

De Toto à Zildo : les Italies de Frederick William Rolfe, Baron Corvo

François Vergne-Clary, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle

Mots clés : Rolfe, Corvo, Italie, Venise, Décadence, Modernisme

Keywords : Rolfe, Corvo, Italy, Venice, Decadence, Modernism

C'est en vain que Frederick William Rolfe se sera acharné à faire oublier son pseudonyme de Baron Corvo. Ce titre, qu'il a longtemps prétendu porter de manière légitime, il a beau l'abandonner en 1904 pour la publication de son roman le plus célèbre, *Hadrian VII*, qui porte la dédicace « To Mother », comme pour ancrer davantage l'ouvrage dans des origines certes plébéiennes mais incontestables, rien n'y fera. Toutes ses tentatives pour réintégrer l'identité qu'il avait passé une bonne partie des années 1890 à faire oublier s'avéreront vaines et c'est avec une amertume certaine qu'il écrit, dans son dernier roman, *The Desire and Pursuit of the Whole* : « labels are more lethal than libels » (386). Au-delà de l'anecdote, la question de l'identité et du nom est centrale chez un écrivain dont l'œuvre entière est placée sous le signe de l'autobiographie et qui, du début des années 1890 à sa mort en 1913, n'aura cessé de mettre en scène ses avatars successifs. C'est que Rolfe n'est pas seulement un écrivain, il est aussi une énigme littéraire, un de ces personnages dont l'excentricité a trop souvent fait écran à l'œuvre pourtant passionnante. Deux mots donc sur un écrivain devenu personnage de bande dessinée chez Hugo Pratt ou héros de roman chez Pamela Hansford Johnson, qui voit en lui une version clochardisée du Baron de Charlus.

Écrivain, Rolfe l'est assurément, mais avec une réticence telle qu'elle confine à la détestation. Une seule vocation l'habite de l'adolescence à la mort : la prêtrise. Converti au catholicisme, il est une première fois mis à la porte du séminaire d'Oscott avant de se voir offrir une seconde et dernière chance par l'archevêque d'Édimbourg, qui l'envoie au Scots College de Rome. Le résultat sera tout aussi désastreux et

Rolfe, expulsé cette fois *manu militari*, se trouve donc, en 1890, à battre le pavé romain. La situation aurait été intenable s'il n'avait fait la connaissance d'une Anglaise comme lui convertie au catholicisme et qui le prend sous son aile : la duchesse Caroline Sforza-Cesarini. C'est elle, affirmera-t-il plus tard, qui l'aurait autorisé à porter le titre de Baron Corvo (il s'agissait en réalité d'une usurpation pure et simple). Cette rencontre et les quelques mois de 1890 passés à arpenter en touriste ébloui le Latium et la Campanie (où il séjourne dans les innombrables propriétés de la duchesse) nourriront son œuvre pendant dix-huit ans, jusqu'à ce que le hasard ne le fasse retourner définitivement en Italie, en 1908, à Venise où sa légende achèvera de se cristalliser et où il meurt en 1913 après avoir toujours refusé de quitter la cité lagunaire, quelle que fût la misère où il s'est trouvé plongé à maintes reprises. Ces considérations biographiques peuvent paraître fastidieuses, mais le lecteur de Rolfe se trouve, *mutatis mutandis*, placé dans une situation qui n'est pas sans rappeler celle décrite par Umberto Eco à propos de Joyce :

On peut à la rigueur exposer le programme poétique de Valéry, d'Eliot, de Stravinski, de Rilke ou de Pound, sans se référer constamment à leur œuvre, et plus encore à leur biographie. Au contraire, lorsqu'il s'agit de Joyce, il devient nécessaire de se reporter sans cesse à son évolution spirituelle ou, mieux encore, à celle de ce personnage qui – sous les noms de Stephen Dedalus, Bloom ou H. C. Earwicker – réapparaît constamment dans l'immense autobiographie que constituent ses différentes œuvres. On découvre ainsi que la poétique de Joyce ne peut être considérée comme une clef pour l'œuvre hors de l'œuvre, mais qu'elle en fait intimement partie, qu'elle est éclairée, expliquée par l'œuvre elle-même à travers les phases de son développement.

