



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale
Filologia Moderna
Francesistica – Italianistica
Percorso binazionale - Doppio titolo



UNIVERSITÉ
Grenoble
Alpes

Université Grenoble Alpes

UFR de Langues étrangères

Master Langues, Littératures et in
Civilisations Étrangères et Régionales.
Études italiennes - Études Françaises
Double diplôme international

**Traduction de *La Crociata degli Innocenti* de Gabriele
D'Annunzio et étude croisée avec *La Croisade des enfants* de
Marcel Schwob**

Jade Lehuby, M2 Master Langues, Littératures et in Civilisations
Étrangères et Régionales
Études italiennes - Études Françaises
Double diplôme international

Corso di Laurea Magistrale
Filologia Moderna
Francesistica – Italianistica
Percorso binazionale - Doppio titolo

Directeurs de mémoire : Marika Piva et Filippo Fonio

Traduction de *La Crociata degli Innocenti* de Gabriele D'Annunzio et
étude croisée avec *La Croisade des enfants* de Marcel Schwob

Sommaire

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....page 9

PREMIÈRE PARTIE : TRADUCTION DE *LA CROCIATA DEGLI INNOCENTI* DE GABRIELE D'ANNUNZIO.....page 13

DEUXIÈME PARTIE : COMMENTAIRE À LA TRADUCTION.....page 40

I) Introduction.....page 40

II) Commentaire.....page 46

- Ambiguïté de la structure.....page 46
- Les personnages.....page 47
- Les répliques des personnages : quelles structures dans l'oeuvre originale et quelles solutions pour réaliser la version française ?.....page 49
- Isotopies du texte et refus de simplification.....page 50
- La religion.....page 51
- « Intraduisibilité » : difficulté du passage d'une langue-culture a une autre.....page 53

III) Outils et méthodologie.....page 55

TROISIÈME PARTIE : *LA CROISADE DES ENFANTS* DE MARCEL SCHWOB ET *LA CROISADE DES INNOCENTS* DE GABRIELE D'ANNUNZIO, ÉTUDE CROISÉE.....page 57

Introductionpage 57

I) Considérations sur le contexte.....page 59

II) Deux œuvres à part.....page 64

III) Points de rencontre.....page 72

Conclusion.....page 77

« È questa una delle tante opere che non scriverò mai¹ »

Le présent travail propose une traduction de *La Croisade des Innocents, mystère en quatre actes* de Gabriele D'Annunzio écrit en 1915, et met en relief les problématiques de traduction qu'un tel texte peut poser. Dans un second temps, le lecteur trouvera dans ces pages une étude croisée visant à questionner un hypothétique lien de parenté entre *La Croisade des Innocents* de Gabriele D'Annunzio et *La Croisade des enfants*, conte publié en France par Marcel Schwob en 1895.

Nombreuses sont les œuvres de Gabriele D'Annunzio qui ont été traduites en français, qu'il s'agisse de ses romans ou de ses tragédies, mais ce mystère – que l'auteur qualifie d'œuvre « inachevée » – n'a pas été aussi diffusé que le reste de ses textes. Bien qu'il s'agisse apparemment d'une ébauche, cette œuvre ne mérite pas être laissée de côté ni de tomber dans l'oubli. En effet, la présente traduction n'offre pas simplement la version française d'un possible projet d'une production inachevée mais bien la traduction d'une œuvre littéraire accomplie. La renommée de Gabriele D'Annunzio en France est surtout construite sur ses romans : *L'Enfant de Volupté*, *L'Innocent* par exemple, qui offrent au lecteur une prose lyrique admirable. Le présent travail cherche à démontrer que ce mystère en quatre actes presque oublié ne démerite pas et qu'il a bien sa place au même rang d'œuvre littéraire que les romans sus-cités, et cela bien que son auteur lui attribue un caractère inachevé, et donc d'ébauche.

Je me suis concentrée sur la lecture analytique de l'œuvre originale et j'ai essayé de rendre une version française lisible, agréable, tout en restant fidèle à l'œuvre italienne afin de ne pas la réécrire mais bien de la transmettre avec toute la force poétique qui s'en dégage. Il y a, à la base de cette traduction, une volonté de provoquer sur le lecteur français le même effet que Gabriele D'Annunzio provoque sur le lecteur italien. C'est pourquoi une attention minutieuse a été portée au texte original afin d'en saisir les éléments les plus importants pour ainsi choisir une approche de traduction à laquelle se tenir durant tout le travail de traduction. Le lecteur trouvera dans le commentaire qui suit la traduction quelques éléments de réflexion sur la manière dont a été réalisée cette version française et sur la motivation de certains choix du traducteur.

1 « C'est une des nombreuses œuvres que je n'écrirai jamais. » Lettre à Ettore Cozzani directeur de l'Eroica, Paris, 9 mars 1915, citée dans : D'ANNUNZIO Gabriele, *La Crociata degli Innocenti*, Milan, L'Eroica, 1920, collection « I Gioielli de L'Eroica », p.10.

Après la lecture de la version française de *La Croisade de Innocents*, le lecteur pourra découvrir dans la troisième partie une brève présentation de Marcel Schwob et de sa *Croisade des enfants*. Il aura ainsi les éléments nécessaires qui lui permettront de situer le contexte de l'étude croisée qui fait suite à cette présentation et qui questionne une possible influence de Marcel Schwob sur Gabriele D'Annunzio.

LA CROISADE DES INNOCENTS

Mystère en quatre actes

[1915]

*Mais si vous voulez comprendre un tel mystère,
Il vous faudra être dévots et volontaires.*

La représentation d'Abraham et Isaac².

² *Sacra rappresentazione di Abramo e Isacco* (1449), une des « représentations sacrées » que Feo Belcari, poète religieux du XVe siècle, récitait sur les places florentines.

Les personnages de l'Acte I

La Mère – Odimondo – Gaietta – Novella

Le Pèlerin - Chorus Cœlestis

Les personnages de l'Acte II

Le Pèlerin - Vanna l'Ardente

Odimondo – Novella - Gaietta

Les voix blanches

Les personnages de l'Acte III

Vanna – Odimondo – Novella – Gaietta

Marco Stropo

Le Clerc – Le Marchand – L'Aventurier

La Vigie – Les Marins – Le Séraphique

Les voix blanches

Chorus Cœlestis

Les personnages de l'Acte IV

Vanna – Odimondo – Gaietta

Les voix blanches

À l'époque où saint François d'Assise avait trente ans.

ACTE I

La petite vallée de Santa Celerina apparaît, avec la grande berge herbeuse de la Cintola³ qui longe le marais, luxuriant de laîche pendante, de joncs et de paille. À l'ouest, là où s'étend la berge, des claies d'enclos à troupeaux se dressent sous les aulnes et les chênes, quelques-unes sont recouvertes d'un toit de chaume.

À l'est, sur une haute crête de tuf jaunâtre s'ouvrent de profondes cavités, semblables à des grottes que d'anciens ermites auraient abandonnées, fermées à l'aide de planches et de roseaux pour abriter les troupeaux. Au fond, sur l'autre rive du marais on aperçoit l'abbaye de Veperosa, posée sur son portique à trois arches, presque terrestre à côté du campanile aérien qui semble toucher le cœur du ciel de la flèche de son cône ponctué d'une croix. Sur l'haleine dorée exhalée par le printemps marécageux, la tige sacrée resplendit d'une lueur extraordinaire, toute rosée de la base jusqu'à la pointe, à tel point que sa pierre forte semble se muer en rubis. La forêt de Vona occupe l'horizon boréal, tapie là-bas dans la plaine tel un nuage noir qui couve un nimbus. C'est le samedi avant le dimanche des Rameaux. Le jour décline. Le concert vespéral de l'infinie nuée d'oiseaux s'élève doucement du marais. Sur les îlots que forment les renoncules fleuries, les poules d'eau font déjà leur nid avec les feuilles dociles du jonc. De temps en temps on entend cancaner le colvert au milieu des roseaux. La sarcelle d'été grince comme la poulie d'un puits. Le butor lance son cri rauque par-dessus le tumulte des pies qui grouillent dans la paille. Un son de clairons et de trompettes retentit dans le ciel au passage des grues. La foulque répond à son propre cri simulé par la sournoise musette en écorce alors que le pipeau sculpté dans l'os de la cuisse d'un animal et ajusté à l'aide de cire jaune trompe le pluvier qui porte déjà son habit de noces. De temps à autre la bécassine semble imiter le gémissement du chevreau. Le long des prés humides, le courlis fait entendre son chant triste et monocorde, le vanneau siffle en cherchant des vers, la poule d'eau croasse en suivant prestement la trace d'un escargot. Des hordes de corbeaux se dirigent vers les fourrés, s'élèvent, redescendent, à contre-courant du vent. Plus bas, on entend de temps à autre les renards qui glapissent entre les aulnes et les roches siliceuses.

³ Ce toponyme a une consonance avec la ceinture de la Vierge (en italien *Sacro Cingolo* ou *Sacra Cintola*), relique conservée au Dôme de Prato en Toscane, ville où d'Annunzio a fréquenté pendant sept ans le collègue Cicognini.

SCÈNE I

Novella, assise sur le bord d'un long abreuvoir, écoute la symphonie du printemps en tressant un panier de jonc. L'abreuvoir est formé par deux arches en pierre, peut-être des anciennes arches de corps saints profanées par quelque barbarie. Elles sont séparées par un cyprès noir suranné dont le tronc est dissimulé par les branches qui partent du pied et qui sont tordues comme si les racines mêmes, repoussées par le sol, voulaient atteindre la cime. Le temps a effacé ce que le scalpel avait représenté et inscrit, le dos laineux des brebis a émoussé les angles à force de frottements comme la génuflexion des fidèles polit le seuil de l'oratoire. La jeune fille a le visage tourné vers le campanile de Veperosa qui luit tant qu'il semble se rapprocher sur l'eau en avançant telle la colonne de feu devant les enfants d'Israël à l'orée du Désert. Et voilà que jaillit de son cœur la mélodie en ravissement, inquiète aussi.

– Telle la colombe je gonfle ma poitrine et je chante pour le plaisir ! Mais dans mon cœur gronde une parole que je ne veux plus garder. Un faisceau de myrrhe gît dans ma poitrine, et mon cœur languit d'amertume. C'est l'arrivée du printemps, ô mon ami. Sait-on pourquoi on pleure.

Tout à coup, courbée par une angoisse plus forte, elle tombe à genoux et se met à prier.

– Pleurez, mes yeux ! Pour cet amour que j'ai à retrouver. Que mes pleurs puissent abreuver la soif de mon Seigneur.

Avec un cri soudain, elle renverse la tête en arrière, blanche de peur, et tressaute.

– Ah, qui me prend par les cheveux ? Toi, Odimondo ? Ou la Mort ?

Elle est debout, tremblante, elle se retourne et scrute les alentours. Il n'y a personne derrière elle.

SCÈNE II

Odimondo apparaît, sortant de l'ombre du rocher de tuf. Il vient du côté de la forêt de Vona. Il porte dans ses bras un faisceau de branches d'olivier attaché par une ficelle qui semble lui peser plus que sa fronde.

Il s'arrête.

« Novella, pourquoi es-tu si pâle et abasourdie ? » *Il a la voix brisée.*

« Et toi ? » *répond-elle.*

La première partie de la scène est haletante et mystérieuse. De temps à autre l'inconscience de la jeune fille l'illumine de quelque éclair de sourire, comme si la vie suivait encore son cours habituel. Le lendemain c'est le dimanche des Rameaux. A-t-il coupé les rameaux pour les amener à l'abbaye afin que l'Officiant les bénisse ? Il dépose le faisceau sur l'herbe, en pliant un genou, lentement, délicatement, et ne se relève pas.

« Entends-tu ce grand concert dans le marais ? »

Novella lui indique cet aurore prodigieux qui passe sur la terre depuis déjà quelques jours. À l'aube, au crépuscule, d'innombrables cohortes d'oiseaux filent dans l'air. Ils ne suivent pas la direction de la migration du printemps comme lors des habituels passages mais disparaissent tous vers une destination inconnue, là-bas, là-bas, qui sait où ils vont ?. Leurs cris, leurs chants, le vacarme de leurs vols remplissent les nuits. « Que se prépare-t-il ? Quelle nouvelle est attendue ? » Le berger dit : « Moi aussi j'irai là-bas, avec ce faisceau dans mes bras, sans plus m'arrêter, jusqu'aux confins du monde. As-tu vu ma mère ? ». Oui, elle l'a vue, elle le cherchait. Gaietta n'est pas encore rentrée. Elle a cherché sa créature dans les maisons de tous les parents. Elle espère qu'il la lui ramènera...

