UN ÉTRANGE CAS D'HÉTÉROLINGUISME : L'ITALIEN DANS LES « AUTO-TRADUCTIONS » THÉÂTRALES (ITALIEN-FRANÇAIS) DE GABRIELE D'ANNUNZIO

Fabio REGATTIN[1]

Abstract: This article analyzes the traces of heterolingualism in two assumed self-translations (from Italian into French) of the Italian writer Gabriele D'Annunzio: the plays *La villa morte* (*La città morta*) and *Le chèvrefeuille* (*Il ferro*). After a brief history of the four texts, we will focuson the Italianisms which characterize one of the two translations, *Le chèvrefeuille*, and we will offer a possible explanation for their presence, which responds to a specific argumentative strategy on the part of the writer.

Keywords: D'Annunzio, Gabriele; heterolingualism; self-translation; theatre and drama translation

0. Introduction

Les lignes qui suivent seront consacrées à l'analyse des traces hétérolingues dans deux « auto-traductions »[2] théâtrales de Gabriele D'Annunzio. Après une courte justification de notre approche, nous passerons à l'analyse des deux traductions (*La città morta/La ville morte*, 1896, et *Il ferro/Le chèvrefeuille*, 1913), en nous concentrant prioritairement sur la deuxième, sur ses conditions de réalisation, sur les stratégies de traduction qui la caractérisent et, enfin, sur ses aspects liés à l'hétérolinguisme.

La définition originale de ce phénomèneest la suivante : « Présence dans un texte d'idiomes étrangers, *sous quelque forme que ce soit*, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (Grutman, 1997 : 37 ; nous soulignons).

Ce « sous quelque forme que ce soit » rend possibles ces pages, puisque – comme nous le verrons – ce n'est pas l'hétérolinguisme au sens propre qui va nous intéresser : la « présence d'idiomes étrangers » dont parle Grutman se manifeste ici sous la forme de calques d'expressions italiennes dans le texte français. Nous allons analyser ces calques et proposer une explication possible de leur présence dans *une seule* des deux « auto-traductions » de l'auteur italien.

[1] Université de Bologne, Italie, f.regattin@gmail.com.

[2] Les raisons de ces guillemets seront apparentes dans la suite de notre exposé.

BDD-A8368 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:35:32 UTC)

1. Gabriele D'Annunzio francisant et « auto-traducteur »

Les rapports qui relient Gabriele D'Annunzioet la France sont nombreux : la biographie avant tout, avecun long séjour pendant les années 1910-1915, vécues entre Paris et Arcachon. Mais ce rapport est aussi et avant tout littéraire : au théâtre surtout, D'Annunzio écrira plusieurstextes en français et, si l'on s'en tient à ses déclarations, s'auto-traduira aussi, de l'italien vers le français. Il affirmera en effet avoir traduit, ou du moins avoir écrit en deux versions – la française et l'italienne – deux tragédies, la première et la dernière de sa carrière, dont les titres italiens sont respectivement La città morta (1896) et Il ferro (1913). Plusieurs commentateurs mettent en discussion les affirmations de l'écrivain à cet égard, en soutenant que D'Annunzio n'aurait pas traduit les textes (ce qui est confirmé pour le premier, traduit certainement par Georges Hérelle, alors que sur le deuxième des doutes subsistent).

Étant donné la distance chronologique entre les deux textes que nous allons considérer, quelques points de repère historico-biographiques semblent nécessaires. *La Ville morte* (écrit en 1896 et publié en 1898 par Calmann-Lévy) constitue le véritable début dramatique de D'Annunzio ; pour la création du texte, écrit en italien et traduit ensuite en français, l'auteur préférera Sarah Bernhardt à Eleonora Duse, et Paris à Rome.

Le texte est conçu en 1895, pendant un voyage en bateau que D'Annunzio fait en Grèce avec plusieurs amis :[1] le poète se consacrera à l'écriture dès son retour. Dans un premier temps, il pense écrire le texte directement en français, comme il le confieà Georges Hérelledans une lettre.Mais le temps presse, tout comme Bernhardt, qui lui envoie plusieurs télégrammes pour connaître l'avancement des travaux ; D'Annunzio écrit alors en italien, et envoie le texte à son traducteur dès qu'un acte est terminé. La version italienne est prête en novembre 1896, la traduction française un mois plus tard, et, avec le consentement d'Hérelle, D'Annunzio s'attribue la paternité du texte pour éviter la mention « Traduit de l'italien ». Dans une lettre au traducteur, il affirmera :

> Déjà, au théâtre, ce mot traduction semble mettre un voile entre l'œuvre et les spectateurs […]. En écoutant ou en lisant une traduction, on pense instinctivement à ce que pourrait être le texte original. Et il y a comme une diminution de plaisir (lettre de D'Annunzio à Hérelle du 19 octobre 1896, citée in De Michelis, 1960 : 182).