On peut se demander si tout l'opus joycien ne doit pas être considéré comme la genèse d'une poétique, ou plus exactement comme l'histoire dialectique de diverses poétiques opposées et complémentaires. (Eco 1979, 171-172)

On retrouve chez Rolfe un processus analogue, d'autant plus difficile à prendre en compte que sa vie comme son œuvre sont mal connues, et que la légende a souvent pris le pas sur la réalité d'un travail littéraire parfois négligé mais indéniablement fascinant. Toujours est-il qu'à son retour en Grande-Bretagne, fin 1890, Rolfe continue, contre toute vraisemblance, de nourrir ses rêves d'ordination et qu'en attendant le repentir des autorités ecclésiastiques, il s'emploie à travailler *Ad Majorem Dei Gloriam* en décorant de fresques de rares églises accueillantes et en peignant des bannières processionnelles. Sous le coup de sa découverte de l'Italie et de l'éblouissement qu'il en a éprouvé, il compose, de 1891 à 1895, une première

série de *Stories Toto Told Me* publiée dans *The Yellow Book*, qu'il enrichira plus tard de nouveaux récits pour l'édition de 1901, intitulée par l'éditeur, contre la volonté de Rolfe, *In His Own Image*. Ces récits sont le fruit d'une double nécessité, matérielle – il faut bien vivre et le travail de peintre ne nourrit que très parcimonieusement son homme – et artistique puisque l'écrivain, dont le contact avec l'Italie, pour intense qu'il ait été, n'en est pas moins demeuré assez superficiel, entend communiquer l'enthousiasme qu'il a éprouvé sans jamais perdre de vue la nécessité de faire œuvre pie. Ainsi naît le personnage de Toto (diminutif de Salvatore).

Dans ces récits, Rolfe se met complaisamment en scène en aristocrate curieux, entouré d'une bande d'adolescents dont Toto est le chef. Les gamins lui rapportent épisodes pittoresques et histoires ecclésiastiques dans un anglais mêlé d'italianismes, de formules rituelles en latin citées *in extenso* et ponctuée de croix grecques imprimées en caractères gras pour indiquer au lecteur les moments où il convient de se signer. C'est donc un curieux mélange d'éléments autobiographiques (Rolfe ne se prive pas de donner libre cours à ses bouffées de haine contre le monde moderne en général – il se définit lui-même comme « a mediaeval Tory » – les jésuites et quelques autres en particulier, tout en réaffirmant son allégeance jacobite et sa fidélité indéfectible à la maison de Stuart). Les nouvelles s'inscrivent dans la ligne de ses très mauvais poèmes de jeunesse. Elles baignent dans une atmosphère d'homoérotisme teinté d'une bonne dose de sadomasochisme puisque la vie des saints-martyrs des premiers siècles est une source quasi inépuisable d'inspiration pour un Baron qui aime à mêler supplices, délices et piété.

Le lecteur moderne ne peut manquer, malgré tout le charme de ces récits faussement naïfs, d'y voir l'expression de l'esprit du temps. Par leur forme, qui n'est pas sans rappeler *The Happy Prince and Other Stories* de Wilde, par leur format – le conte et la nouvelle ont les faveurs des auteurs comme des lecteurs du *Yellow Book* – et par le traitement auquel l'Italie est soumise. De même que le personnage de Toto ne trouve jamais à s'incarner, de même que rien ne le différencie des autres personnages adolescents du texte, de même l'Italie décrite n'est rien d'autre qu'une terre essentiellement fantasmée d'où est banni tout réalisme géographique, politique ou langagier, contrée paradisiaque mais indéterminée qui se résume comme les personnages qui la peuplent à un caprice esthétique. Le Baron Corvo se comporte très exactement comme

ce baron von R. dont nous parle Hoffman, qui parcourait le monde en faisant collection de panoramas et qui, lorsqu'il le jugeait nécessaire pour jouir d'un beau coup d'œil voire en créer un, faisait scier ou émonder des arbres, aplanir des accidents de terrain si cela gênait la perspective. Car même la destruction est une architecture, une déconstruction qui suit des règles et des calculs, un art de décomposer et de recomposer, c'est à dire de créer un autre ordre : quand un rideau de feuillage disparaissait soudain, donnant sur les ruines d'un château au loin, le baron von R. s'arrêtait quelques minutes pour contempler le spectacle que lui-même avait mis en scène, et puis il partait en toute hâte pour ne jamais revenir. (Magris 2009, 19-20)