La scène gagne en effroi et en horreur. D'abord frappée, puis éclairée par l'attitude d'Odimondo, Novella pose ses mains dans le faisceau de branches et touche un petit pied froid et nu. Horrifiée, elle écarte les feuilles et découvre le visage blême de Gaietta. Malgré la terreur qui l'écrase, elle dit d'une voix faible dans laquelle transparaît le tremblement de tout son être : « Elle dort ? ». Elle touche encore le petit corps exsangue, découvre une légère blessure rouge sur son cou délicat, là où se trouve la grande veine. « Morte ? » Désormais elle aussi semble n'avoir plus une goutte de sang qui circule dans les veines de son visage. « Morte ? Elle est morte ? »

La voix de la mère interrompt la scène déchirante. Elle appelle son fils en descendant par le sentier à l'ombre des chênes. « Odimondo ! Odimondo ! »

Il bondit sur ses pieds. Novella remet le feuillage en place, soulève le faisceau avec une force inhabituelle, le dissimule derrière l'abreuvoir et reste à côté, agenouillée, le front posé contre le bord de l'arche, presque faite elle aussi de la même pierre.

SCÈNE III

La mère apparaît. « Odimondo, mon fils, où est ta petite sœur ? Où est-elle, où est Gaietta ? Tu ne l'as donc pas cherchée ? Tu ne me l'as pas ramenée ? »

Mot après mot le dialogue monte jusqu'à atteindre le point où il est inévitable que la terrible lumière éclate sur l'âme.

La confession se fait, dans une ardeur tragique.

« Appuie-toi contre le cyprès. »

Là-bas, au fond de la forêt de Vona, dans les ruines de la tour Tibalda vit une lépreuse qui fut jadis une femme magnifique et puissante du nom de Vanna l'Ardeuse. Amour et plaisir des barons et des ducs, puis abandonnée de tous dans son malheur comme une créature maudite de Dieu, comme une peau infectée et abominable, comme une chose de l'enfer. Un jour que le berger se perdit en allant au marché de Fanna avec sa charretée d'agneaux, il passa devant la tour Tibalda et entendit la femme l'appeler.

– « Ah, pourquoi le grondement sanguin ne m'a-t-il pas assourdi les oreilles ? Ô mère, pourquoi mes yeux ne furent-ils pas aveuglés comme lorsque j'étais encore dans ton ventre ? Et ce corps que tu me fis, pourquoi ne s'est-il pas brisé de douleur comme une roue folle qui se brise dans un tournant ?

Et cette bouche, que ne fut-elle remplie de la boue noire de la voie, avant que je ne me retourne et réponde " Qui m'appelle ? ", lors qu'il me semblait de mauvais augure être appelé par mon prénom : Odimondo ! »

Est-ce vraisemblable ? Dieu consent-il désormais à de telles choses ?

Maintenant une voix résonne sur un sentier boisé, semblable à un bruit de feuilles et de vent, et l'âme est perdue, l'âme est damnée pour l'éternité !

La première fois il s'arrêta parce qu'il était perdu. La deuxième fois il retrouva le chemin de la perte. Et ce ne fut ensuite rien d'autre qu'un rêve épouvantable et sans réveil. Puis on lui dit comment, pour purifier les chairs de la lèpre abominable, rien ne vaut mieux que boire le sang d'une gorge innocente. Trois gouttes, trois gouttes seulement, trois gouttes vivantes : et la chair est propre ! Et Gaietta, la petite sœur, fut portée sur l'épaule comme l'agneau pascal.

Le ton de la scène, arrivé au comble de l'horreur, s'exhale dans une sorte de lamentation alternée, comme dans une légende populaire, comme dans une laude ombrienne.

LA MÈRE— Ô mon fils, blanc et blond que j'allatai de mon cœur (Jésus prit le péché, Marie prit la douleur), Odimondo, Odimondo, qui pourra te sauver ?

LE FILS— Le Christ lave de tout péché sauf du mien. C'est moi qui ai rouvert la plaie du flanc, et c'est à cause de moi si tu vois le monde saigner à nouveau.

LA MÈRE— Odimondo, Odimondo mon fils, et où iras-tu ? Vite, Marie, viens-nous en aide ! Où iras-tu faire ton amende avec cette horrible tache que rien ne peut laver ?

LE FILS— Mère, je ne sais que répondre. Tes pleurs me rendent muet. Seul dans ce monde aveugle, Mère, et personne pour m'aider, je m'en irai, et tu ne pourras pas aider ton fils.

LA MÈRE— Ô mon fils, et à quelles portes iras-tu frapper ? Que feras-tu puisque même tes pleurs ne peuvent t'aider, seul et affligé, Odimondo ?

LE FILS— J'apprendrai la profondeur de ce que tu ne connais pas, à quel point le feu tourmente et jusqu'où mord le grappin.

LA MÈRE— Et que laisses-tu à ta misérable mère ? Que laisses-tu à ta mère seule et désespérée, ô créature ?

LE FILS— Pauvre de toi, la laine noire maligne sur les cardes t'assèche la gorge et te raidit les doigts !

LA MÈRE— Et à ta misérable épouse, à celle qui t'était promise, qui est désespérée et seule, dont les colombes portent le grief ?

LE FILS— Pauvre d'elle, la navette qui brouille la trame, qui grince, qui se bloque, qui rompt les fils !

LA MÈRE– Et quand aurons-nous des nouvelles des rivages inconnus, ô mon fils tendre et cruel ?

LE FILS– Lorsque les pierres nageront dans le puits, lorsque des ronces sauvages te naîtra le lys.

LA MÈRE– Et quand seras-tu finalement de retour de ton errance aveugle, mon fils ?

LE FILS– Ô Mère, quand le jour (et le Seigneur soit avec toi) poindra à l’ouest.

LA MÈRE– Et quand, ô mon enfant, quand verrai-je poindre l’aube qui te rendra à moi ?

LE FILS– Quand Dieu le Père s’apprêtera à juger les vivants et les morts, Mère.

Adossée au cyprès branchu, la mère reste méditative. Novella étouffe ses sanglots contre le bord de l’arche. En se penchant vers son fils, avec cette bouche semblable à la gueule bestiale et divine qu’a parfois la douleur lorsqu’elle n’est pas rassasiée, la mère lui parle à voix basse ; et cette voix presque atone semble fendre la roche.

LA MÈRE– L’as-tu déjà ensevelie ? L’as-tu déjà enterrée ? Où donc ?

Novella se relève, ses dents claquent comme lors d’une fièvre. Odimondo se traîne jusqu’aux genoux maternels et se plie.

ODIMONDO– Non, ce n’est pas vrai, ce n’est pas vrai ! J’ai rêvé, mère, j’ai rêvé. Ça ne peut pas être vrai. Je me réveillerai, tu te réveilleras. Seigneur, mon Dieu, par l’Hosanna, libère-nous de cette tromperie ! *Corpus Christi, salva me. Passio Christi, conforta me.*

LA MÈRE– Tais-toi, tais-toi. N’entends-tu pas ?

Dans l’air vif, là où la tour chrétienne resplendit encore comme la Verge de Jessé, semble se répandre une mélodie légère, qui n’est pas le chant des oiseaux sur l’eau mais le message des divins éperviers.

CHORUS CÆLESTIS

Mors et vita modulo

Convenere mirando.

Ecce parvula

Adest vespere

Agna domini.

LA MÈRE– Mon fils, n’entends-tu pas ? Novella, ô ma douce Novella, n’entends-tu pas, toi qui le peux ? On chante déjà l’Hosanna pour les Rameaux dans les lieux les plus hauts ? La paix est dans le ciel.

NOVELLA– Ô souffrance, souffrance !

LA MÈRE– Tu as bu la plénitude de la douleur, de tout ton visage plongé dedans, comme lorsqu’un troupeau s’abreuve et que l’on ne voit pas l’eau diminuer.

NOVELLA– Ô souffrance, souffrance ! Le chant de la colombe réduit au silence ! Le lys piétiné ! Comme le ciel est grand et comme je suis seule sur terre !

On entend encore flotter dans l’air la mélodie ineffable.

CHORUS CÆLESTIS

Mors et vita conflixere.

Novum floruit lilium.

Un sentiment surhumain est dans les trois cœurs. Novella lève ses paumes vers le haut et prononce le vœu.

NOVELLA– Ô Seigneur qui m’entends, Toi qui de Tes doigts tisses la joie infinie de Tes cieux comme j’ai tressé ce tapis de jonc sur lequel je pose mes genoux pour la prière, me voici devant Tes yeux saints, ce soir et pour toujours intacte parmi la foule de Tes servantes à chanter Tes laudes au nom de Marie, Reine du Paradis. Prends pitié de moi, ô Seigneur qui m’entends, et prends pitié de mon âme. Tiens-moi entre Tes plaies, tiens-moi dans Ton sourire, moi qui d’ardeur suis défaite. Laisse-moi venir vers Toi, laisse-moi Te contempler. Ainsi soit-il.

Soudain, voilà qu’un inconnu apparaît sous la forme d’un pèlerin mendiant, venant du sentier à l’ombre.

SCÈNE IV

Il s'avance la main tendue.

LE PÈLERIN– La paix soit avec vous. J'ai fait un long voyage. Ma besace est vide. N'auriez-vous pas quelque chose à manger ? J'ai faim.

Novella défait aussitôt son petit sac en peau de chèvre.

NOVELLA– Voilà une fiole de miel, ô pèlerin, et du pain. C'est tout ce que j'ai ici.

LE PÈLERIN– Pain de douleur. Pourquoi êtes-vous si affligés ?

NOVELLA– À cause d'un péché, à cause d'une mort.

LE PÈLERIN– Louée soit la mort, que le péché soit pardonné, béni soit Notre Seigneur !

NOVELLA– Et toi, qui es-tu ?

LE PÈLERIN– Moi, je l'ignore. Je marche.

NOVELLA– Et où vas-tu ?

LE PÈLERIN– À Bethléem, à Bethléem, et à Jérusalem, à Son Berceau, à Son Sépulcre, aux Lieux Saints, à la Terre Sainte, à la terre esclave !

NOVELLA– Allons-y, allons-y, homme de Dieu ! Je suis avec toi.

LE PÈLERIN– Et derrière moi des enfants, innombrables comme les fleurs, comme les feuilles, comme les nuées d'oiseaux dans l'air, comme les gouttes des torrents, se meuvent. Ils viendront, s'en iront, avec la Croix, pour la Croix. Ô espoir du monde qui renaît ! Commandement matinal du nouvel espoir ! Nativité perpétuelle ! Et toi, berger désespéré, que fais-tu ? Tu ne nourris pas Ses

agneaux ? Tu ne nourris pas Ses brebis ? Je m'en vais, innocent, avec ton pain et ton miel. Louée soit la vie !

En s'en allant, il passe derrière l'abreuvoir en frôlant le cyprès. Il s'arrête devant le faisceau qui gît, se penche et casse un rameau d'olivier.

ODIMONDO— Je viendrai avec toi, je te suis. Me voilà. Attends-moi, laisse-moi juste prendre mon terrible fardeau.

LE PÈLERIN— Et trois fois il lui dit : « M'aimes-tu ? » Et trois fois : « Garde mes brebis. »

NOVELLA— Reste avec nous car il se fait tard, le jour a décliné. Attends l'aube, ici, avec notre peine.

L'inconnu ne se retourne pas, fait un geste d'adieu qui semble un geste de promesse ; il s'éloigne, disparaît du côté de la forêt de Vona.

L'ombre envahit déjà la vallée, plonge le marais dans l'obscurité. Là-bas, une rougeur sombre comme un fer brûlant qui refroidit révèle toutefois la vigilance de la grande tour chrétienne. La pause de l'harmonie nocturne semble se remplir d'une attente confiante. La mère a la tête penchée. Odimondo fixe le chemin du disparu. Dans le silence, Novella, de la voix la plus profonde et la plus pure de son âme, que jamais personne, même pas elle n'a jamais entendue, répète les mots que Simon fils de Jonas dit au Maître sur la mer de Tibériade.

NOVELLA— Vraiment, Seigneur, Tu sais tout, Tu sais que je T'aime.

Elle marche comme dans un rêve, va derrière l'arche, se penche sur le faisceau comme l'inconnu, lance un cri en se redressant. Et une lumière soudaine l'éblouit.

Odimondo ! Odimondo !

ODIMONDO— Novella ! Mère !

NOVELLA– Tu ne vois pas ? Vous ne voyez pas ? Ô vérité de Dieu ! C'est Gaietta, c'est Gaietta vivante, tu ne vois pas ? Vivante avec une source de lumière dans son souffle parmi les agneaux de Dieu !

Telle la crèche dans la Nativité de Bethléem, un des enclos de la rive s'est rempli de splendeur ; et le portail s'est ouvert. Et voilà, la petite sœur du berger apparaît toute lumineuse en poussant devant elle, sur l'herbe, ses agneaux sans taches. Comme s'il n'en croyait ni ses yeux ni son âme, Odimondo soulève le faisceau de branches délesté de son fardeau mortel : et la ficelle se desserre. Il tombe sur la fronde dans le choc qui secoue son cœur, reste prostré, consacre les Rameaux de la bénédiction de ses pleurs. La mère s'abandonne vers Novella.

LA MÈRE– Aide-moi, ma tendre amie, car je meurs.

CHORUS CÆLESTIS

† Benedicite noctes et dies Domino.