[1] Parmi eux, Georges Hérelle, « voix française » de l'auteur, qui a déjà traduit plusieurs de ses ouvrages et fera de même avec cette pièce.

BDD-A8368 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:35:32 UTC)

Avec ce stratagème, D'Annunzio arrivera à tromper plusieurs critiques et écrivains, persuadés que le texte original soit le français et sa traduction, l'italien.

Toute la pièce se développe autour de deux amours – l'un incestueux, l'autre adultérin – contre lesquels l'âme humaine semble ne rien pouvoir. Dès les premières répliques, l'action se déroule sous l'emprisedu théâtre grec classique : la pièce est truffée de références à l'antiquité et s'ouvresur une longue citation de l'*Antigone* de Sophocle, lue à voix haute par une des protagonistes. L'histoire a lieu à Mycène, non pas dans l'antiquité mais à l'époque contemporaine. Léonard, un jeune archéologue, arrive dans la ville grècque pour retrouver les tombes des Atrides ; il y est accompagné par sa sœur, Blanchemarie, et par un couple d'amis : Alexandre, un poète, et sa femme aveugle, Anne. Alexandre tombe très tôt amoureux de Blanchemarie, qui cède à sa passion après une longue résistance ; Anne, qui devine l'amour naissant entre les deux, pense au suicide ; entre-temps, Léonard, empoisonné par la flamme incestueuse qui dort dans les tombeaux des Atrides, tombe à son tour amoureux de sa propre sœur et se confie à Alexandre. En découvrant par Anne que celui-ci est son rival, il décide de tuer Blanchemarie pour se défaire de sa propre passion.

L'accueil de la pièce à Paris, en janvier 1898, est assez positif, bien que le succès soit apparemment moins lié à l'écriture de D'Annunzio qu'à l'interprétation de Bernhardt. La version italienne de la pièceest créétrois ans plus tard à Milan, les rôles principaux étant confiés aux deux grands protagonistes du théâtre italien contemporain, Eleonora Duse et Ermete Zacconi. Tout comme en France quelques années plus tôt, le spectacle ne connaîtra pas un succès retentissant.

L'échec relatif de ces productions (si l'on considère qu'à l'époque D'Annunzio est une vedette en Italie, et en passe d'en devenir une en France) sera confirmé parla réception négative de la totalité des textes dramatiques de l'auteur italien, dont l'écriture restera toujours étrangère au monde du théâtre.

Si *La ville morte* ouvre la production théâtrale de D'Annunzio, *Le Chèvrefeuille* est sa dernière pièce. À l'époque de la rédaction, l'écrivainvit depuis trois ans en France, à Arcachon, et entretient de nombreuses relations avec le monde littéraire de son pays d'accueil.

La tragédie sera écrite en même temps en italien et en français, les deux versions étant terminées pour l'automne de 1913. Il n'existe d'unanimité ni quant à l'ordre de rédaction des textes ni quant à leur paternité réelle : certains commentateurs considèrent qu'Illan Alvarez de Toledo, Marquis de Casa Fuerte, pourrait avoir fourni à D'Annunzio une

BDD-A8368 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:35:32 UTC)

première version française, revue ensuite par l'auteur, alors que pour d'autres ce dernier aurait entièrement rédigé les deux textes.[1]

