dessous.

³⁵ Un mot rayé illisible au-dessous.

³⁶ Un mot rayé illisible au-dessous.

³⁷ Plusieurs mots rayés, illisibles, au-dessous. Peut-être y lit-on «passant».

³⁸ *Le Martyre de saint Sébastien. Mystère composé en rythme français par Gabriele D'Annunzio et joué à Paris sur la scène du Châtelet le XXII mai MCMXI avec la musique de Claude Debussy*, Paris, Calmann-Lévy, 1911, p. 108.

dans le passage de l'avant-texte au texte (d'autres passages intermédiaires, perdus ou non retrouvés, sont évidemment possibles). En réélaborant son texte, D'Annunzio vise avant tout à une précision majeure, qu'on pourrait connoter de *visuelle*, au bénéfice du lecteur de la didascalie. Ainsi le «près d'elles» devient-il «à leurs pieds». Les magiciennes ne se limitent pas à être «penchées» sur leurs fusions, elles les «épient», en observent soigneusement les mutations. D'ailleurs, sans que cela implique un jugement de valeur, le travail sur le texte permet aussi à l'écrivain de l'*améliorer*, toujours dans l'optique d'une majeure précision: un générique «avec leurs masques», qui se limite à évoquer l'attribut des personnages, devient «à travers leurs masques», qui renforce cette idée d'*épier* la potion magique, et qui entre en résonance avec une série d'autres éléments qui vont tous dans le sens du *nuancement* de l'action en ce début d'acte. «Nuances» en est d'ailleurs le mot sans doute le plus important de cette séquence, et il n'est pas anodin de remarquer que l'expression «nuances indicibles» fait l'objet d'une inversion entre substantif et adjectif – l'antéposition de l'adjectif visant évidemment à une élévation du style. Une autre inversion significative est celle dont est l'objet l'effet chromatique – un jeu de lumière devait probablement l'accompagner sur la scène, mais ici on reste dans l'optique de la lecture – des magiciennes qui épient leur fusion en *s'avivant* et en *pâlissant*: à la recherche sans doute d'un certain effet pictural, le chromatisme ascendant de l'avant-texte devient, dans le texte ultérieur, un chromatisme descendant. Enfin, si ma lecture de l'avant-texte est correcte, un dernier aspect – encore une fois typiquement dannunzien – émerge: la recherche de sonorités précises. Ainsi, les magiciennes en attente du résultat de leur décoction, dans l'avant-texte, «halètent». Cette description de leur attitude devait sans doute ne plus satisfaire l'écrivain en phase de relecture ou de copie de son texte, mais évidemment la *sonorité du mot* le convainc, c'est pourquoi dans le texte sont introduites des «tablettes», un objet qui était absent de la liste de l'avant-texte, mais dont la sonorité s'approche de *halètent*.

D'autres avant-textes du *Martyre* conservés à la Bibliothèque Nationale de Rome confirment du reste ces constats sur la manière dont D'Annunzio réélabore le texte de la pièce – aussi en ce qui concerne les parties dialoguées, ou même celles chantées. Une analyse des neuf *Chori juvenum* de la première mansion, qu'on n'a pas le temps de faire ici, corrobore cette impression. Ainsi

voit-on dans le huitième chœur³⁹ que «les *cheveux* qu'on tresse / *en cornes de bélier*» – c'est-à-dire une remarque décrivant l'accoutrement des jeunes en train de se préparer pour une cérémonie – deviennent des «*amours* qu'on tresse / *en dansant nu-pieds*» (v. 738-739); les «*proues bleues*» d'une procession navales disparaissent en faveur d'un «*col de ramier*» (v. 741) qu'on est censé sacrifier; «le Bouvier / *lent*, le bouclier / *d'Orion*» se simplifie en «*le Bouvier, / Orion*».⁴⁰

Aperçu d'un épitexte du Martyre

Le temps à ma disposition est presque écoulé. Je tiens néanmoins à évoquer en conclusion un épitexte très intéressant et quelque peu énigmatique du *Martyre* – également conservé à la Bibliothèque Nationale de Rome.

Ce dossier⁴¹ de 120 feuillets écrits au *recto* porte le titre,⁴² autographe, de *Notes pour le Peintre et pour le Musicien*. Il a probablement été rédigé par D'Annunzio à l'usage de ses collaborateurs et en préparation de la création du *Martyre* au Châtelet, en même temps ou peu après avoir donné le texte à jouer aux comédiens et au directeur d'acteurs. Ces *Notes* sont incomplètes, malheureusement nous ne disposons que du premier acte et du troisième – et on peut raisonnablement penser que des *Notes* semblables aient dû être rédigées aussi pour les trois autres *mansions*, et peut-être pour le prologue aussi.⁴³

Il semblerait logique de dater ces *Notes* entre avril et début mai 1911, c'est-à-dire peu de temps avant le début de la résidence de la compagnie au Châtelet, voire pendant les répétitions qui ont eu lieu avant à Versailles. Une série d'éléments rend cependant ce document assez difficile à classer

³⁹ Bibliothèque Nationale de Rome, fonds «Dannunziana», I.C.5, feuillet numéroté «46» par la main de l'écrivain.