† Benedicite universa germinantia in terra Domino, maria et flumina, montes et colles, frigus et aestus, rores et pruina.

† Benedicite omnes volucres cæli Domino.

† Agmina infantium, cohortes innocentium, catervae puerorum, laudate et superexaltate eum in sæcula.

ACTE II

La forêt de Vona apparaît, foisonnante de chênes lombards, de chênes verts, de chênes lièges, de chênes pédonculés et de chênes blancs ; buissonnante de lentisques, de myrtes et de fougères ; piquante de ronces et d'épines-du-Christ.

C'est l'heure de la rosée, juste avant l'aube. Sous l'immense voûte une ténèbre bleutée se tait comme dans les profondeurs marines. (Lorsque le jour poindra, l'enchevêtrement sauvage apparaîtra dans la clarté tel l'Arbre de Jessé qui, sur les vitraux des dômes, surgit de la poitrine du Patriarche et, portant sur ses branches les rois et les prophètes, monte jusqu'à la Vierge qui se trouve au sommet.

La tour Tibalda, mutilée et fendue, entièrement recouverte par le lierre, semble une créature informe de la forêt. Au-dessus de trois marches couvertes de mousse, la porte est fermée.

On voit le pèlerin avancer difficilement dans les fourrés, s'approcher de l'asile feuillu, s'arrêter un moment, aux aguets, puis monter les marches et frapper à la porte de la lépreuse. On entend une voix admirable répondre de l'intérieur.

VANNA L'ARDENTE— Odimondo, Odimondo, c'est toi ? Mon beau et tendre ami, tu reviens à moi, tu reviens ! Non, je ne dors pas. Je n'ai jamais fermé les yeux. Voilà, je viens tout de suite et je t'ouvre.

L'inconnu s'est retiré en arrière. L'ombre est encore si dense dans la forêt qu'elle ne permet pas de distinguer les troncs des hommes.

Vanna ouvre la porte et s'avance sur le seuil. Il y a encore sur elle quelques restes de la magnificence passée, car elle enveloppe sa beauté infirme dans une cape doublée de vair. Son visage est si blanc qu'il semble transmettre une faible clarté, comme l'orbe de la méduse sur la plage, lorsqu'elle se penche vers la nuit et prononce un mot d'amante, intime et chaud comme s'il était prononcé sur l'oreiller.

« Tu m'aimes ? »

Elle tend ses mains en tâtant devant elle et descend la première marche.

« Je ne te vois pas, mon tendre ami, je ne t'entends pas. Où es-tu ? Il fait encore nuit. Prends-moi par la main. Je n'ai plus d'huile dans ma lampe (tu l'as oubliée) ni aucune bougie. Je ne peux pas t'éclairer. Mais toi, tu me vois. Pourquoi ne parles-tu pas ? Odimondo ! »

Un frisson de terreur parcourt soudainement sa mollesse.

« Es-tu seul ? Qui est avec toi ? La hache ? Tu me tueras sans te montrer ? Je meurs, si tu restes muet. Et peut-être, ah, si tu me touches je meurs aussi. »

Elle semble languir contre le chambranle, et se baisse encore, alléchante et ardente.

« Écoute. Écoute. Toute la nuit j'ai senti mon mal sur moi comme la paupière sur la pupille lorsque la larme se sépare du cœur. Si je guéris, te souviendras-tu du sang ? Regarde : il me semble que cette main tendue vers toi se remplit de rosée comme une feuille nouvelle. Jusqu'aux cils, jusqu'aux cheveux, pour toi je me remplirai toute entière de printemps comme une rose pleine. Parle !, parle ! Approche-toi ! Tu n'entends donc pas ? Ma voix s'est-elle transformée dans ma bouche ? Entre. Tu me prendras dans tes bras nus. Tu me verras, si tu respirez en moi, tu me verras sans lumière. Tu sentiras les mêmes lèvres et un autre souffle, une autre haleine dans le même amour, une autre saison, une autre profondeur sous la même chevelure. Entre ! L'aube est-elle proche ? Est-elle lointaine ? Ou n'y aura-t-il plus d'aube sur le monde ? Qu'est-ce que ça peut bien te faire ? Qui se couche ne se lèvera point.

Et tu diras : « Plaise à Dieu que le jour ne se lève point ». Entre ! Tu m'aimes ? Entre ! Tu as la hache avec toi ? Entre ! »

Elle a descendu les marches et en tâtant avec ses mains, elle se dirige vers l'ombre de l'homme. L'inconnu se dérobe, monte rapidement sur le seuil, pénètre dans la pénombre. Elle appelle, avec sa voix qui se brise d'angoisse et qui se glace de peur.

« Odimondo ! Ce n'est pas toi ? Réponds-moi ! Réponds-moi ! Pourquoi me fuis-tu ? Où es-tu ? Où ? Odimondo ! »

Elle lance un grand cri, soudainement frappée par l'éclat d'un incendie. Elle se retourne et voit brûler la salle de la tour, onduler le feu dans l'embrasure de la porte comme dans la bouche d'une fournaise, surgir des fissures et des créneaux. Son lit, son coffre, son boisseau, sa futaille, son écuelle, ses grelots de lépreuse brûlent comme des sarments, comme les herbes sèches et la bruyère, d'une flamme rapide et claire. Un homme apparaît dressé au milieu de l'incendie, le visage joyeux ; il est immobile : il porte le froc et le cordon des mendiants. Sa voix gaie dépasse le rugissement et le crépitement.

LE PÈLERIN– Vanna l'Ardente, me voilà, je suis entré ! Entre, entre à ton tour, Vanna l'Ardente, par ton nom d'ardeur ! Viens, viens t'allonger dans ce lit confortable et beau. Aurais-tu peur du feu, femme, toi qui ards et qui détruis ? Jusqu'aux cils, jusque dans les cheveux, comme tu t'es remplie du sang pur et frais, tu brûleras...

À ce point, dans un style lyrique très vif, se déroule l'épisode narré dans les Fioretti à propos de cette femme « au corps magnifique mais à l'âme souillée » qui, en voyant saint François indemne au milieu des flammes, fut « épouvantée et touchée en plein cœur par un tel mystère et non seulement se repentit de son péché et de sa mauvaise intention, mais plus encore, elle se convertit parfaitement à la foi du Christ et devint d'une telle sainteté qu'en ces contrées de nombreuses âmes furent sauvées grâce à elle ».

Alors que le pèlerin sort par la porte en feu, Vanna se jette à ses pieds et enlace ses genoux. Le pressentiment de l'aube court déjà dans toute la forêt. On entend venir de loin sur la brise matinale le chœur des enfants croisés. Inspirée par l'homme de Dieu, la femme se lève, enlève sa cape de vair, ne gardant que sa chemise de lépreux, et rentre dans la tour ardente.

« Que de la mort tu renaisses. »

Maintenant le frère mineur a trouvé un luth à côté des grelots de la lépreuse (car son dernier amant cruel, un chevalier, lui avait envoyé un pain, une éponge et un luth – pour la faim, pour les larmes et pour épancher sa douleur !). Il prend ce luth, et le donne, encore intact, à la femme. Sur ce, elle entre dans le feu, chante le cantique :

« Ô Jésus, fournaise ardente... »

Le chœur des enfants semble se rapprocher avec les premières lueurs du jour. Odimondo survient à travers le fossé, poussé par une angoisse implacable. Novella le suit mais de loin, et en restant à l'écart. Devant la porte rougie par le feu, le berger retrouve le pèlerin. Il voit la femme en prodige, entend sa voix ivre. Vanna sort de la fournaise, vivante et transfigurée.

Une scène à l'essence idéale la plus pure se déroule alors entre les deux, pendant que le chœur infantile se rapproche toujours plus, dans la forêt qui s'illumine. Des myriades de feuilles nouvelles apparaissent maintenant dans la lumière en brillant comme des émeraudes et des béryls. L'herbe et la mousse sont entièrement couvertes de fleurs. Le chant de l'enfance est comme le vent tiède qui guide les migrations des oiseaux.

Voilà Gaietta, elle est devant la première nuée. Une scène courte et tendre se passe entre elle et Vanna agenouillée. Puis toute la forêt résonne de l'hymne merveilleux qui ressemble à celui du paradis des enfants bienheureux dans la Rose céleste.

Tout est lumière, chant, espoir et foi.

Tu peux t'en apercevoir aux visages
et aussi aux voix enfantines,
si tu regardes bien, et si tu les écoutes.

PARADIS XXXII⁴

4 ALIGHIERI, Dante, *La Divine Comédie*, Flammarion, 2010, Traduction de Jacqueline Risset

ACTE III

Apparaît le pont de proue de la vieille tartane rapiécée, long navire de transport pour le bois et le bétail sur lequel l'armateur Marco Stropo embarqua la plus nombreuse des bandes d'enfants croisés. Des trois mâts, on ne voit que le grand mât et le trinquet, les misaines sont abaissées, les huniers et les perroquets sont ouverts. Partout, dans la cale, dans le corridor, sur le pont, sur les escaliers et sur les échelles, autour des écoutilles, sur le tillac, le long du bordage, les petits pèlerins s'entassent misérablement comme un troupeau tondu et promis à l'abattoir, couverts de lambeaux, à demi nus, infirmes ou faméliques, dévorés par la soif, tourmentés par les insectes, brimés par les hommes de bord, secoués par le roulis, mais encore possédés par la force miraculeuse qui, à travers plaines, montagnes et rivières, les a poussés sans ménagement et sans relâche jusqu'au bord de la mer.

Ils se lèvent de temps en temps, se tendent vers la proue, se suspendent aux câbles de bastingage, anxieux de voir apparaître la Terre Sainte, les remparts de Jérusalem, le Sépulcre resplendissant comme un autre soleil. De part et d'autre se mélangent à eux des femmes échevelées à l'air de folles, quelques clercs errants, quelques marchands, quelques aventuriers. Le cantique d'outre-mer, celui qui résonnait déjà dans la forêt à la fin du printemps, résonne cependant plus faible, mais non moins fervent.

C'est l'équinoxe d'automne. Une immense nuée d'hirondelles, rencontrée lors de la navigation, est venue se poser sur le beaupré, sur les antennes, sur les vergues, sur les hunes, sur chaque vergue équipée, sur chaque hauban tendu. Sur tout le gréement, les ventres blancs et les queues fourchues brillent comme sur les corniches, sur les niveaux, sur les flèches d'une cathédrale quand l'heure du passage est arrivée.

(Les compartiments du bateau sont disposés devant les yeux du spectateur de manière que dans chacun d'eux puisse se dérouler un épisode de l'action.)

L'armateur et ses hommes qui, au port, avaient déclaré vouloir transporter sur les sept navires la multitude infantile jusqu'au rivage de Palestine « pour la gloire de Dieu », considèrent en réalité cette chair innocente comme de la chair à trafiquer, à vendre en Orient dans les marchés d'esclaves ou à offrir au calife.

Ils font ripaille, se soûlent, beuglent, jouent aux dés. La beauté de Vanna excite leur cupidité. Plus d'une fois ils ont tenté de lui faire injure. Ils trament maintenant une nouvelle manigance pour

l'accabler. Vanna ne cesse de secourir en continu les petits infirmes, les conforte, les cajole, ou se retire à l'écart pour prier, semblable aux Bienheureuses des Cloîtres.

Le regard inquiet et douloureux d'Odimondo la suit sans relâche. Comme il a déjà cédé à la violence pour s'opposer à une tentative de la part des agresseurs, Marco Stropo l'a fait attacher au grand mât, épargnant sa vie seulement avec l'espoir de le vendre à bon prix au marché d'Alexandrie comme beau garçon à tout faire.

Novella est à ses côtés, elle tient sur ses genoux Gaietta qui languit, consumée par une fièvre mystérieuse. Une mauvaise tristesse opprime les cœurs. Le vœu n'a pas fonctionné, ni les purifications. Celle qui reste immune, en dehors de tout trouble, dévouée toute entière à l'ardeur de sa perfection, est Vanna. Mais Novella ne s'avoue pas qu'elle aime encore « d'amour vrai » Odimondo. Et Odimondo, en vain, détourne le regard de la tache de son péché, réapparue dans les profondeurs de sa chair. Dans son regard, qui suit la pécheresse purifiée, ard le désir. La cupidité de ces hommes brutaux semble exciter sa flamme secrète.

De temps en temps la vigie lance un cri depuis la hune du grand mât. Elle indique le cap des six autres navires chargés d'innocents. Elle annonce qu'une coque est en vue sous le vent.

Les marins et les vendeurs d'esclaves, réchauffés par le vin et par le jeu, se donnent du courage afin de tendre le piège à Vanna. Dans la scène sanglante, elle se défend en reculant jusqu'au bordage et menace de se jeter par-dessus bord si l'un des scélérats ose poser la main sur elle. Odimondo, furieux, se débat, supplie Novella à voix basse pour qu'elle coupe les cordes qui le retiennent. Elle n'a pas d'arme, n'a pas de couteau, elle n'a que ses dents et ses ongles. Elle dépose Gaietta sur les planches du pont et avec des efforts surhumains, écoutant les suppliques de celui qu'elle aime, elle réussit à défaire le nœud. Dans son élan, Odimondo passe par-dessus le corps gisant de Gaietta, mais sans que son pied ne la touche. La créature pleure, reprise par Novella désespérée, sanglote contre la poitrine de la jeune fille. Mais, alors qu'Odimondo se précipite sur la poignée d'hommes qui presse Vanna déjà prête à se jeter à la mer, la voix de la vigie annonce :

La Croix ! La Croix ! Notre-Dame !