Nous utiliserons pour le synopsis la version française, bien que des différences importantes entre les deux textessubsistent, comme on le verra dans la suite de cet article. La tragédie, en trois actes, s'ouvre sous l'invocation à Marie de France, dont un lai, cité en épigraphe, porte le même titre du texte. L'action se déroule dans une villa « en contrée d'oliviers, non loin de la Méditerranée occidentale » (D'Annunzio, 1940 : 9), où réside l'ancienne famille des De la Coldre. Au début de la pièce, la villa est occupée par Aude et Ivain, les deux jeunes frères De la Coldre orphelins du père ; Ivain estaccompagné de sa femme Helissent. La vie des troisse déroule paisiblement jusqu'à l'arrivée de la mère Laurence, accompagnée par Pierre Dagon, ancien ami du père et nouveau mari de la mère. L'arrivée de Dagon bouleverse Aude, persuadée que l'ami du père est aussi son assassin et décidée à le venger. Face aux accusations d'Aude, Dagon avouera avoir tué son ami, mais en accomplissant par ce geste les volontés de ce dernier, accablé par une maladie mortelle et au courant de l'amour naissant entre sa femme et Pierre. La révélation de Pierre Dagon entraînera la vengeance de la part de sa femme, qui le poignardera avec le *ferro* qui donne le titre au texte italien ; lorsque Helissent accourra en scène, attirée par les bruits de combat, ce sera Aude qui s'accusera du meurtre. Les types représentés par les personnages principaux se retrouvent à cette époque dans maints textes du poète, le faible Ivain s'opposant aux surhomme et surfemme nietzschéens Aude et Pierre, qui n'hésitent pas à se sacrifier face à un devoir plus grand qu'eux.

La création de la pièce, avec Sarah Bernhardt et Charles Le Bargy dans les rôles principaux, aura lieuà Parisle 14 décembre 1913. La présence de D'Annunzio dans la salle ne suffira pas à en garantir une réception positive. Quant à *Il ferro*, le texte sera jouépour la première fois en janvier 1914 ; l'accueil italiensera tout aussi froid, et ce nouvel échec éloignera définitivement D'Annunzio du théâtre.

2. Les deux textes

Qu'il s'agisse ou non de « véritable » auto-traduction, le rôle joué par D'Annunzio dans la rédaction de ces deux pièces françaises est foncièrement différent. Pour ce qui concerne La città morta/La Ville morte, aucun doute ne subsiste ni quant à l'ordre de rédaction (italien-français) ni quant à

[1] Pour plus de détails à ce propos, nous renvoyons à Regattin (à paraître), qui offre une analyse plus pointue des stratégies de traduction des deux textes et de leurs aspects auto- ou hétéro-traductifs, ainsi que des éléments de génétique des traductions.

BDD-A8368 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:35:32 UTC)

l'auteur de la traduction, que de nombreux documents indiquent en la personne de Georges Hérelle.

La traduction suit de près le texte italien. Une comparaison au niveau structurel, même superficielle, révélera la proximité des deux versions, en même temps que la tentative de réaliser un pseudo-original français.

La subdivision en actes et en scènes suit la tradition française, qui fait débuter une nouvelle scène à toute entrée/sortie d'un personnage, et non pas la tradition italienne, moins formaliste. À cet égard, le texte français se détache de l'italien seulement une fois, pour le corriger : une scène est ainsi ajoutée à l'acte IV, pour marquer une entrée sur scène de Blanchemarie.

La même tentative de renverser l'ordre de production apparent des textes pourrait expliquer l'utilisation massive des pronoms personnels là où l'italien courant n'y aurait pas recours, dans des phrases comme « *Io*sono senza ali. *Voi* me le cercate inutilmente » (D'Annunzio 1898a : 40, nous soulignons). La même tendance se répand dans les didascalies aussi : à la page suivante on peut lire, par exemple, « Una pausa. *Ella* continua a sfiorare con le dita Bianca Maria » (*ibid.*, 41, nous soulignons).

De même, le titrereprend littéralement sa version italienne, et les noms des personnages subissent une simplefrancisation – une pratique très répandue au théâtre, puisqu'elle débarrasse les acteurs de tout doute concernant la prononciation. « Alessandro » devient « Alexandre », « Bianca Maria » devient « Blanchemarie », et ainsi de suite.

Au niveau textuel également, une comparaison systématique ne montre quepeu de variations, qui n'affectent pas le texte dans sa globalité. Les disparités entre les deux versions restent moindres : nous en avons repéré une centaine environ, tous types confondus, sur un texte relativement long.Avant tout, il est possible de remarquer un grand nombre d'omissions (et un nombre comparable d'insertions) d'éléments vocatifs : par exemple, « Je ne sais » (D'Annunzio 1898b : 8) traduit « Non so, Anna » (1898a : 20) ; réciproquement, « Anne, inclinez-vous un peu » prend la place de « Inchinatevi un poco » (1898b : 17, et 1898a : 39).Ces différences ne doivent pas étonner dans la traduction d'un texte de théâtre, vouée à la mise en scène – et donc au jeu d'acteur – plus qu'àla lecture.