Ecrire l'Italie, ce n'est pas pour le Rolfe de la dernière décennie du siècle s'attacher à en exprimer la réalité ou la complexité. En écrivain de son temps, il nous donne à travers le personnage de Toto et les récits que ce dernier est censé rapporter une sorte d'autoportrait du Baron en paysage, une série d'états d'âme esthétisants, empreints d'une piété indéniable où la superstition a néanmoins sa part, sur un fonds mélodique d'anglais italianisé de manière très superficielle. Ce n'est assurément pas, cependant, un mince exploit que de mêler de la sorte, harmonieusement, tout et son contraire, et ce texte, indéniablement charmant bien que mineur, sera la seule de ses œuvres avec plus tard *Hadrian VII* à connaître un certain succès du vivant de son auteur. Il est vrai qu'une fin-de-siècle fascinée par le catholicisme, riche en conversions spectaculaires, obsédée par une Italie qui est à la fois la terre où, par excellence, on s'abandonne à l'adoration esthétique tout en vouant un absolu mépris politique, social et moral à sa réalité contemporaine ne pouvait que se plonger avec délices dans la lecture de ces contes que Shane Leslie et quelques autres avec lui qualifieront de « Fifth Gospel ».

Comme beaucoup de ses contemporains, au premier rang desquels Vernon Lee, Rolfe sacrifie aux poncifs et ce faisant il sacrifie l'Italie elle-même. A l'instar de l'auteur d'*Euphorion*, il aurait pu écrire à ce stade de son évolution esthétique :

[...] while the morality of the Italians was sacrificed to obtain the knowledge on which modern society depends, Italy was sacrificed to the diffusion of that knowledge and [...] that nation was not only doomed to immorality, but doomed to the inability to reform. (Vernon Lee, in Colby 2003, 70)

En d'autres termes, la faiblesse et la supposée immoralité de l'Italie moderne ne sont que les inévitables contreparties de sa gloire passée, elle-même source de connaissance et de jouissance pour le public anglais cultivé, manière polie de rester entre soi et de se dire : « comme l'Italie serait belle sans les Italiens ». Ce point de

vue changera radicalement dans la décennie suivante avec E.M. Forster et ses deux romans *Where Angels Fear to Tread* (1905) et surtout bien sûr *A Room With a View* (1908), mais aussi dans l'œuvre testament de Rolfe, *The Desire and Pursuit of the Whole*. Notons cependant, pour en sourire, la survivance opiniâtre de ce parti pris jusque dans les années 1950, voire au-delà. Jacques Chardonne se savait-il l'émule de Vernon Lee lorsqu'il écrivait à Paul Morand le 28 juillet 1958 : « [...] j'ai vu défiler toute l'Italie d'autrefois : une Italie sans Italiens, sans bruit, sans voitures, sans vespas, sans publicités [...]. Seulement des paysages. » (2014, 534)

Avec *The Desire and Pursuit of the Whole*, Rolfe qui, nous l'avons dit, a renoncé depuis 1904 à arborer son titre réel ou imaginaire de Baron Corvo, vient clore un cycle de romans autobiographiques dont le personnage central a pour nom Nicholas Crabbe. Les circonstances de sa composition éclairent sa singularité. Invité en août 1908 à passer quelques semaines de vacances à Venise, il y restera cinq ans sans jamais ou presque retourner sur la « terre ferme » et y mourra dans la nuit du 25 au 26 octobre 1913 : cinq années de bonheur et de peines passées à parcourir la ville et la lagune entouré de gamins qui n'ont cette fois rien d'imaginaire, cinq années à vivre à la vénitienne, à maîtriser l'art de « vogare », c'est à dire naviguer en ramant debout à l'arrière du bateau, à apprendre la langue vénitienne, omniprésente dans le texte, mais aussi cinq années de misère effroyable, aggravée par la paranoïa d'un homme qui est passé maître dans « the gentle art of making enemies ». Tant et si bien que le roman a d'abord été lu comme un roman à clefs décrivant par le menu les turpitudes réelles ou supposées de la communauté britannique de Venise. Achievé vers 1911, il ne sera publié par A.J.A. Symons, le premier biographe de Rolfe¹, qu'en 1934, par crainte de probables actions en justice de personnes s'y trouvant diffamées. Ce texte, dont le titre emprunte la définition que Platon donne de l'amour dans le *Banquet*, Rolfe le savait parfaitement impubliable de son vivant. Il le savait aussi indispensable pour clore cette vie d'écriture qui lui pesait tant mais pour laquelle il avait fini par se passionner.