Et le cri interrompt la violence.

Tous se précipitent aux bastingages, se pressent sur le tillac.

Le bateau inconnu, qui avance vers la tartane, porte sur sa proue une grande Croix et, à la cime du grand-mât, l'image de la Vierge.

Le cantique infantile ressurgit, remplit la solitude de la mer.

Puis il s'interrompt comme devant un geste surhumain.

Et un silence profond se fait.

La voix du Séraphique, depuis la proue croisée, au-dessus du soudain calme plat — comme ce jour entre Carmagno et Bevagna où il prêcha aux oiseaux qui étaient sur la terre — prêche maintenant sur la mer, aux hirondelles et aux enfants. On entend à nouveau le chœur céleste au-dessus des voiles palpitantes :

† Benedicite omnes volucres cœli Domino.

† Agmina infantium, laudate eum in sæcula.

ACTE IV

Une âpre muraille de falaises apparaît sur la côte de l'île déserte où deux navires chargés d'innocents ont fait naufrage, brisés contre les rochers par les tempêtes de l'équinoxe. À travers une crevasse dans la roche taillée on aperçoit une lande sauvage, terre sans semences. Et le cantique, qui ne prendra fin qu'avec le dernier battement du dernier petit cœur, le cantique recommence déjà à monter des poitrines épuisées et de la foi invincible des naufragés survivants.

Odimondo porte dans ses bras le cadavre de Gaietta, qui pèse comme lorsqu'il était caché dans le faisceau de rameaux d'olivier. Il semble l'avoir sacrifiée à nouveau, dans son délire, car il était pardonné et il s'est fait coupable à nouveau, il était pur et il s'est souillé à nouveau, il était sauvé et il s'est perdu. Il a laissé le Malin prendre possession de lui encore une fois, sous les traits de la convoitise.

Il ne fut pas le seul à être attaché au mât du bateau. Mais l'Amour y fut attaché aussi, mis à nu et flagellé, et il semblait être rempli de sang noir. Novella est morte, elle a disparu dans le gouffre. Vanna est là, courbée sous une horreur et une tristesse plus grandes que l'horreur de la mer et la tristesse de la terre ; car Odimondo se tient devant elle comme lors du soir du méfait, délirant et désespéré comme il l'était alors, et le cadavre de la douce créature (horrible châtiment, signe atroce) a sur le cou la même blessure infâme d'où on a bu sa force fraîche. Le repentir avait mérité le miracle ; la nouvelle faute, cachée et invisible, l'a aboli. Il est là, avec sa démence et sa douleur, comme lors de cette soirée près de l'abreuvoir, sous les yeux de la mère appuyée au cyprès, avant que le Pèlerin arrive par le sentier plongé dans l'ombre.

La scène, mot après mot, geste après geste, s'élève au sommet le plus haut et nu du sentiment pathétique.

Enfin il s'ébranle, prend dans ses bras la petite dépouille et marche vers la plage résonnante où le corps de Novella s'échoue peut-être.

« Mon frère, mon frère, que Dieu te pardonne encore, que Dieu te sauve et te prenne ! »

lui crie Vanna dans le vent de la tempête. Une lumière brille désormais en elle, une divine pitié irradie d'elle, car les derniers croisés moribonds avancent vers elle à travers la lande sauvage, en chantant. Quelques-uns arrivent près d'elle, expirent à ses pieds.

« Innocents, innocents, votre regard est le regard du Christ ; votre front est le front du Christ ; votre voix est la voix du Christ ; et ici pour vous, entre les deux falaises, se trouve la porte de l'éternité... »

EN LOUANGE À JÉSUS CHRIST
ET AU PAUVRE D'ASSISE
AMEN

Introduction

La Crociata degli Innocenti est un mystère en quatre actes écrit par Gabriele D'Annunzio en 1915. Il tire son inspiration de la « Croisade des enfants », événement rapporté par plusieurs chroniques médiévales. Selon ces chroniques, en 1212, des milliers de pèlerins (principalement des enfants) seraient partis d'Allemagne et de France pour s'embarquer sur des navires en direction de Jérusalem mais échouèrent dans leur entreprise se noyèrent ou furent vendus comme esclaves. Dans son mystère, Gabriele D'Annunzio raconte l'histoire des personnages de Gaietta, Novella, Odimondo et Vanna l'Ardente qui finissent par s'embarquer eux-aussi vers la Terre sainte, à cette même occasion.

À côté des histoires particulières des protagonistes, la marche vers Jérusalem des milliers d'enfants est évoquée en toile de fond dans les deux premiers actes. Tous les actes sont ponctués par les interventions d'un chœur d'enfants croisés et d'anges-enfants et sont construits sur l'alternance entre des longues périodes de description en prose et l'introduction de dialogues en vers et parfois en prose.

Le premier acte se déroule très probablement en Toscane ou dans le Latium. Odimondo, un jeune berger, rejoint son amie Novella encombré d'un lourd fardeau de rameaux d'oliviers dans lesquels se trouve le cadavre de sa petite sœur. Lorsque sa mère, inquiète, le rejoint et lui demande s'il a retrouvé l'enfant disparue, il cède et avoue l'horrible péché qu'il a commis en offrant la vie de sa petite sœur, Gaietta, à Vanna l'Ardente, une lépreuse avide de sang frais et pur. À la famille affligée se joint un pèlerin mendiant à qui Novella offre un peu de pain et de miel. Ce dernier raconte qu'il marche inlassablement vers la Terre sainte et ses paroles font renaître en Odimondo l'espoir de sauver son âme. L'acte se clôt avec le miracle de la résurrection de Gaietta.

L'acte second présente le personnage de Vanna l'Ardente qui fut jadis une femme belle, puissante, et convoitée par tous. Elle vit désormais dans les ruines d'une tour au milieu de la forêt, cachant sa lèpre aux yeux du monde. C'est par passion pour elle qu'Odimondo a sacrifié sa petite sœur. Le pèlerin, après avoir pris congé de la famille endeuillée, arrive à la demeure de Vanna l'Ardente et y déclenche un incendie purificateur qui brûle tout. La lépreuse, en prodige au milieu des flammes, voit sa peau débarrassée de la maladie. Entre-temps Odimondo, Novella et Gaietta sont arrivés, attirés par les flammes, ils assistent à la scène et l'acte se clôt avec la rencontre entre Gaietta ressuscitée et Vanna purifiée par les flammes.

L'acte trois s'ouvre sur un cadre spatio-temporel différent. L'action se déroule en effet sur le navire de Marco Stropo, un armateur sans scrupules qui a embarqué des dizaines d'enfants croisés sur ses navires en leur faisant croire qu'il les aurait portés à Jérusalem. En réalité ces enfants sont destinés à être vendus comme esclaves sur les marchés d'Orient. Odimondo, Novella, Gaietta e Vanna sont eux aussi sur ce navire, ils se sont joints à la multitude de petits pèlerins en voyage vers Jérusalem. Les enfants sont dans un état terrible, affamés, fatigués, blessés mais gardent toujours leur foi et ne pensent qu'à arriver en Terre sainte. Gaietta est malade, Novella épuisée, Vanna essaie d'échapper aux mains avides des hommes de bord et Odimondo est attaché au mât pour avoir tenté de défendre Vanna, jaloux que d'autres puissent la toucher. Une scène de violence éclate lorsque les hommes essaient à nouveau de disposer de Vanna, mais l'apparition d'un navire inconnu orné d'une croix et de l'image de la Vierge arrête l'outrage. La voix de saint François d'Assise se met à prêcher de la proue du navire inconnu et une atmosphère céleste clôt l'acte.

Le quatrième et dernier acte raconte le naufrage des navires sur les côtes d'une île déserte où les pèlerins sont destinés à mourir. Gaietta est morte, Odimondo porte à nouveau son petit cadavre. Novella est morte, disparue suite au naufrage. Vanna est saine et sauve, tous les naufragés se dirigent vers elle, vers la lumière qui émane d'elle comme s'ils se dirigeaient vers le salut. Le quatrième acte se clôt avec une louange à Jésus Christ et à saint François d'Assise.

Sur le plan sémantique, on trouve dans ce texte une forte empreinte religieuse, non seulement due au thème de la croisade mais aussi grâce aux nombreuses références à saint François d'Assise, à l'intervention d'un chœur qui chante en latin, ou encore grâce aux miracles comme la résurrection de Gaietta ou le prodige de Vanna l'Ardente qui guérit de la lèpre après l'intervention purificatrice du feu auquel la soumet un pèlerin vagabond.

Du fait du goût pour la recherche stylistique et linguistique de l'auteur mais aussi du temps du récit (1212), on retrouve une quantité non négligeable d'archaïsmes et de « toscanismes⁵ ». La recherche esthétique de Gabriele D'Annunzio se retrouve aussi dans la précision des lexiques techniques qu'il utilise pour ses descriptions et qui demandent donc une recherche ponctuelle au lecteur non spécialiste des champs lexicaux utilisés (champs lexicaux de la botanique, des gréments et autres).

5 En linguistique les « toscanismes » sont des mots ou expressions qui sont utilisés en Toscane. L'évolution de la langue fait que, pour presque tous ces mots toscans, il existe une équivalence dans l'italien standard suprarégional, seulement le choix d'utiliser des toscanismes en littérature ajoute une tonalité plus élevée pour des raisons liées à l'histoire de la langue italienne.

Gabriele D'Annunzio écrit et publie ce mystère en italien, et bien qu'il ait passé cinq ans de sa vie en France (de 1910 à 1915) et ait écrit aussi en français, on ne trouve pas de trace d'une auto-traduction ou d'une autre version écrite par lui en français. Le choix de la langue est donc manifestement volontaire et répond à une intention de l'auteur. L'œuvre eut un succès discret bien qu'elle fût adaptée au cinéma en 1917 (le film fut ensuite détruit). On trouve peu d'éditions de *La Crociata degli Innocenti*. En mars 1915, Gabriele D'Annunzio envoie depuis Paris le manuscrit de l'œuvre à l'intellectuel Ettore Cozzani qui publie le mystère dans sa revue *L'Eroica* d'août/septembre 1915. En 1920, alors que Gabriele D'Annunzio est à Fiume, *L'Eroica* publie à nouveau le mystère en volume en l'insérant dans la collection « *I gioielli de L'Eroica* ». D'autre part, entre 1927 et 1936, le mystère est publié dans l'un des 48 volumes de l'Édition Nationale des œuvres de Gabriele D'Annunzio, dans le tome qui contient également *Parisina* et *Cabiria*. Une édition intitulée *Tragedie, Sogni e Misteri*, publiée en 1939, contient *La Croisade des Innocents*. Enfin en 2013, la maison d'édition Mondadori publie dans sa collection « *I Meridiani* » une nouvelle édition du recueil des *Tragedie, Sogni e Misteri* de Gabriele D'Annunzio. Il s'agit d'un vaste recueil en deux tomes qui comprend, entre autres, le texte de *La Crociata degli Innocenti*. C'est sur cette édition que se base le présent travail.

Le genre de *La Crociata degli Innocenti* est ambigu. Le texte prend parfois la forme d'un texte théâtral de par la manière d'introduire les discours directs et les dialogues, et aussi à travers les indications d'espaces « scéniques » dans des didascalies, mais il ne s'agit pas seulement ici d'une tragédie qui s'accorde à la tradition du genre. Nombreux sont les longs passages de description en prose et de narration indirecte qui sont propres au roman. Nombreuses sont aussi les analepses qui sont peu compatibles avec un texte théâtral destiné à être mis en scène. Le texte pourrait aussi être lu comme un script/scénario formel cinématographique, avec à la base de la rédaction une intention d'écrire pour le cinéma : on connaît l'intérêt de l'auteur pour les nouvelles formes d'expression et plus particulièrement pour le cinéma⁶ dans les années 1920 ; cependant la substance, le style et le lyrisme de l'œuvre en font indubitablement un texte à forte composante littéraire. Dans toutes les éditions, l'œuvre est publiée avec le sous-titre « *mistero in quattro atti* » (mystère en quatre actes). D'Annunzio parle ainsi du genre théâtral qui remonte au XVe siècle : « La personne vivante dans laquelle s'incarne la tragédie et la foule attentive et muette : voici les deux éléments essentiels d'un

6 « Le poète, toujours poursuivi par des embarras d'argent, présumait que le théâtre, l'opéra ainsi que le cinéma déjà très populaire, pouvaient lui permettre de conserver le suffrage du public. [...] entre 1911 et 1920, vingt-deux films furent tirés de pièces ou de sujets de D'Annunzio. » SERRA, Maurizio, *D'Annunzio le Magnifique*, Paris, Grasset, 2018, p. 351.

culte, d'une cérémonie, d'un mystère⁷ ». Dans l'édition des « *Meridiani* » de 2013, l'œuvre est publiée dans le recueil qui contient les tragédies et les mystères sans autre indication sur son genre.