Le traducteur succombe encore à une tendance qui pourrait être universelle : la réduction des ambiguïtés du texte de départ. Hérelle va jusqu'à corriger le texte italien lorsque celui-ci affiche des fautes évidentes. Ainsi, dans une discussion entre Alessandro et Anna, l'homme, qui venait de monter à la terrasse, en redescend, mais la didascalie lit en italien « *Ella* discende i gradini » (littéralement, « *Elle* descend les marches », 1898a : 260) ; la version française corrige alors en traduisant « *Il* descend les marches » (1898b : 114).

BDD-A8368 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:35:32 UTC)

Enfin, il est possible de remarquer de rares « fautes » véritables de traduction, dues peut-être à la vitesse de rédaction de la version française : la tendresse « appassionata e *inquieta* » qu'Anna montre dans le texte italien (1898a : 43) devient en français « passionnée et *inquiétante* »[1] (1898b : 19) ; ou la « loggia » italienne, toujours traduite par « terrasse », à une seule occasion (*ibid.*, 77) devient une « loge ».

Bien que des différences entre les deux textes subsistent, et que quelques formes d'adaptation aient été mises en place (traduction des noms, correction de la division en scènes), le texte reste très proche de l'original italien. Comme on le verra de suite, il est difficile de porter le même jugement sur le deuxième couple de pièces.

Des données biographiques permettent de considérer *Il ferro*/*Le chèvrefeuille* comme le résultat d'un travail en parallèle sur les deux versions, avec un aller-retour entre l'italien et le français. Ici, les différences entre les textes sont beaucoup plus marquées, ce qui est visible déjà à partir du paratexte. Le titre, avant tout : alors qu'en général les pièces de D'Annunzio se caractérisaient par des traductions littérales (comme nous l'avons vu pour *La Ville morte*), ici la focalisation change complètement, en passant de l'arme du crimeà une plante(le chèvrefeuille, justement) dont la valeur symbolique – passant par le lai de Marie de France qui porte le même titre – est considérable à l'intérieur de la pièce. Par ailleurs, la version française paraît truffée de références à la littérature française du Moyen Âge, avec une attention soutenue et presque obsessionnelle envers le *Lai du chèvrefeuille*, qui constitue le véritable fil rouge de la pièce. L'épigraphe (« "Gotelef" l'apelent Engleis. / "Chievrefueil" le nument Franceis. / Marie de France ») nous situe d'emblée dans la France médiévale, en remplaçant l'exergue italien, « Alla memoria di Gigliola de Sangro », qui de son côté est un rare exemple d'intertextualité interne, la Gigliola en question étant la protagoniste de *La fiaccola sotto il moggio*, une autre pièce de D'Annunziooù elle joue un rôle assez proche de celui d'Aude, en vengeant cette fois non pas la mort du père, mais celle de la mère.

Alors que dans *La Ville morte* la traduction des nomsne montrait qu'une adaptation linguistique, *Le Chèvrefeuille* insiste sur le jeu des citations littéraires, s'éloignant largement de sa contrepartie italienne, même pour ce qui est des noms « signifiants ». Mortella (la « petite morte », ou la « petite mort ») devient Aude, tout comme Giana (qui n'est pas sans rappeler, dans son comportement, l'ambiguïté de Janus, « Giano » en italien) est transformée en Helissent, nom aux consonances moyenâgeuses, peut-être, mais dépourvu autrement d'une signification précise. La Rondine est le seul

[1] Une traduction littérale de l'italien étant plutôt « inquiète ».