Nous ne sommes plus confrontés à une Italie approximative, nonchalamment arpentée par un aristocrate sûr de la double supériorité que lui confèrent son titre et sa nationalité, mais plongés dans l'œuvre d'un écrivain entièrement immergé dans le

¹ Pour plus de détails sur la personnalité complexe de Symons et sa position à la fois marginale et fascinante dans le monde londonien des lettres de l'entre-deux-guerres on se reportera à la magistrale et très récente étude de Robert Scoble, *The Corvo Cult. The History of an Obsession*. (London : Strange Attractor Press, 2014).

monde qu'il décrit et qui entend garder ses distances avec le pays de ses origines et sa langue, qui désormais l'insupportent. Certes, *The Desire and Pursuit of the Whole* conte par le menu l'existence de son auteur, mais le livre doit avant tout être lu comme une allégorie du travail littéraire et un hymne à Venise. Deux personnages le dominent : Nicholas Crabbe, double de l'auteur, et Zildo qui vient donner tout son sens à l'entreprise littéraire. Crabbe est un homme cerné par des ennemis aussi innombrables qu'impitoyables. Il cherche refuge dans la navigation et dans la carapace, très imparfaite au demeurant, qu'il a tenté de se fabriquer :

Have you, o most affable reader, ever dissected a crab? If not, pray do so at once, if possible, plunging him first into boiling water to boil for five whole minutes and avoid unnecessary barbarity. Lift the lid of his shell, and look inside. You will find it filled with a substance like new cheese; and a magnifying glass will shew you that this is held together by a network ramification infinitely closer and finer than spider's webs. Under his shell, in fact, your crab is as soft as butter, and just one labyrinthine mass of the most sensitive of nerves. From this pleasing experiment you should learn to be as merciful as God to all poor sinners born between the twenty-first of June and the twenty-fourth of July; for they are born under the constellation of cancer, and their nature is the nature of a crab. They are the cleverest, tenderest, unhappiest, most dreadful of all men. (DPW, 12)

Difficile, au passage, ne pas faire le rapprochement entre ces lignes et ce qu'écrit le jeune Joyce dans *Stephen Hero* : « The modern spirit is vivisective. Vivisection itself is the most modern process one can conceive » (165). L'autoportrait en crabe est aussi, on le voit, une invitation à aller explorer ce que recouvre la carapace, ce que défendent les pinces perpétuellement brandies. C'est précisément la tâche assignée au personnage de Zildo. Alors que Crabbe longe les côtes italiennes dans un bateau refuge, il jette l'ancre près d'un village ravagé par le tremblement de terre du 28 décembre 1908 et découvre le corps inanimé d'une jeune fille, Ermenegilda, seule survivante parmi les cadavres de la famille de son oncle qui l'avait recueillie. Crabbe la sauve et découvre que loin d'être calabraise elle est vénitienne et ne parle pas italien : « 'Mi no sognente de gnente' (she was actually speaking the Venetian dialect) » (DPW 16). S'ensuit un jeu assez cocasse au cours duquel Crabbe transforme, pour éviter tout scandale, cette jeune fille androgyne en jeune homme. Ainsi Ermenegilda devient-elle Ermenegildo ou Zildo. C'est bien sûr ce dernier qui s'avérera capable de percer la carapace que tous, sauf lui, redoutent et qui, alors que Crabbe est sur le point de succomber, lui sauvera la vie *in extremis*.