Dans son introduction à l'édition de 1915, Ettore Cozzani parle d'« *incompiuta opera ma compiuto disegno*⁸ ». Dans l'introduction à l'édition de 1920 il écrit : « *Questo mirabile abbozzo d'un 'mistero'*⁹ » pour présenter l'œuvre. Enfin Gabriele D'Annunzio lui-même, dans sa lettre du 9 mars 1915 à Ettore Cozzani décrit son œuvre comme : « *un disegno compiuto della mia Crociata degli Innocenti. È questa una delle tante opere che non scriverò mai*¹⁰ ». On peut supposer que ce texte, destiné à ne rester qu'un « projet achevé », soit le résultat d'une volonté initiale de n'écrire qu'une « ébauche » d'œuvre. D'autre part il est possible que l'auteur ait commencé à l'écrire avec l'intention de la publier sous une forme plus complète et ait ensuite décidé autrement. Le fait que ce soit D'Annunzio lui-même qui ait sollicité la maison d'édition d'Ettore Cozzani vient appuyer cette dernière hypothèse.

Le parti pris traductologique ici adopté a été celui de traduire l'œuvre non seulement comme un texte littéraire (pour rendre en français tout le lyrisme de l'écriture de l'auteur et garder le même registre) mais également comme un texte destiné à la représentation théâtrale. Traduire cette œuvre en suivant les formes du script de cinéma, et donc en choisissant une écriture descriptive et un registre formel, aurait eu comme conséquence la perte de la beauté de ce texte, de l'écriture poétique de l'auteur. C'est pourquoi cette traduction se propose davantage comme une traduction sourcière que comme un texte destiné à faciliter la compréhension du lecteur en « adaptant » et en quelque sorte en réécrivant l'œuvre¹¹. Le destinataire idéal est donc un lecteur intéressé par le style propre à D'Annunzio, par son lyrisme particulier que l'on retrouve dans tous ses écrits. Traduire la *Crociata* juste pour rendre les événements (la fabula) tels quels dans une langue d'arrivée n'aurait

7 SERRA, Maurizio, *D'Annunzio le Magnifique*, op. cit., p. 219.

8 « œuvre inachevée mais conception accomplie » in D'ANNUNZIO Gabriele, *La Crociata degli Innocenti*, La Spezia, L'Eroica, 1915, introduction de l'éditeur Ettore Cozzani. p.8. Sauf indication contraire, toutes les traductions rapportées dans ce commentaire sont de ma main.

9 « Cette admirable ébauche de 'mystère' ». in D'ANNUNZIO Gabriele, *La Crociata degli Innocenti*, Milan, L'Eroica, 1920, collection « *I Gioielli de L'Eroica* », introduction de l'éditeur Ettore Cozzani, p.5.

10 « Le projet fini de ma *Croisade des Innocents*. C'est une des nombreuses œuvres que je n'écrirai jamais. » Lettre à Ettore Cozzani directeur de L'Eroica, Paris, 9 mars 1915, citée dans : D'ANNUNZIO Gabriele, *La Crociata degli Innocenti*, Milan, L'Eroica, 1920, collection « *I Gioielli de L'Eroica* », p.10.

11 La traduction sourcière se veut plus fidèle au texte original, le lecteur doit donc faire plus d'efforts pour saisir le texte. La traduction cibliste est une traduction visée à rendre un texte plus abordable au lecteur, au prix d'être moins fidèle à l'original voir de s'en éloigner. Sur cet argument voir le travail de traduction de la Bible d'Henri Meschonnic dans : MESCHONNIC Henri, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, chapitre VI : « Traduire : écrire ou désécrire », p. 69-82.

pas de sens car dans les œuvres de cet auteur l'intérêt premier est rarement la trame mais plus le style, le lexique choisi, l'esthétisme qui produisent un certain effet sur le lecteur du début à la fin du texte. Le but ici est de reproduire au maximum l'expérience dannuntienne en français et de s'en tenir au minimum à la simple restitution de la fabula. Il en résultera sûrement une lecture difficile, peut-être peu fluide mais plus similaire à l'œuvre originale et à l'effet que celle-ci produit sur le lecteur.

Puisque dans ses textes, Gabriele D'Annunzio fait usage de la langue avec exactitude, il est important de ne pas perdre les archaïsmes, les « toscanismes » et le langage spécialisé en les simplifiant lors du passage de la langue de départ à la langue d'arrivée. Les lexiques représentent une grande partie du travail de recherche puisque l'auteur propose des longues périodes de descriptions en prose de la forêt, de la nature en général, des différents oiseaux. Il utilise pour ces descriptions beaucoup de mots archaisants et/ou très précis qui peuvent avoir un autre sens que celui qui en est fait dans l'usage commun. Ce cadre naturel étant important dans certaines de ses œuvres (voir la fontaine, le myrte, la poussière, qui deviennent presque des personnages de la tragédie dans *La città morta* par exemple) il est important de le restituer dans le texte d'arrivée. De même avec les éléments olfactifs pour lesquels on sait que l'auteur cultivait un certain intérêt¹². La même intention de rendre fidèlement le texte original en français a guidé le traitement de l'élément religieux lors de la traduction. L'atmosphère pesante qui englobe le mystère, faite de prières, de miracles et prodiges, d'apparitions célestes, d'évocations au Christ, à saint François d'Assise et à la Vierge a été considérée de manière à ce qu'on retrouve une atmosphère similaire dans la traduction.

Dans trois des éditions sus-citées, antérieures à l'édition des « *Meridiani* », *La Crociata degli Innocenti* est présentée à l'état brut, sans notes, sans explications, comme un texte que l'auteur aurait écrit puis destiné à être rangé dans un tiroir et non pas publié. Il est vrai que toutes les références, intertextualités et métaphores religieuses dont regorge le texte étaient très certainement plus compréhensibles pour le public contemporain de l'auteur que pour un public français d'un siècle plus tard. Seulement, dans un souci de reproduire la même lecture immersive et fluide que propose le texte original, le choix qui a été fait pour cette traduction est celui d'éviter au maximum les interruptions physiques et mentales que sont les notes de bas de page et autres paratextes explicatifs.

12 SERRA Maurizio, *op. cit.* p. 260-261.

Ambiguïté de la structure

Comme anticipé ci-dessus, *La Crociata degli Innocenti* est un texte difficile à faire entrer dans un seul genre. Ce n'est pas seulement une œuvre de théâtre, il est possible que ce soit un script de cinéma et c'est aussi une œuvre littéraire en prose ponctuée de répliques en vers. À cela il faut ajouter les dimensions symboliste et décadente de l'écriture de Gabriele D'Annunzio, ce style bien particulier qui se retrouve dans toutes ses œuvres ; la prose lyrique, en effet, domine dans les romans comme dans les tragédies. Plusieurs solutions se présentent pour faire un travail de traduction sur une telle œuvre. On peut choisir de prendre un seul parti pris ; décider de traduire ce texte comme un scénario de cinéma, comme un texte de théâtre ou bien comme un texte littéraire qui se rapproche plus de la narration que du texte destiné à la représentation (ou bien encore choisir une toute autre solution).

Dans le premier cas la traduction aurait produit un texte descriptif et très visuel. Les passages en prose auraient été traduits sans aucune recherche linguistique poussée puisqu'il s'agit surtout de donner des indications. Une grande partie du lyrisme, de la substance littéraire du texte aurait été perdue puisque superflue dans un scénario cinématographique. L'intégralité des dialogues et des répliques des personnages aurait été rapportée de manière directe ; alinéa/nom du personnage/ réplique, le tout entouré de quelque didascalie indiquant l'émotion qui doit émaner du visage et de la voix de l'acteur. Le résultat d'un tel travail serait un texte très froid, monotone, qui selon moi ne rend pas tout à fait l'effet que provoque l'expérience de la lecture dannuntienne.

Dans le cas d'une traduction de *La Crociata* seulement comme un texte de théâtre, il y aurait sûrement eu une perte au niveau des passages de description en prose que l'on trouve dans le texte original. En effet, ceux-ci sont très longs et élaborés, beaucoup plus que des simples didascalies qui servent à donner les indications spatio-temporelles et d'autres informations sur l'état d'âme des personnages. Un texte de théâtre laisse place au travail du metteur en scène, il lui donne les indications basiques comme la trame et les dialogues ; le reste n'est qu'interprétation, alors que dans *La Crociata* ces longues périodes en prose qui font office de didascalies participent, comme sus-écrit, à la qualité littéraire de l'œuvre et sont un élément qui ne peut pas être négligé si on traduit une œuvre de cet auteur, sinon le lecteur ne lira pas D'Annunzio ou un texte approchant mais une réécriture de D'Annunzio qui sera très sûrement médiocre. D'un autre côté, l'élément tragique du mystère et les répliques alternées insérées comme dans une œuvre théâtrale sont très propices à l'interprétation et à la traduction en tant que pièce de théâtre ou tragédie, mais ils ne définissent pas

tout le texte. La structure du présent mystère est dans l'entre-deux, et ce n'est pas un hasard ni une volonté de ne pas choisir un genre de la part de Gabriele D'Annunzio mais bien une constante dans ses œuvres. Ses tragédies surtout se trouvent très souvent dans l'entre-deux, parfois au niveau du genre, d'autres fois au niveau du cadre spatio-temporel dans lequel semblent se mélanger plusieurs époques pour en former une nouvelle, suspendue dans le temps et inaccessible (dans *La Gloria* pour ne citer qu'un exemple).

Enfin dans le troisième cas, si on voulait faire une traduction sous forme de récit narratif, les passages en prose seraient traduits en essayant de garder le même niveau littéraire et la même richesse lexicale. Quant aux répliques des personnages, elles seraient introduites alternativement en discours direct ou discours indirect suivant les formes typiques du récit narratif dans le passé, mais peut-être qu'en faisant ainsi, le caractère déclamatoire des répliques du texte original serait perdu, et alors la tonalité tragique serait peut-être allégée.

L'effet d'hybridité du texte et de suspension entre plusieurs genres, plusieurs registres, est typique de l'auteur et c'est pourquoi parmi ces trois solutions sus-mentionnées j'ai décidé de ne pas choisir une seule forme littéraire dont suivre la structure et les formes pour traduire le mystère en français. La structure générale de la traduction est celle du théâtre, les répliques rapportées (pour la majeure partie comme dans une pièce de théâtre) occupent une grande place dans la version finale du texte. Les didascalies sont en italiques et on trouve les traditionnelles *dramatis personæ* : les personnages sont annoncés par acte à la première page, ainsi que l'époque dans laquelle se déroule l'action. Jusqu'ici tout coïncide avec une traduction de pièce de théâtre. En effet, les didascalies qui ne sont pas les simples indications scéniques habituelles, ont demandé un travail conséquent de compréhension et de recherche linguistique dans la langue d'arrivée comme dans la langue de départ, c'est cette partie de l'œuvre qui rend impossible le simple catalogage de *La Crociata degli Innocenti* comme tragédie.

Les personnages

Les noms propres des personnages (sauf pour le cas de Vanna) n'ont pas été traduits, la trame se déroulant en Italie, franciser les prénoms aurait été insensé. Seul le nom de Vanna l'Ardente a été partiellement adapté (« *Vanna la Vampa* » dans le texte) car il fallait traduire le jeu de mots de l'acte II : « *Vanna la Vampa / pel tuo nome d'ardore !* », « *tu che avvampi e struggi* ».

Avvampare en italien signifie « brûler, flamber, se consumer dans les flammes ». J'ai choisi de traduire cette notion avec le verbe « ardre » qui est un archaïsme qui signifie brûler et qui trouve bien sa place dans la traduction d'une œuvre elle-même pleine d'archaïsmes. Ardre signifie également, au sens figuré, brûler de passion et dans ce contexte on retrouve tous les éléments de la trame liés à l'histoire du personnage de Vanna qui tourne autour du feu (et notamment de la purification induite par celui-ci) et de la passion violente qu'elle provoque chez les hommes. Par contre les personnages désignés par des noms communs ont été traduits puisque c'est leur fonction qui les définit. Peu importe le nom du pèlerin, ce qui importe c'est qu'il soit un pèlerin mendiant qui, sur sa route en pèlerinage vers Jérusalem quémante son pain à Novella et Odimondo et rencontre ensuite le chemin de Vanna l'Ardente pour la purifier dans les flammes. Peu importe également le nom de « la Mère » par exemple, puisque ce qui est important c'est l'archétype maternel qu'elle représente.