BDD-A8368 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:35:32 UTC)

personnage qui garde son nom intact dans le passage interlinguistique, en devenant L'Hirondelle en France, alors queles prénoms qui restent ne montrent pas de véritable intérêt : on peut parler encore une fois de francisation « simple », même s'il n'y a pas de correspondance avec leur version italienne (une comparaison donne les couples Gherardo > Pierre, Bandino > Ivain, Costanza > Laurence). Il est par contre intéressant de voir comment ont été modifiés les noms de famille. Alors que la version italienne ne présente que des appellatifs plausibles, mais non signifiants (Guinigi, Ismera), en français D'Annunzio renchéritsur la référence au lai de Marie de France. Le nom de famille qui correspond à l'italien Guinigi est De la Coldre, « coldre » étant l'ancienne appellation du noisetier, qui détermine la métaphore centrale du poème de Marie de France. Comme le chèvrefeuille et le noisetier, en effet, Tristan et Iseut sont inséparables. L'autre nom de famille, « Dagon », pourrait-il être une référence assez obscure aux circonstances de la mort de son porteur, par le biais du verbe « daguer », c'est à dire « frapper à coups de dague » ? L'hypothèse est tentante, même sirien ne semble pouvoir la confirmer ; la variation par rapport au texte italien n'en demeure pas moins considérable.

Une comparaison de l'autre grand élément paratextuel, celui des didascalies qui ouvrent les actes et décrivent le décor, montre à son tour des différences considérables. L'adaptation ne concerne pas uniquement la topographie, avec un passage de la « villa toscana » (D'Annunzio 1914 : 3) du texte italien à la « vieille maison de plaisance […] non loin de la Méditerranée occidentale » de la version française (D'Annunzio, 1940 : 9) ; des ajouts très nombreux et très longs, ainsi que des adaptations culturelles ponctuelles, situent une fois de plus la tragédie sous l'emprise du Moyen-Âge français et du *Lai du chèvrefeuille*. La première didascalie redouble presque sa longueur par rapport à la version italienne : d'une page environ dans le texte italien, elle dépasse les deux pages dans la version française ; c'est surtout la description du décorqui s'élargit de façon considérable, en multipliant les références littéraires :

> « Au-dessous de l'une et de l'autre demi-voûte court une frise de stuc peint, qui développe le motif emblématique du coudrier et du chèvrefeuille, tel que l'exprime l'ancien Lai de Marie de France » (*ibid.*).

Dans la suite de la didascalie, D'Annunzio ne renonce pas à deux citations directes tirées du lai, mais il fait plus : plusieurs références culturelles des didascalies italiennes, concernant notamment des éléments artistiques (italiens) évocateurs d'un certain goût et d'une esthétique définie, sont remplacés par des « équivalents » français. Ainsi, « un piedestallo di cipollino [che] sostiene una statua dell'Abondanza nella maniera del Tribolo » (1914 : 3) devient « un piédestal d'ordre toscan [avec] une statue de

BDD-A8368 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:35:32 UTC)

l'Abondance dans la manière de Jean Goujon » (1940 : 10). L'adaptation culturelle est adroitement mêlée à la conservation d'autres éléments culturels, qui permet de garder une aura d'italianité ; en l'espace de quelques lignes, la didascalie qui ouvre le deuxième acte et qui décrit la chambre d'Audeoffre un exemple des deux stratégies : la pièce s'ouvre sur une balaustrade « pareille d'élégance à la "loggetta" de Paul V dans la villa romaine de Mondragone » (*ibid.*, 77) et contientune série hétéroclyte d'objets, parmi lesquels un « triptyque limousin du premier Jean Pénicaud » (*ibid.*, 77-78). L'italien lit, dans le premier cas, « una loggetta scoperta – arieggiante quella di Paolo V nella villa frascatana di Mondragone » (1914 : 81) : on est donc bien face à la conservation d'un élément culturel présent dans le texte italien. Quant au deuxième exemple, le triptyque n'apparaît nullement dans le texte italien, qui inventorie simplement « qualche statuetta religiosa, qualche madonna » (*ibid.*, 82).

Le désir de renchérir sur l'italianité du texte et de son auteur semble confirmé par d'autres indices. Au premier acte, l'insertion d'une phrase inexistante dans le texte italienà la fin de la didascalie d'ouverture paraît n'avoir aucune autre raison : « Le chèvrefeuille mouillé fleurit dans ce domaine qui se nomme de son nom en souvenir du grand amour de Hardré de la Coldre et de la belle romaine Isotta Orsina » (1940 : 10).[1]Or, cet ajout nous paraît spécialement significatif : parce qu'il insiste une fois de plus, et de manière subtile, sur le *Lai du chèvrefeuille* (le nom « Isotta » étant en rapport assez transparent avec le français « Iseut »), et surtout parce qu'il fait allusion, *pour le lecteur uniquement*, àun amour qui dépasse les frontières linguistiques et culturelles – un amour entre un Français et une Italienne. Nous verrons que cet aspect semble correspondre de façon assez frappante à l'usage que D'Annunzio va faire, dans ce même texte, de l'hétérolinguisme.