Il est intéressant de noter que les éditeurs de Rolfe n'avaient pas, loin de là, oublié les *Stories Toto Told Me* et qu'on lui avait proposé d'en écrire une nouvelle série située cette fois à Venise, projet auquel il refusa de donner suite. Les raisons de cette fin de non-recevoir sont à rechercher dans l'identité textuelle de Zildo, aussitôt présenté, à la vénitienne, par son patronyme complet, c'est à dire précédé de celui de ses ancêtres : « Falier Ermenegilda fu Bastian di Marin di Bastian di Marin » (DPW 16). Ainsi, le conte de fée, car le roman en est aussi un, peut-il se dérouler. Crabbe qui connaît son histoire vénitienne tire aussitôt les conclusions qui s'imposent de cette révélation d'identité :

It was borne in upon Nicholas Crabbe that he had scratched out of a rubbish heap nothing less than the daughter of a Doge — of three Doges, to be quite exact, Vital Falier, and Ordelafo Falier and Marin Falier of the eleventh, twelfth and fourteenth centuries respectively. (DPW 25)

Cette généalogie est loin d'être anecdotique. Elle fait de Zildo un personnage dont l'histoire personnelle et familiale se confond avec celle de Venise, un concentré de vénétianité, aux antipodes d'un Toto qui, dépourvu de passé comme de futur, ne fait que traverser le texte pour enchaîner les récits dont se délecte Don Friderico son maître. Elle s'inscrit également dans une tradition, purement littéraire cette fois, qui légitime la relation d'égalité unissant Crabbe et Zildo. Les fantasmes ancillaires des années 1890 sont oubliés pour céder la place à un amour à la fois intellectuel et complet (comme le suggère le titre du roman), l'androgynie du personnage venant parfaire cette quête d'impossible qui finit cependant par trouver à se réaliser dans le renversement de la situation initiale : le sauvé vient arracher son sauveur à une mort inéluctable, devenant par là même son égal dans l'adversité, digne d'accéder non seulement au bonheur, mais aussi à son panthéon des réprouvés.

Il fallait à Crabbe, le banni, un compagnon à la hauteur des turpitudes que lui prêtent injustement les personnages anglais qui cherchent à l'abattre. Zildo représente l'essence même du paria, puisqu'il est le descendant direct de ce Marin Falier dont la tentative de renversement de la Sérénissime a tant fasciné les romantiques. Pour ne citer que les œuvres principales consacrées à cette famille à la fois illustre et marquée du sceau de la trahison, mentionnons *The Bravo of Venice* (1804) de M. G. Lewis, mais aussi bien sûr la tragédie de Byron, *Marino Faliero* (1820), ou encore l'opéra de Donizetti (1835) ou la pièce éponyme de Swinburne (1885). Tous manifestent une égale fascination pour le Doge couvert d'années et de

gloire, prenant prétexte d'une offense faite à sa femme pour chercher à imposer une sorte de dictature incompatible avec la collégialité du gouvernement de la République et acceptant avec une admirable dignité les conséquences fatales de son échec. Rolfe ne pouvait que se prendre de passion pour cette cause perdue, lui qui avait, dans un livre flamboyant, *The Chronicles of the House of Borgia*, défendu pied à pied l'honneur de l'illustre famille pontificale à laquelle il avait fini par s'identifier. Les Falier présentent les mêmes caractéristiques et permettent en outre d'ancrer son roman, par-delà le cycle autobiographique qu'il vient clore, dans une littérature de Venise dont il se veut l'aboutissement. On perçoit ici la distance qui sépare Rolfe de Wilde, Gide, ou du Baron von Gloeden. Les origines purement intertextuelles de Zildo rendent caduques non seulement la hiérarchie sociale et financière où se complaît l'artiste étranger désirant et l'objet de son désir, elles permettent également d'évacuer la problématique sexuelle sous sa forme la plus crue et surtout la plus banale. Ce faisant, elles épargnent au lecteur l'impression assez pénible de prédation qui caractérise l'œuvre aussi bien que la correspondance des auteurs cités (la liste est très loin d'être exhaustive).