Les types de personnages et les rapports que ces derniers ont entre eux définissent le mode selon lequel ils s'adressent les uns aux autres et comprendre ces rapports aide donc à faire une traduction des dialogues qui respecte au maximum le registre de l'œuvre originale. Odimondo est un jeune berger entre deux âges ; c'est la figure du fils, jeune, un peu naïf et tourmenté par son péché, mais c'est aussi un homme dévoré par la passion qu'incite en lui Vanna, il semble prêt à tout pour posséder cette femme, guidé par un désir aveuglant. Novella est une jeune fille amoureuse d'Odimondo, elle est douce et semble fragile mais se révèle d'une force de volonté impressionnante lorsqu'elle s'embarque sur les navires avec les autres enfants et remplace la figure maternelle auprès de la petite Gaietta. Novella meurt presque comme une martyre, innocente du début à la fin, vierge de tout péché. Elle suit Odimondo dans son pèlerinage rédempteur vers la Terre sainte, lui apporte son aide, mais périt lors du naufrage final. Gaietta est la plus jeune, elle représente l'innocence et la pureté de l'enfant. Elle est victime de cette pureté car elle attire la soif de sang frais de Vanna l'Ardente. Le miracle de la résurrection est accordé à la petite fille mais elle meurt à nouveau lors du naufrage du navire en route vers Jérusalem. Gaietta est très similaire à ses agneaux ; blanche, très jeune, pure et objet du sacrifice. Enfin Vanna l'Ardente est au début un monstre sans scrupules ; sa lèpre la rend repoussante, et elle va jusqu'à tuer une enfant pour assouvir sa mystérieuse soif de sang frais. Elle est aussi l'objet du désir masculin, elle représente la femme sensuelle qui fait perdre la raison aux hommes et les rend capables de commettre les péchés les plus violents.

On a ensuite les « types » : la Mère, figure endeuillée, désespérée, qui ajoute un poids tragique important au registre du mystère, le Pèlerin qui laisse des miracles sur son passage et enfin Marco Stroppio, qui certes a un nom propre, mais n'est déterminé que par le stéréotype du marchand d'esclaves sans scrupules.

Les répliques des personnages : quelles structures dans l'œuvre originale et quelles solutions pour réaliser la version française ?

Une fois que les personnages ont bien été identifiés, un choix s'impose pour traduire les répliques. Dans l'œuvre originale on ne trouve pas seulement une forme de dialogue mais plusieurs. La forme la plus utilisée est celle du dialogue de théâtre inséré entre les didascalies avec les noms des personnages devant leurs répliques ; au sein même de ces dialogues on trouve de la prose, des vers, des chansons, des invocations ou encore des prières. On trouve ensuite des répliques insérées de manière incisive dans la prose, comme si le texte était plus un récit narratif qu'un texte de théâtre. Enfin, comme un compromis entre les deux formes précédentes, on retrouve quelques répliques insérées sans annonce de nom de personnage mais pas directement dans la prose. Ces répliques sont insérées comme des citations dans un grand espace entre deux paragraphes de prose. De ce manque d'homogénéité il résulte un texte hybride ; par conséquent, un seul choix parmi ces formes ne convient pas, il faut certes traduire en suivant une ligne directrice mais en traitant les exceptions différemment au lieu de tout harmoniser à l'excès. J'ai donc choisi de traduire les répliques principalement sous la forme de dialogues de théâtre avec les noms des personnages et les alinéas à chaque réplique. Cependant je n'ai pas traduit dans la structure du dialogue de théâtre les phrases incisives du texte original ; celles-ci restent au sein du texte entre guillemets dans la traduction pour ne pas couper les longs passages en prose dont elles font partie. J'ai simplifié la structure de certains passages, par exemple lorsqu'un dialogue commençait en vers avec une structure identifiable mais continuait différemment, j'ai choisi de ne pas garder la structure du vers, mais de garder le même sens et le même registre et j'ai donc homogénéisé les répliques de la même façon. Ainsi là où on trouvait un dialogue en vers dans le texte original on trouve des répliques linéaires dans la traduction. Traduire le même sens, dans la même structure, avec le même schéma de rimes de l'original italien est très difficile et un des risques de cet exercice est de perdre du sens, de s'éloigner du texte d'origine par rapport à la fabula mais aussi du vocabulaire pour maintenir un schéma de rimes similaire.

Isotopies du texte et refus de simplification

Dans les passages de description en prose, on trouve beaucoup de champs sémantiques redondants qui contiennent parfois des termes très précis et dont le sens n'est pas toujours clair au lecteur mais qui permettent quand même une compréhension générale du texte. D'un autre côté il y a une quantité importante de périphrases élaborées pour désigner des entités, des époques, des lieux ou bien encore des plantes. Ces deux procédés que l'auteur utilise dans l'œuvre originale ont été pris en compte dans la traduction française. Une solution aurait pu être de simplifier ces isotopies et ces périphrases et traduire simplement le sens qui se cache derrière. Une autre solution, et c'est celle qui a été adoptée le plus possible dans ce travail, est de traduire avec des périphrases et en créant des isotopies en français en gardant la structure originale et en refusant de simplifier le concept sous-jacent. Une série d'exemples sont rapportés dans le tableau ci-dessous.

Texte original	Traduction	Simplification
« <i>Il Serafico</i> »	Le Séraphique	Saint François d'Assise
« <i>Nel tempo che San Francesco d'Assisi aveva trent'anni</i> »	À l'époque où saint François d'Assise avait trente ans	En 1212
« <i>cerri</i> »	chênes lombards	chênes
« <i>lecci</i> »	chênes verts	chênes
« <i>sughere</i> »	chênes lièges	chênes
« <i>ischie</i> »	chênes pédonculés	chênes
« <i>farnie</i> »	chênes blancs	chênes

Dans la première colonne se trouve l'extrait du texte original, dans la seconde l'extrait correspondant dans la présente traduction et enfin dans la troisième colonne se trouve une traduction hypothétique de l'extrait original mais dans une version simplifiée.

Pour le premier exemple, « *Il Serafico* », il existe une traduction française : « le Séraphique », qui était le titre honorifique attribué à saint François d'Assise. Séraphique n'est pas un mot de l'usage courant du français et il faut avoir une certaine connaissance de l'histoire de la religion pour être familier de ce terme. C'est cependant la solution choisie pour la traduction car le détour par le surnom, qui rend la référence moins évidente, moins immédiate en italien aussi, est un choix de l'auteur, il indique un certain refus de la linéarité et de l'identification évidente. Puisque la démarche de la traduction est de rendre en français le même effet qu'en italien, la solution de la simplification a été écartée.

Dans le second exemple on retrouve le même phénomène ; dans la page des *dramatis personae*, l'auteur annonce l'époque de l'action ainsi : « *Nel tempo che San Francesco d'Assisi aveva trent'anni* » au lieu d'indiquer une seule date (qui dans ce cas serait 1212). « À l'époque où saint François d'Assise avait trente ans » semble une longue périphrase pour une indication temporelle mais en simplifiant lors de la traduction on perd la référence à saint François d'Assise qui est le début d'une longue liste d'autres références.

Les cinq derniers exemples sont une énumération d'espèces différentes de chênes. Cette énumération prend place au sein d'une description de la forêt de Vona et sert à rendre l'effet luxuriant de l'abondante végétation de la forêt, elle enrichit également le texte en variété lexicale. Il est vrai qu'au niveau de la sonorité, l'enchaînement « *cerri/ lecci/ sughere/ ischie/ farnie* » est moins redondant que « chênes lombards/ chênes verts/ chênes lièges/ chênes pédonculés/ chênes blancs », seulement traduire la répétition originale sus-citée en incluant toutes ces variétés dans l'unique mot « chênes » casse tout l'effet causé par la description de la forêt dans le texte original. Entre une redondance sonore et visuelle, et la réduction de l'énumération à un simple « chênes », la solution qui se rapproche le plus de la démarche de l'auteur semble être la première.

La religion

La religion est un des thèmes principaux de *La Crociata degli Innocenti*, c'est un élément que l'on retrouve dans la trame comme dans la structure. Nombreuses sont les références religieuses dans la trame, pour ne citer que des exemples on trouve : l'apparition d'un pèlerin, le miracle de la résurrection de Gaietta, le prodige de la guérison par les flammes de Vanna, le départ des enfants vers Jérusalem et encore l'intervention de la voix de saint François en mer. Les autres éléments qui contribuent à créer une atmosphère pieuse, sont l'usage du latin avec les interventions du chœur céleste qui chante en latin, le thème du sacrifice, l'hommage final à saint François, les prières de Novella ou encore la présence de l'abbaye de Veperosa qui domine le marais où évoluent les personnages dans l'acte I. Encore une fois, ceux-ci ne sont que des exemples. Cependant à partir de cette abondance thématique on peut se demander quelle est la place de cette tonalité pieuse du texte ; est-elle le sujet du mystère ou le cadre qui sert de « toile de fond », le thème originel sur lequel s'appuyer seulement pour créer une œuvre à part entière ?

La réponse qu'apporte cette traduction est que la composante religieuse a ici un rôle ornemental, et de ce parti pris découlent certains choix de traduction qui s'appuient, entre autres, sur

le rapport à la religion, exposé dans la plus récente des nombreuses biographies de Gabriele D'Annunzio que publie Maurizio Serra en 2018. À l'époque où il écrit *La Crociata degli Innocenti* le dramaturge aurait considéré Dieu « plutôt ornement de l'art que substance de la foi¹³ » et c'est cette ligne directrice qui a été suivie pour interpréter la place de la religion dans l'œuvre.

Le premier choix est donc de ne pas traduire les passages en latin, ceux-ci correspondent aux « interludes » que constituent les chœurs d'enfants et d'angelots. Ces passages ont été interprétés comme renvoyant à la liturgie médiévale qui se faisait en latin et les traduire rendrait le texte exagérément contemporain, n'oublions pas que les événements rapportés dans le présent mystère se passent en 1212 lorsque la liturgie se faisait encore en latin. De plus, que l'on considère ce mystère comme une tragédie ou comme une œuvre narrative, le chœur en latin a un certain effet au niveau sonore, il crée quelque chose de céleste et surhumain, suspendu dans l'air, solennel et archaïsant ; en français contemporain cet effet ne serait pas le même et on perdrait ainsi beaucoup de la tonalité pieuse du texte.

Un autre choix de traduction a été de traduire les termes spécifiques aux phénomènes religieux, surtout les événements surnaturels, avec le terme exact qui leur correspond, même si parfois le sens pouvait être explicité en traduisant avec des mots d'usage plus commun. Nous citerons ici deux exemples.

Le premier est l'état de « *rapimento*¹⁴ » de Novella dans la première scène de l'acte I. Le premier sens de « *rapimento* » est le ravissement dans le sens de « ravir, d'enlever quelqu'un ou quelque chose », seulement ce mot a un sens plus culturellement chargé dans le contexte religieux ; il décrit « le phénomène mystique durant lequel l'âme est ravie avec violence par Dieu ». La traduction ici choisie est « ravissement » puisque sa définition correspond au sens qu'il faut transmettre¹⁵, l'unique point négatif est qu'il s'agit là d'un terme peu utilisé dans la langue française et que le phénomène qui se cache derrière pourrait ne pas résulter aussi évident au lecteur français qu'il l'est pour le lecteur italien, aidé dans ce cas par le sens commun du mot.

Le second exemple est l'état de « *prodigio*¹⁶ » dans lequel se trouve Vanna dans l'acte II, après sa purification par les flammes. « *Prodigio* » est l'italien de « prodige » dans le sens général de phénomène extraordinaire. Dans le contexte religieux qui concerne ce passage du mystère, « être

13 SERRA Maurizio, *op. cit.* p. 620.

14 « *Ed ecco anche dal suo cuore sgorga la melodia in rapimento* » / « Et voilà que jaillit de son cœur la mélodie en ravissement ».

15 « Domaine relig., mystique. État mystique, supérieur à l'extase, dans lequel l'âme, soustraite à l'influence des sens et du monde extérieur, se trouve transportée dans un monde surnaturel, amenée vers Dieu. » Trésor de la Langue Française (site du CNRTL).

16 « *Vede la donna in prodigio* » / « Il voit la femme en prodige ».

en prodige » se réfère à « la manifestation de la volonté de Dieu à travers un évènement ». On pourrait traduire ce phénomène par le très répandu « miracle » puisque la guérison et la survie de Vanna à l'épreuve des flammes est en quelque sorte un miracle, mais l'auteur n'écrit pas « *miracolo* » pour décrire la situation ou le résultat de la scène ; il utilise « *in prodigio* » pour décrire précisément l'état du personnage et c'est cette nuance qui doit se retrouver dans la traduction. Une autre solution qui peut être avancée est de traduire « la femme en triomphe » pour décrire l'état de la femme ressuscitée qui a vaincu les flammes et ainsi faire une référence à la Vierge en triomphe, mais « en triomphe » et « en prodige » renvoient à deux états mystiques différents. Donc ici aussi, dans un souci de précision le choix a été de traduire l'équivalent exact même s'il risquait de résulter plus étrange au lecteur.