Quelques tendances traductivesont déjà percé de l'analyse des didascalies : par rapport à ce qui arrive avec *La ville morte*, les modifications sont beaucoup plus importantes, tant du point de vue quantitatif que du point de vue qualitatif. Notamment, l'adaptation à l'univers culturel et artistique français est visible à tout niveau ; de plus, le texte de départ perd son caractère sacré : la version française ne ménage pas des insertions et des suppressionsde longueur considérable, tant ponctuelles (comme l'ajout des notations culturelles françaises) que structurelles (c'est le cas de la référence constante au lai de Marie de France). Enfin, une certaine « italianité » est promue et recherchée.

[1] Nous avons montré ailleurs (Regattin, en cours d'évaluation) que des données biographiques et textuelles permettent d'établir avec une certaine assurance que l'ordre de rédaction des deux textes est italien-français, et que nous sommes face à celle que Rainier Grutman (2009 : 259) a pu appeler « simultaneous self-translation ».

BDD-A8368 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:35:32 UTC)

Ces aspects informent aussi les choix traductifs – ou adaptatifs, si l'on préfère – des répliques. Nous avons pu dénombrerune quinzaine d'éléments culturels francisants ou littéraires au sens large n'apparaissant pas dans le texte italien, le plus souvent des ajouts. Nous ne porterons qu'un exemple d'une stratégie qui caractérise le texte dans sa totalité : une réplique anodine comme « O malinconia! » (1914 : 8) devient « "Las ! Merencolie", dirait notre Charles D'Orléans » (1940 : 15).

Par ailleurs, les additions par rapport au texte italien sont nombreuses ; elles sont souvent d'une longueur considérable, allant d'une à plusieurs phrases, et dans certains cas même plusieurs répliques de suite : nous en avons dénombré une vingtaine au moins, se concentrant surtout au début et à la fin de la pièce. Les ajouts répondent à deux stratégies bien définies : d'un côté, ils concernent les éléments dont nous avons déjà parlé en analysant les didascalies, en situant une fois de plus le texte sous l'emprise du *Lai du chèvrefeuille*, en insistant sur l'italianité de l'auteur et en multipliant les allusions savantes à la littérature et à l'art français ; de l'autre côté, et surtout pour ce qui est des additions ponctuelles, ils semblent diriger le texte vers une plus grande littérarité.

3. Un hétérolinguisme stratégique

Venons-en, enfin, à l'hétérolinguisme : d'autres éléments textuels semblent confirmer une emprise directe de D'Annunzio sur la version française de la pièce. Notamment, il a été possible de repérer de nombreux italianismes lexicaux et syntaxiques, qui étaient complètement absents dans *La Ville morte*. Qui plus est, contrairement aux formes les plus importantes d'addition, les italianismes (une vingtaine au moins) parsèment le texte dans sa globalité (dans les quelques exemples suivants nous les indiquerons encore en *italiques*, et les faisant suivre par la forme italienne et par sa traduction entre crochets) :

> • Et pourtant j'ai entendu battre toute la nuit […]. *Toi non*? [Tu no? = Pas toi?] (1940 : 43) ;
> • le signe *de la* croix [il segno della croce = le signe de croix] (*ibid.*, 51) ;
> • *Il s'est fait tard* [Si è fatto tardi = Il se fait tard] (*ibid.*, 64) ;
> • Je me suis senti tirer *à peine à peine* le bas de ma jupe [appena appena = très doucement, juste un peu] (*ibid.*, 88).

Parallèlement, il est possible de remarquer quelques endroits textuels où le traducteur semble ne pas avoir parfaitement compris le texte de départ. Ainsi, « sto là, proprio come al principio di una storia inventata » (1914 : 18) devient « je reste là, *proprement comme* au début d'une histoire inventée » (1940 : 24) ; et « se è possibile, passi da me questo calice » (1914 : 180) est

BDD-A8368 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:35:32 UTC)

traduit, avec un renversement complet, par « s'il se peut, que ce calice passe *loin de moi* » (1940 : 160).[1]

Ces remarques conclusives – montrant d'un côté une série inattendue d'italianismes, et de l'autre quelques rares « fautes véritables » de traduction – permettent, noussemble-t-il, de confirmer l'hypothèse d'une hétéro-traduction revue directement par l'auteur, qui aurait retravaillé le texte à sa guise, en y ajoutant les quelques italianismes dont le texte est émaillé.