Bien que, à la différence des *Venice Letters*, textes de circonstance écrits, à la même époque, pour des raisons essentiellement alimentaires, la question du lien érotique entre les deux personnages soit en grande partie éludée dans *The Desire and Pursuit of the Whole*, elle n'en est pas moins présente indirectement dans le recours à la langue vénitienne. Si le nom de Falier est lourd de sens et de références multiples, le prénom de Zildo ne l'est pas moins. Changeons une consonne, et il se transforme en « *dildo* », l'instrument nécessaire à la pénétration de la carapace du Crabbe qui d'actif au début du roman, devient passif et s'abandonne aux bras de son sauveur au terme d'un parcours de douleur aux allures de *via crucis*. Sa sonorité évoque la caractéristique phonétique la plus marquante du dialecte vénitien. Paul Morand l'a bien noté, lui qui écrit dans *Venises* : « le dialecte vénitien s'illustre par sa lettre Z ; le Grand Canal lui-même a une forme de Z » (1983,136).

Incarnation phonétique de la langue du peuple auquel il appartient, Zildo est connoté dans son physique par un dialecte qui, pour Nicholas Crabbe, est la langue du bonheur, interrègne langagier entre l'anglais (qui sous ses formes multiples apparaît successivement comme la langue du complot mais aussi comme celle de la création) et l'absolu inaccessible de la langue liturgique dont l'Eglise a privé Rolfe en lui barrant l'accès à la prêtrise. C'est la langue des adolescents au corps superbe,

l'émanation de la ville qui les engendre, la promesse du plaisir, charnel et surtout esthétique. La multiplication des passages en vénitien permet de faire entendre au lecteur des sonorités nouvelles qui connotent la passion : ce n'est pas un hasard si de nombreuses citations en vénitien ont trait à l'amour jusqu'à la scène finale où le rapport direct entre langue et amour physique est clairement exposé : « "L'amor xe fato per chi lo sa fare" Love is for him who knows how to make it » (DPW 297). Cette charge érotique du dialecte qui ne peut qu'évoquer pour le lecteur moderne la création par Pier Paolo Pasolini de *l'Academiuta de lingua furlana* (1945) et surtout le rôle central des expressions dialectales romaines dans ses *Ragazzi de Vita* (1955), Apollinaire, à l'époque de Rolfe, la mettait également en évidence, lui qui redécouvrait, traduisait et faisait publier en français l'œuvre du plus grand poète érotique du XVIII^e siècle, Giorgio Baffo :

Baffo, ce fameux vérolé surnommé l'obscène, que l'on peut regarder comme le plus grand poète priapique qui ait jamais existé et en même temps comme un des poètes les plus lyriques du XVIII^e siècle écrivait dans ce patois vénitien qu'ont illustré un grand nombre d'ouvrages dans tous les genres.

[...] Le patois vénitien a une douceur unique. La grâce et la mollesse s'y mêlent dans des proportions si justes qu'il favorise avant tout le lyrisme érotique (1910,1)

La contamination du texte par des expressions vénitiennes s'inscrit dans un travail général sur la langue qui parcourt l'œuvre de Rolfe depuis 1900, date à laquelle, avec la composition des *Chronicles of the House of Borgia*, l'écriture devient sa seule activité. Du caractère global de ce processus qui parvient à son terme avec *The Desire and Pursuit of the Whole* (dont le titre est, à cet égard, révélateur) découle la difficulté d'en rendre compte par le biais de simples citations. Il faudrait, pour lui rendre justice, reprendre non seulement l'intégralité du roman vénitien mais aussi de ceux qui précèdent. Il convient cependant de souligner le caractère ludique de ce travail. Au moment où « El sior Zois » (« Il Signore Joyce » en italien) trompe l'ennui que lui inspire l'enseignement à la « Berlitz Cul » en apprenant le triestin dans les tavernes malfamées, Rolfe dérouté le lecteur en parsemant son texte d'exclamations incompréhensibles : « Oysters! », « Little Oysters! » s'écrient les personnages. Rien de bien mystérieux pourtant : il ne s'agit que de la traduction littérale en anglais de « ostrega! » et « ostreggheta! » que les Vénitiens utilisent pour exprimer la surprise ou la colère et qu'ils préfèrent au blasphématoire « ostia » qui a la faveur des Italiens.