« Intraduisibilité » : difficulté du passage d'une langue-culture à une autre

Dans certains cas on note l'impossibilité de traduire un mot italien par son exacte équivalence en français à cause des différences d'usage entre les deux langues-cultures. Dans ce cas, soit on traduit par une périphrase, et alors le texte se dilate et perd de sa précision ; soit on traduit par un terme qui s'approche au maximum du sens du mot à traduire, mais dans ce cas on prend le risque d'avoir un résultat peu compréhensible et donc on met une note de bas de page pour expliquer le contexte culturel dont il s'agit pour éclairer le lecteur. C'est un choix qui peut se révéler inévitable. La présente traduction se veut un texte fluide, sans des interruptions comme les notes de bas de page ; seulement dans un souci d'exactitude, le traducteur juge parfois que quelque paratexte explicatif pourrait être utile au lecteur. Dans le cas spécifique des noms propres, on les laisse en italien si le contexte le permet (si la compréhension générale du texte final n'est pas compromise) et on explique dans un paratexte ce qu'il est nécessaire d'expliquer pour que le lecteur saisisse le sens précis du terme en question. Nous prendrons ici deux exemples du texte pour illustrer ce phénomène.

Dans la description du marais au début de l'acte I on trouve le terme « *Cintola*¹⁷ » qui, traduit mot à mot, veut dire « ceinture ». Ce terme est aussi utilisé dans un contexte religieux ; la *Sacra Cintola* (o *Sacro Cingolo*) est une relique attribuée à la Vierge Marie, plus précisément sa ceinture, qui est conservée au dôme de Prato. La piste de la référence religieuse est possible :

17 « *Appare la valletta di Santa Celerina, col grande argine erboso della Cintola che costeggia il padule folto di gerbe, di giunchi, di paglie* » / « La petite vallée de Santa Celerina apparaît, avec la grande berge herbeuse de la Cintola qui longe le marais, luxuriant de lâche pendante, de joncs et de paille. ».

Gabriele D'Annunzio a fait ses études au collège Cicognini de Prato pendant sept ans, on peut donc supposer qu'il ait voulu faire une référence à la relique de Prato. D'un autre côté, on comprend grâce au contexte et à la syntaxe du reste de la phrase qu'ici « *Cintola* » est très probablement un toponyme, donc traduire selon la référence religieuse « ceinture de la Vierge » ou « ceinture sacrée » est incohérent car on ne retrouverait pas le lien géographique avec le marais dans cette description de l'espace. En français on trouve le terme « ceinture verte » dont la définition¹⁸ peut correspondre avec un terme géographique, seulement il semble que cette définition soit trop moderne pour un texte de 1915¹⁹ et traduire : « la grande berge herbeuse de la ceinture verte qui longe le marais » est insuffisant car aucune indication n'est donnée sur cette ceinture. Certes on donne l'idée au lecteur de quelque chose de vert, naturel, qui entoure le marais mais dans le texte original « *Cintola* » est écrit avec une majuscule. Traduire par un nom commun (ceinture verte) le nom propre d'un toponyme (*Cintola*) était vraisemblablement insuffisant. Enfin la solution qui a été choisie pour ce dilemme est celle de laisser « *Cintola* » en italien dans le texte français pour garder le nom propre et ajouter une note explicative « culturelle » pour le lecteur.

On trouve un deuxième exemple de passage difficile de la culture de départ à la culture d'arrivée dans la même description liminaire du marais (acte I) avec le terme « *castrone* ». La description mentionne le son qu'émet un pipeau fabriqué à partir de l'os de la cuisse d'un « *castrone*²⁰ ». En italien « *castrone* » est un substantif qui renvoie à l'animal châtré sans préciser s'il s'agit d'un mouton ou d'un cheval. En français on trouve des termes spécifiques au type d'animal, par exemple : « chapon » qui indique à la fois un coq et sa condition d'animal châtré ou encore « hongre » pour les équidés châtrés. Dans l'usage commun italien et aussi selon la Treccani, « *castrone* » concerne plus souvent les agneaux et les poulains. Seulement il suffit de lire toute l'œuvre pour comprendre que Gabriele D'Annunzio n'était pas homme à faire un usage commun du sens des mots et que souvent plusieurs définitions peuvent se cacher derrière un terme. Choisir ici l'un des deux sens de l'usage plus commun sus-cités serait arbitraire, le traducteur ne devrait pas trop se permettre de choisir de préciser un terme à la place de l'auteur. C'est pour cette raison que le résultat final « animal » est certes très vaste par rapport au plus précis « *castrone* », mais l'idée de la provenance animale du pipeau est maintenue et le traducteur ne s'est pas substitué à l'auteur.

18 « Urban. Ceinture verte. Surface couverte de végétation, créée ou conservée autour d'agglomérations ou d'installations, généralement pour combattre certaines nuisances et améliorer la qualité de l'environnement » Dictionnaire du Trésor de la Langue Française (site du CNRTL).

La définition géographique pour « ceinture » en italien existe mais elle est très moderne.

19 Selon le site du CNRTL, l'acception environnementale de ce mot daterait de 1972.

20 « *il sufolo fatto con l'osso della coscia del castrone* » / « le pipeau sculpté dans l'os de la cuisse d'un animal ».

Outils et méthodologie

Du fait de la langue recherchée qu'utilise D'Annunzio, des termes précis qui ont leur place et leur effets bien pensés, une traduction basée sur l'alternance entre la confiance en sa propre connaissance de la langue italienne et l'usage de dictionnaires bilingues (pour la recherche des mots inconnus) est très certainement insuffisante. L'écriture de D'Annunzio mérite une attention toute particulière et une recherche linguistique poussée pour être comprise et ensuite traduite.

C'est pourquoi j'ai beaucoup utilisé le dictionnaire italien de la Treccani pour lire les définitions exactes de certains mots et pour identifier les divers sens possibles selon les contextes et les époques qui se cachent derrière un terme. Cet outil m'a aussi été très utile pour comprendre les toscanismes et les archaïsmes. Une fois le sens des mots bien compris, j'ai utilisé le dictionnaire en français du Trésor de la Langue Française (site du CNRTL) pour vérifier les définitions et diverses acceptions des mots auxquels je pensais afin de choisir à mon tour le terme approprié et le mettre à la bonne place dans la phrase. Je me suis presque toujours servi du dictionnaire des synonymes « Crisco » (Unicaen) afin de confronter les différentes solutions qui pouvaient me venir à l'esprit et ainsi bien choisir le mot qui convenait.

La lecture d'une bonne partie de l'œuvre de l'auteur et de sa biographie ont été fondamentales pour comprendre la situation et le « personnage » de Gabriele D'Annunzio ainsi que l'époque dans laquelle il évoluait ou encore l'opinion qu'il portait sur les divers mouvements artistiques, ses critères de recherche esthétique. Ce sont tous des éléments qui peuvent se démontrer très importants lors d'un travail de traduction, surtout si l'œuvre en question n'est pas contemporaine au traducteur.

En 1212 quelques dizaines de milliers d'enfants constituèrent le cortège d'une croisade populaire partie d'Europe pour rejoindre la Terre Sainte. Les chroniques médiévales rapportent que ces enfants, originaires principalement d'Allemagne et de France, ne revinrent jamais. Certains seraient morts en voyage, après être embarqués sur des navires à Marseille, d'autres auraient été vendus comme esclaves en Orient. Que cette expédition ait été un fait réel ou ne constitue qu'une légende, le fait est qu'elle a influencé divers artistes pour la production de récits, de films ou encore de chansons. C'est sur le tournant entre le XIXe et le XXe siècle que nous allons nous concentrer.

En 1895, *Le Journal* publie du 21 février au 12 avril le conte de Marcel Schwob intitulé *La Croisade des enfants*. Ce conte est divisé en huit récits, il donne voix à huit narrateurs différents qui, racontant leurs points de vue, rapportent plus ou moins directement l'expédition des « petits enfants blancs » vers Jérusalem. Les narrateurs n'ont pas de liens entre eux, ils ne font pas partie d'une trame commune, ils se contentent de faire leurs récits personnels. En 1902, Gabriel Piernet met en musique cette *Croisade des enfants* et en fait une légende musicale en quatre parties pour soli qui connaît un succès conséquent en 1903. L'œuvre de Marcel Schwob est ensuite rééditée et traduite en plusieurs langues dont l'italien.

En 1915, Gabriele D'Annunzio publie dans la revue *L'Eroica* un mystère en quatre actes intitulé *La Crociata degli Innocenti*. Les quatre actes rapportent l'histoire tragique des personnages de Vanna, Odimondo, Novella et Gaietta, d'abord dans un contexte à petite échelle – le marais autour duquel ils vivent – puis au sein de l'Histoire après qu'ils ont rejoint le mystérieux cortège d'enfants vers la Terre Sainte. Le texte, défini comme le projet achevé d'une œuvre inachevée par son auteur²¹, est publié en Italie par *L'Eroica* en 1915 puis en 1917. Cette même année il constitue le scénario du film réalisé par Alberto Traversa et Alessandro Blasetti, lui aussi intitulé *La Crociata degli Innocenti*. D'autres œuvres artistiques inspirées de cette croisade populaire furent ensuite publiées comme, par exemple, *La Croisade des enfants*, chanson de Marie-Josée Neuville (1956), le film *La Croisade des enfants* d'Andrzej Wajda (1968), l'œuvre du même nom écrite par Bernard Thomas (1973) ou encore la très moderne bande dessinée, toujours du même nom, de Chloé Cruchaudet (2018). Ici nous nous interrogerons surtout sur la possibilité d'une influence de l'œuvre de Marcel Schwob sur celle de Gabriele D'Annunzio. En effet, du fait de la contemporanéité de ces deux œuvres on peut se demander si Gabriele D'Annunzio a écrit son mystère uniquement sur la

21 « Le projet fini de ma *Croisade des Innocents*. C'est une des nombreuses œuvres que je n'écrirai jamais. » Lettre à Ettore Cozzani directeur de *L'Eroica*, Paris, 9 mars 1915, citée dans : D'ANNUNZIO Gabriele, *La Crociata degli Innocenti*, Milan, L'Eroica, 1920, collection « I Gioielli de L'Eroica », p. 10.

base de la légende médiévale ou si *La Croisade des enfants* de son contemporain français ne l'a pas influencé, et à quel point ?

Dans un premier temps nous verrons quel contexte a entouré la création de ces deux œuvres et dans quelle mesure le part-pris artistique de Gabriele D'Annunzio a pu être proche de celle de Marcel Schwob. Nous nous focaliserons ensuite sur les deux œuvres afin d'examiner de près comment chacun des deux auteurs a choisi de traiter le thème de la croisade populaire. Enfin nous chercherons d'identifier les points de rencontre entre ces deux œuvres et nous essaierons de comprendre si ces similitudes permettent d'affirmer un rôle de l'œuvre de Marcel Schwob dans la genèse de l'œuvre de Gabriele D'Annunzio ou si elles montrent une totale indépendance entre les deux auteurs.

Contexte

Marcel Schwob a vingt-huit ans lorsqu'il publie *La Croisade des enfants* pour la première fois en 1895. Il naît en 1867 à Chaville et meurt en 1905 à Paris. Il passe une partie de sa jeunesse à Nantes où sa famille s'installe après que son père a racheté *Le Phare de la Loire*, un quotidien nantais. Dans ce même journal, Marcel Schwob publie en 1878 (il a onze ans) son premier article qui est un compte rendu d'*Un capitaine de quinze ans* de Jules Verne. En 1881-1882, à quatorze ans, il quitte Nantes et s'installe à Paris chez un oncle où il suit les cours du lycée Louis-le-Grand. De 1883 à 1884 il étudie à l'École des hautes études sociales et expérimente les registres littéraires ; en 1884 il échoue au baccalauréat et se met à écrire son premier conte *Poupa, scènes de la vie latine*. En 1885 il fréquente la classe de philosophie de Louis-le-Grand en compagnie de Léon Daudet et de Paul Claudel. Après un bref passage à Vannes pour le service militaire, il revient en 1886 à Paris où il échoue au concours d'entrée de l'École nationale supérieure et obtient une licence. En 1887, toujours à Paris, il assiste aux cours de Ferdinand de Saussure et de Michel Bréal. Il a vingt-et-un ans lorsqu'il publie en 1888 son premier conte *Les Trois œufs*, toujours dans le journal nantais de son père. Il s'intéresse à la linguistique, entre à la Société de linguistique en 1889 et s'attelle à l'écriture d'une *Étude sur l'argot français*. Cependant il abandonne vite la carrière universitaire pour se consacrer à l'écriture et au journalisme. Ainsi il fréquente le monde littéraire parisien des années 1890 dans lequel on trouve les membres de la famille Daudet, Anatole France, ou encore Edmond de Goncourt. En 1891, Marcel Schwob part de chez son oncle pour vivre seul, toujours à Paris, et commence une activité prolifique. Il collabore avec le journal paternel sus-cité, *Le Phare de la Loire*, en envoyant des « Lettres parisiennes » : l'écrivain Catulle Mendès lui confie la direction du supplément littéraire de *L'Écho de Paris*. Dans la même année il publie *Cœur double* et, en 1892, *Mimes* dans *L'Écho de Paris*. Il continue à multiplier les publications et les rencontres littéraires dans le monde intellectuel de son époque ; en 1892 il collabore avec la revue *Le Mercure de France*, publie le *Roi au masque d'or* et rencontre Paul Valéry et Oscar Wilde et, en 1893, il entre en contact avec Colette. Il écrit la préface pour *Le Dynamiteur* de Robert Louis Stevenson, publie son *Livre de Monelle* et commence à voyager en Angleterre et dans les îles anglo-normandes. Il se rapproche du monde du théâtre en 1894 : il fait une conférence à la présentation d'*Annabella* de Maurice Maeterlinck, tombe amoureux de Marguerite Moreno, actrice à la Comédie-Française. Les premières douleurs de la maladie qui l'emportera ensuite font leur apparition ; il commence à faire usage d'opium et d'éther. Il continue cependant à occuper le monde littéraire ; en 1895, année