Quel bilan tirer de cette série d'éléments, montrant d'un côtéun ajout systématique de références littéraires relatives au pays d'accueil, et de l'autre un ajout semblable, mais de signe opposé,de références culturelles italiennes, et de véritables italianismes lexicaux et syntaxiques ?

Nous sommes habitués à considérer l'hétérolinguisme comme un procédé littéraire et stylistique ; ici, il prend une forme plus ambiguë, celle du calque d'expressions étrangères. Et, si l'hypothèse d'une traduction réalisée non pas par l'auteur, mais par un proche, et revue ensuite par D'Annunzio, est correcte, il est possible de s'interroger sur cette présence. Quoi de plus logique, en effet, que de faire relire la toute dernière mouture de la version française au traducteur « véritable », pour lui donner une tournure plus naturelle, qui paraissait si importante aux yeux de D'Annunzio (du moins à en juger par la lettre à Georges Hérelle que nous avons citée au début de ce texte) ?

Le choix de l'auteur italien doit donc être considéré comme volontaire, et marqué. Nous émettrons l'hypothèse que, comme toutes les autres stratégies qui font surface dans cette version, il peut répondre à une *volonté d'assimilation* au monde littéraire français.

La chose est évidente pour l'hommage que représente l'insertion des nombreuses références littéraires françaises dont il a été question. Que dire, toutefois, des références à l'Italie,[2] ou de l'hétérolinguisme ? La réponse peut passer par le statut de l'auto-traduction, qui est, rappelons-le, un mouvement qui va (au moins en Occident, et au moins à l'époque considérée) du *plus* au *moins* prestigieux, c'est-à-dire de l'autorité sur le texte original à l'autorité sur la traduction – activité, cette dernière, historiquement subordonnée. Insérer des marques linguistiques d'italianité reviendrait ainsi à affirmer : « C'est vraiment moi qui ai fait ce travail ; je vais jusqu'à me *traduire* dans votre langue, ce qui est un hommage plus grand encore que le fait d'y écrire

[1] Hors contexte, la phrase italienne est ambiguë et se prête effectivement aux deux lectures ; replacée dans le cadre d'où elle est tirée, elle ne laisse toutefois aucun doute quant à la « bonne » lecture, qui serait « qu'on me passe ce calice ».

[2] Nous avons vu à quel point certaines d'entre elles peuvent être significatives : pensons par exemple à l'ajout gratuit de l'histoire d'amour entre Hardré de la Coldre et Isotta Orsina sur lequel nous avons insisté plus haut.

BDD-A8368 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:35:32 UTC)

directement (ce que j'ai déjà fait[1]), étant donné le prestige réduit que cela comporte ».

À un moment où il n'est pas évident qu'il pourra rentrer dans son pays, D'Annunzio est donc en train de se repositionner dans le système littéraire français : paradoxe, il le fait en revenant, même linguistiquement, à l'Italie.

Bibliographie :

D'Annunzio, Gabriele (1898a) : *La città morta*, Milano, Treves.

---------- (1898b) : *La ville morte*, Paris, Calmann-Lévy.

---------- (1914) : *Il ferro*, Milano, Treves.

---------- (1940) : *Le chèvrefeuille*, Roma, Il Vittoriale degli Italiani.

De Michelis, Eurialo (1960) : *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli.

Grutman, Rainier (1997) : *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, Fides.

---------- (2009) : « Self-translation », in Baker, Mona et Gabriela Saldanha (éd.),*Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, p. 257-260.

Regattin, Fabio (à paraître) : « D'Annunzio, le théâtre, l'auto-traduction. Quelques remarques sur *La città morta*/*La ville morte* et *Il ferro*/*Le chèvrefeuille* », in *Forum – Revue internationale d'interprétation et de traduction*.

[1] D'Annunzio a écrit en français au moins deux textes,*La Pisanelle* et *Le Martyre de Saint Sébastien.*

BDD-A8368 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:35:32 UTC)