L'alliance de la chair et des mots, d'Eros et du Verbe, Rolfe a su, mieux que tout autre, l'exprimer à Venise. Seul Thomas Mann a également tenté d'en faire éprouver la révélation tragique au personnage de Gustav von Aschenbach lorsque ce dernier s'abîme dans le désir que lui inspire Tadzio sur la plage du Lido. Entre Rolfe et Mann cependant, il y a une différence considérable : Mann ne parle pas vénitien. Peut-être Rolfe, alors qu'il achevait son dernier roman et qu'il se débarrassait du fardeau d'écrire, a-t-il songé que, par une étrange ironie du sort, un des chefs-d'œuvre du théâtre vénitien du XVIII^e siècle est la pièce de Carlo Gozzi intitulée *Il Corvo*. Si tel est le cas, peut-être a-t-il mesuré avec ironie, en reposant la plume, la distance qui sépare Toto de Zildo et s'est-il de la sorte réconcilié, par-delà le jeu des pseudonymes, avec sa personnalité foisonnante, celle du prêtre manqué comme celle du baron improbable, bouclant, enfin, la boucle. En s'éloignant radicalement de l'école décadente des *Yellow Nineties* il a su, en grande partie grâce à sa rencontre avec la Sérénissime, se muer en un avant-courrier du modernisme. Frederick William Rolfe a bien mérité de Venise, de sa langue et de sa littérature et s'est montré digne d'en prononcer l'éloge comme l'a fait le 23 août 1570 Luigi Grotto Cieco d'Hadria pour la consécration du Doge Luigi Mocenigo :

Voici la ville qui, à tous, inspire la stupeur. Et j'ajouterai que toutes les vertus en Italie dispersées en fuyant la fureur des barbares ici se rassemblèrent, et, ayant reçu du ciel le privilège des alcyons, firent sur ces eaux, de cette cité, leur nid. Et je conclurai ainsi : qui ne la loue est indigne de sa langue, qui ne la contemple est indigne de la lumière, qui ne l'admire est indigne de l'esprit, qui ne l'honore est indigne de l'honneur. Qui ne l'a vue ne croit point ce qu'on lui en dit et qui la voit croit à peine ce qu'il voit. Qui entend sa gloire n'a de cesse de la voir, et qui la voit n'a de cesse de la revoir. Qui la voit une fois s'en énamoure pour la vie et ne la quitte jamais plus, ou s'il la quitte c'est pour bientôt la retrouver, et s'il ne la retrouve il se désole de ne point la revoir. De ce désir d'y retourner qui pèse sur tous ceux qui la quittèrent, elle prit le nom de *VENETIA*, comme pour dire à ceux qui la quittent, dans une douce prière :

VENI ETIAM, reviens encore.

Bibliographie

ROLFE, Frederick W. *The Desire and Pursuit of the Whole*. Oxford: Oxford Twentieth Century Classics, 1985. Ab. DPW.

BAFFO, Giorgio. *L'Œuvre du patricien Giorgio Baffo de Venise* avec une introduction et un essai biographique de Guillaume Apollinaire. Paris : la Bibliothèque des Curieux, 1910.

BULTEAU, Michel : *Baron Corvo. L'exilé de Venise*. Paris : Éditions du Rocher 1990.

BULTEAU, Michel et François VERGNE, (sous la direction de): *Digraphe n°61 Spécial Baron Corvo*. Paris : Mercure de France, 1992.

COLBY, Vineta. *Vernon Lee — a Literary Biography*. University of Virginia Press, 2003.

ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Paris : Points Seuil, 1979.

JOYCE, James. *Stephen Hero*. Edited with an Introduction by Theodore Spencer. London : Jonathan Cape, 1944.

MAGRIS, Claudio. *Danube*. Traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau. Paris : Gallimard/Folio 2009.

MIERNIK, Miroslaw Aleksander : *Rolfe, Rose, Corvo, Crabbe. The Literary Images of Frederick Rolfe. The Warsaw Studies in English Language Culture, Literature, and Visual Arts*. Volume 3. Francfort, Bern, Bruxelles :Peter Lang Edition 2015.

MORAND, Paul. *Venises*. Paris : Gallimard/L'imaginaire, 1983.

MORAND, Paul et Jacques CHARDONNE. *Correspondance (1949-1960)*. Paris : Gallimard, 2014.

SCOBLE, Robert : *Raven, The Turbulent World of Baron Corvo*. London : Strange Attractor Press 2013.

SCOBLE, Robert : *The Corvo Cult. The History of an Obsession*. London: Strange Attractor Press 2014.

SYMONS, A.J.A : *The Quest for Corvo*. London : Cassell 1934.