⁴⁰ La suppression de la virgule, introduite par les éditeurs du *Martyre* dans le récent «Meridiano» consacré aux *Tragedie, sogni e misteri* de D'Annunzio (Milan, Mondadori, 2013, tome II, p. 569) est fautive: «le Bouvier / Orion» est évidemment injustifiée, car l'Orion de la mythologie grecque était un chasseur, pas un bouvier (et la majuscule à «Bouvier» montre qu'on fait référence ici aux deux constellations).

⁴¹ ARC.21.45.

⁴² La numérotation, également autographe, recommence au début de chacun des deux actes de la pièce pour lesquels nous disposons de ces *Notes*.

⁴³ Et les recherches menées jusqu'à présent pour retrouver les parties manquantes ont été infructueuses.

définitivement dans la case d'un *texte d'accompagnement à la mise en scène*. Outre des points de détail que j'illustrerai plus bas, quelques remarques générales s'imposent. Déjà entre le premier et le troisième acte on se rend compte que les *Notes* prises par D'Annunzio ne sont pas exactement les mêmes: la première *mansion* est beaucoup moins détaillée. Juste pour avoir une confirmation approximative de ce constat, dans la *princeps* en volume la première *mansion* compte environ 85 pages, la troisième à peu près la moitié, alors que dans les *Notes* le premier acte du *Martyre* est présenté en 31 feuillets, le troisième en 85. Du reste, la lecture des *Notes* renforce cette impression: la troisième *mansion* est présentée intégralement, en détail, et même enrichie d'éléments ultérieurs – encore une fois, effets chromatiques, mouvements, effets vocaux, etc. – alors que la première n'est que résumée, l'attention de l'écrivain étant plutôt aux ajouts et précisions. Les portions de texte du premier acte sont de même assez réduites par rapport aux citations du troisième, et on aurait l'impression que les deux parties conservées des *Notes* aient un but en partie différent (peut-on supposer une évolution en ce sens entre la préparation des *Notes* de la première *mansion* et celles de la troisième?). Ainsi, il est difficile de comprendre sur la base de quel critère D'Annunzio s'est servi de l'encre noire et du rouge (passages écrits entièrement en rouge ou passages soulignés en rouge, parfois seulement des mots en rouge à l'intérieur de phrases). Ou encore, pourquoi les *Notes* du premier acte contiennent des éléments d'érudition ou des précisions qui vont dans le sens d'un but aussi *documentaire*, alors que celles du troisième acte ne présentent pas cet aspect? Par exemple, là où la *princeps* en volume dans la didascalie du premier acte mentionne simplement la présence sur scène de Sébastien, avant d'en décrire le costume, les *Notes* précisent qu'il s'agit de «Sébastien *de Narbonne*».⁴⁴ Et aussi, dans ses *Notes* D'Annunzio précise à chaque fois quels sont les éléments qu'il puise au chapitre de la *Legenda aurea* consacré à saint Sébastien, là où son action s'en détache ou s'y conforme à nouveau.⁴⁵ Ce qui est étonnant est que des

⁴⁴ ARC.21.45, f. 4.

⁴⁵ ARC.21.45, f. 10-11.

indications de ce type semblent particulièrement peu utiles *au peintre et aux musiciens*.

Aussi, les *Notes* présentent, là où elles contiennent des citations du *Martyre*, des variantes intéressantes – dont je me limite à quelques exemples:

«yeux d'émail» (Calmann-Lévy 1911, p. 215) > «orbites d'émail» (*Notes troisième mansion*, f. 33)

«Jeune Homme *intrépide*» > «Jeune Homme *mystérieux*» (*ibid.*)⁴⁶

«jusqu'à ce que je ne l'*entende* / plus» (Calmann-Lévy 1911, v. 3235-3236, p. 216) > «jusqu'à ce que je ne l'*oye* plus» (*Notes troisième mansion*, f. 34)⁴⁷

«*de la hampe de mon dard*» (Calmann-Lévy 1911, v. 3237, p. 216) > «*des éclats de mon arc brisé*» (*ibid.*)

«*Euryale, et toi, Nicanor*» (Calmann-Lévy 1911, v. 3538, p. 234) > «*Euryale, et toi*» (*Notes troisième mansion*, f. 77).

D'autres éléments contribuent à brouiller les pistes en ce qui concerne le but, et même la chronologie des *Notes*. Ainsi, au f. 29 (*Notes* pour le premier acte) on trouve un chœur en latin – c'est un hymne que D'Annunzio a pris du deuxième tome du *Thesaurus hymnologicus* d'Hermann Adalbert Daniel, publié à Leipzig en 1844. Or, en lisant la correspondance entre D'Annunzio et Debussy on apprend qu'au tout début de leur collaboration la langue des parties du texte que le compositeur est censé mettre en musique a fait l'objet d'une négociation parfois serrée. Dans l'intention de D'Annunzio, en effet, au moins une partie des chœurs du *Martyre* aurait dû être en latin – l'influence du *Latin mystique* de Rémy de Gourmont est à l'époque très forte, ainsi que celle du *latin de la décadence*, en particulier de la fascination que Huysmans sent à l'égard de la liturgie latine. Mais l'écrivain, face au refus catégorique de la part de Debussy, se trouve obligé de n'employer que le français, pour

⁴⁶ Il est à souligner que dans les deux cas du f. 33 les mots de la princeps sont rayés en faveur des variantes – ce qui fait supposer que les *Notes* soient successives au moins au *Martyre*-premier jet.

⁴⁷ La métrique est aussi remaniée ici, c'est pourquoi D'Annunzio ajoute un «mais» au vers suivant, qui se trouve plus loin dans la princeps, au v. 3237.

les parties chantées aussi. Le chœur latin fait donc état d'une phase de rédaction précoce, qui a été abandonnée ensuite?

Un dernier point intéressant des *Notes* sont les variantes qu'elles présentent quant à la graphie d'un certain nombre de noms mythologiques – encore une fois les «dieux orientaux» de la troisième mansion, dans la plupart des cas – ou de mots très connotés dans le même sens: Adônîs, Kypris, Erôs, Kybélé, Iô dans les *Notes*, Adonis, Cypris, Éros, Cybèle, Io (l'interjection des bacchantes) dans la *princeps*. Les *Notes* montrent donc clairement une préférence pour les graphies archaïsantes – une préférence qui caractérise du reste également le D'Annunzio écrivain italien. Ce qui m'amène à formuler l'hypothèse que les *Notes* seraient postérieures à la conclusion d'une première rédaction du *Martyre*, mais antérieures à la révision du texte. Les graphies qu'on trouve dans les *Notes* dénoncent d'un côté leur source de manière plus transparente – les poèmes antiques de Leconte de Lisle, dans ce cas; v. par exemple le poème *Le Retour d'Adônîs*. De l'autre, notamment dans ses œuvres françaises, pour la révision desquelles D'Annunzio avait souvent recours à des *collaborateurs* – Robert de Montesquiou, Gustave Cohen, Georges Hérelle dans le cas du *Martyre* – on constate que les *lecteurs* avaient tendance à proposer des modifications au texte dannunzien dans le sens d'une normalisation, et de l'abandon des archaïsmes les plus frappants en faveur d'équivalents français modernes.

En conclusion, cette présentation de quelques éléments du dossier génétique – très complexe – du *Martyre de saint Sébastien*, une œuvre dont la gestation a duré au moins quinze ans et s'est construite peu à peu sur la base d'une masse de lectures diverses (D'Annunzio a lui-même défini le *Martyre* «la pièce à 1500 livres» pour souligner cette grande quantité de lectures préparatoires) – n'a aucune prétention d'exhaustivité. La conception longue de l'œuvre, la quantité du matériel conservé, l'estimation difficile des matériaux perdus ou non repérés, l'hétérogénéité, enfin, et le caractère énigmatique d'un certain nombre d'avant-textes et d'épitextes

confortent l'impression d'une œuvre qui serait le fruit d'une polygenèse dont la reconstruction n'est souvent possible que de forme conjecturale.

filippo.fonio@univ-grenoble-alpes.fr

Références bibliographiques

- Umberto Eco, *Vertigine della lista* [2009], Milan, Bompiani, 2012.
- Franz Cumont, *Les Religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, Leroux, 1909.
- Gabriele D'Annunzio, *Le Martyre de saint Sébastien. Mystère composé en rythme français [...] et joué à Paris sur la scène du Châtelet le XXII mai MCMXI avec la musique de Claude Debussy*, Paris, Calmann-Lévy, 1911.
- Taccuini*, Enrica Bianchetti et Roberto Forcella eds., Milan, Mondadori, 1965.
- Poesia – Teatro – Prose*, Mario Praz et Ferdinando Gerra eds., Milan-Naples, Ricciardi, 1966.
- Altri taccuini*, Enrica Bianchetti éd., Milan, Mondadori, 1976.
- Lettere a Jouvence*, Pietro Gibellini et Elena Broseghini eds., Milan, Rosellina Archinto, 1988.
- Di me a me stesso*, Annamaria Andreoli éd., Milan, Mondadori, 1990.
- Tragedie, sogni e misteri*, Annamaria Andreoli et Giorgio Zanetti eds., Milan, Mondadori («I Meridiani»), 2013, 2 tomes.
- Guido Gozzano, *Opere*, Giusi Baldissoni éd., Turin, UTET, 1983.
- Madeleine Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2006.
- Mario Praz, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Andrea Cane éd., Milan, Mondadori («I Meridiani»), 2002.
- Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010.