où il publie *La Croisade des enfants*, il est très actif. Il collabore au *Journal*, revue de Ferdinand Xau dans laquelle il publie en épisodes sa *Croisade des enfants*, et traduit *Moll Flanders* de Daniel Defoe. Il continue à écrire malgré sa maladie qui se développe ; il publie *Vies imaginaires* et *Spicilège* en 1896. En 1897 il publie le conte *L'Étoile de bois* dans la revue *Cosmopolis* et commence la traduction d'*Hamlet* de Shakespeare. L'année suivante il publie *La Porte des rêves* qui contient une série de contes déjà publiés et se marie avec l'actrice Marguerite Moreno : 1899 est surtout l'année où Sarah Bernhardt joue dans la pièce tirée de la traduction de Schwob, *La Tragique Histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*. À partir de 1901 il recommence à voyager : Jersey, Uriage, l'Océanie, les îles Samoa. Lorsqu'il revient à Paris en 1902, il commence la traduction de *Macbeth* de Shakespeare et de *Francesca da Rimini* de Francis Marion Crawford toujours pour Sarah Bernhardt. Il publie les *Mœurs des diurnales* en 1903, voyage en Europe en 1904 et publie un dernier texte en 1905, *Il Libro della mia memoria* avant de mourir la même année à trente-sept ans.

Lorsque Gabriele D'Annunzio publie sa *Croisade des Innocents* en 1915, il a cinquante-deux ans. Il naît en 1863 à Pescara, dans les Abruzzes italiennes et meurt soixante-quinze ans plus tard, en 1938, à Gardone Riviera. Il vit son enfance dans les Abruzzes puis fréquente le collège Cicognini de Prato (Toscane) pendant sept ans. Son premier écrit, *Primo Vere (Premier printemps)*, est publié à l'aide de son père en 1879, alors qu'il n'a que seize ans. Il se diplôme et sort du collège Cicognini en 1881 ; il se dirige alors directement vers la capitale, Rome. Là, il s'inscrit bien à l'université mais abandonne tôt ses études ; de 1881 et jusqu'en 1891, Gabriele D'Annunzio fréquente en effet le milieu mondain de Rome et écrit des articles, des chroniques, des poèmes et des nouvelles. En 1889, il publie son premier roman, *Il Piacere (L'Enfant de volupté)*, et suivent en 1892 et en 1894 les publications de *L'Innocente (L'Innocent)* et du *Trionfo della morte (Le Triomphe de la mort)*. De 1891 à 1894, il déplace son activité littéraire et ses frasques amoureuses à Naples. Il y écrit *Giovanni Episcopo* (1891), *Le vergini delle rocce (Les Vierges aux rochers)* (1896) ainsi qu'une partie des *Novelle della Pescara (Nouvelles de la Pescara)* qu'il publie plus tard. L'été 1895 est celui de son voyage en Grèce, après lequel il écrit sa pièce de théâtre *La città morta (La Ville Morte)*, publiée en 1898 et représentée pour la première fois en 1898 à Paris avec Sarah Bernhardt dans le rôle d'Anna. Il commence une carrière politique avec un mandat de député en 1897. Ce n'est qu'après sa période florentine (1898-1910) que D'Annunzio s'exile en France. Après avoir publié son dernier roman, *Forse che sì forse che no*, en 1910, l'auteur part pour Paris, motivé surtout par la nécessité de fuir ses créanciers. Son expérience française se divise entre Paris, où il jouit alors déjà d'une certaine notoriété et où il fréquente le milieu mondain, et les Landes où il se retire pour écrire.

Cette parenthèse française se finit lorsqu'il rentre en Italie en 1915 afin de participer à la Grande Guerre et de convaincre l'Italie à quitter sa position de neutralité. Il se fait remarquer par son courage lors de la Première Guerre mondiale durant laquelle il perd même un œil lors d'un accident d'avion. La fin de la Grande Guerre le laisse insatisfait, il péroré sur la « victoire mutilée » dans ses discours mais aussi dans un pamphlet, *Aveux de l'ingrat*, qui paraît chez Grasset en 1919. Contraire à l'abandon forcé par l'Italie du territoire de Fiume, D'Annunzio met sur pieds une expédition pour reprendre possession de la ville. Il réussit, reste à Fiume et la « gouverne » de septembre 1919 à janvier 1920 avant d'être délogé par les pressions de l'armée italienne. Il cherche encore à se distinguer en politique mais l'arrivée au pouvoir de Mussolini le met bientôt à l'écart. Gabriele D'Annunzio part s'enfermer dans son Vittoriale – la célèbre villa sur le lac de Garde – et travaille à l'édition nationale de son œuvre. Son influence politique décroît de plus en plus à mesure qu'il vieillit et que Mussolini est de plus en plus suivi par les foules. Il meurt au Vittoriale le 1er mars 1938, avant le début de la Seconde Guerre mondiale.

Ces brefs aperçus sur leurs vies mettent tout d'abord en lumière le fait que Marcel Schwob et Gabriele D'Annunzio ont vécu une époque contemporaine l'un à l'autre, à la différence que Marcel Schwob est mort très jeune. Il n'y a aucune preuve d'une rencontre entre les deux, le seul indice pourrait être le voyage de Marcel Schwob en Italie en 1904 alors que D'Annunzio s'y trouvait. Il faut tout de même remarquer que même s'ils sont nés dans deux pays différents, les passages clés des biographies de ces deux auteurs sont assez similaires. Ils naissent en « province » (Hauts-de-Seine, Abruzzes) dans les années 1860. Tous deux partent très jeunes (1881) dans les capitales respectives de leurs pays (Marcel Schwob part à Paris pour étudier à Louis-le-Grand et Gabriele D'Annunzio va vivre et écrire à Rome après ses études au collège Cicognini). Marcel Schwob produit très jeune, à onze ans (1878), son premier écrit. Il ne rencontre apparemment pas de difficultés pour le publier, le propriétaire du journal dans lequel paraît le texte étant son père. Un an après, en 1879, le jeune Gabriele D'Annunzio de seize ans publie *Premier printemps*. Ici aussi la figure paternelle joue un rôle décisif dans la publication puisque c'est lui qui finance les cinq cents lires que coûte l'édition alors même qu'il est déjà en difficulté financière. Les deux auteurs ne présentent pas de parcours universitaire à succès : Marcel Schwob a échoué au baccalauréat une fois, puis a échoué au concours d'entrée de l'École nationale supérieure tandis que Gabriele D'Annunzio, bien que son père l'ait inscrit à l'université de Rome, ne daigne pas fréquenter les cours, trop occupé à courir les salons mondains. Il obtient ensuite une licence de lettres *honoris causa*. Ces deux jeunes hommes qui ont évité la carrière universitaire choisissent au même moment

de leur vie de se consacrer au journalisme et à l'écriture littéraire. Ce choix a pour conséquence leurs premières entrées dans les sphères mondaines et littéraires de Paris pour l'un et de Rome pour l'autre. Cette nouvelle position est pour les deux jeunes auteurs l'occasion de rencontrer les journalistes, les écrivains et les actrices les plus influents de leur époque. Ainsi, dans cette acception, l'adaptation de l'épisode de la croisade populaire en œuvre littéraire peut s'insérer dans la biographie de D'Annunzio comme la suite logique d'un parcours ponctué de similitudes avec celui de Marcel Schwob.

Le choix commun de l'épisode de la croisade populaire de 1212 peut trouver sa source dans l'intérêt qu'avaient les deux auteurs à se tourner vers le passé. La volonté de vivre une époque lointaine comme un refuge à travers ses écrits est une volonté qui animait Marcel Schwob et que l'on retrouve dans ses contes qui mêlent histoire et fiction, qui créent un espace-temps merveilleux éloigné de la réalité, pour lui et pour le lecteur²². Pour sa *Croisade*, Marcel Schwob s'inspire de l'Histoire en se basant sur trois chroniques de l'époque²³. Il ne choisit pas de traiter l'une des Grandes Croisades mais une petite croisade populaire moins documentée, moins ancrée dans la mémoire collective²⁴. La forme littéraire choisie est la même que l'on retrouve dans ses *Vies Imaginaires*, c'est-à-dire une succession de biographies fictives. Cette polyphonie, cette diversité d'origines, d'opinions et de confessions religieuses des narrateurs souligne la volonté de l'auteur de s'éloigner de l'Histoire « scientifique²⁵ », celle qui ne donne toujours qu'une seule version finale, une seule interprétation, pour la mémoire collective. *La Croisade des enfants* de Marcel Schwob se présente comme un monument mémoriel pour les enfants innocents morts dans le périple, à l'image du monument qu'érige le pape Grégoire IX dans le dernier récit, seulement il le fait en laissant place à un vaste champ d'interprétations pour le lecteur. En effet, bien qu'il se base sur des chroniques de l'époque et qu'il introduise les personnages historiques des papes Innocent et Grégoire IX qui confèrent au récit un certain degré d'authenticité, le reste de ses personnages sortent directement de son imagination. En écrivant son conte ainsi, Marcel Schwob refuse d'accepter le réalisme et le naturalisme encore prônés par ses contemporains de la fin du XIXe siècle. Il s'oppose à une version

22 HERNÁNDEZ GUERRERO, María José, *Marcel Schwob cent ans après*, Málaga, Université de Málaga, 2004, p. 47.

23 Chroniques d'Albert de Stade, de Jacques de Voragine et d'Albéric des Trois-Fontaines, sur l'année 1212.

24 Sur les lectures et les motivations qui ont inspiré Marcel Schwob pour le choix de se tourner vers des périodes historiques, voir l'article sus-cité de Maria José Hernández Guerrero mais aussi la partie « De l'histoire à la poésie » dans LHERMITTE, Agnès, « La Croisade des enfants de Marcel Schwob. De la Chronique historique au mythe personnel : une étape poétique dans la légende », dans *Eidolon*, n°79, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 217-231.

25 Sur l'opposition de Schwob au déterminisme scientifique, l'usage qu'il fait de la polyphonie pour mettre en valeur l'individu et les différentes interprétations possibles, voir : MALETTE, Jozéane, « Poétique de l'oubli dans *La Croisade des enfants* de Marcel Schwob », dans *Postures*, Dossier « Les écritures de l'histoire », n°10, p. 141-151.

unique et imposée de l'Histoire et propose, au contraire, une multiplicité d'interprétations au sein d'un conte merveilleux dans lequel se réfugier et choisir l'interprétation qui nous convient, sans être forcés d'accepter la réalité imposée par ceux qui écrivent l'Histoire. Du côté de Gabriele D'Annunzio, certes plusieurs de ses romans sont imprégnés de réalisme et ne dépayseraient pas beaucoup le lecteur italien de la fin du XIXe siècle : par exemple un romain qui lit *L'Enfant de Volupté* y reconnaît sa ville et son époque. Il faut tout de même préciser qu'un bon nombre de ses œuvres théâtrales sont inspirées du passé lointain, de l'Histoire et laissent une impression floue au lecteur quant au cadre spatio-temporel qui semble en quelque sorte suspendu et non réaliste. Ce phénomène se vérifie par exemple dans *La Gloire*, *La Ville Morte*, ou encore dans *Plus que l'amour*.

Si l'on ne sait pas exactement avec quelle intention et quelle inspiration Gabriele D'Annunzio a écrit sa *Croisade des Innocents*, on peut supposer une volonté précoce d'adapter le mystère en une autre forme artistique. En effet, durant sa période landaise à Arcachon, le compositeur Giacomo Puccini lui avait fait une visite afin d'examiner le mystère, sans suites²⁶. C'est en 1917 qu'il en a tiré un film, bien qu'il fût détruit peu après. Cette intention ne diffère pas de la démarche de l'auteur français, bien au contraire, elle ne fait que rapprocher les deux œuvres. Marcel Schwob aussi devait collaborer à une adaptation musicale de sa *Croisade des enfants*²⁷ et Gabriel Piernet en fit une légende musicale en 1903.

Un dernier point commun entre ces deux auteurs est la difficulté de leur assigner des catégories précises. En effet, on pourrait simplement qualifier Gabriele D'Annunzio d'équivalent italien décadent du Marcel Schwob français symboliste, seulement Marcel Schwob n'était pas complètement symboliste et toute l'œuvre de D'Annunzio ne peut pas se résumer à un simple témoignage du décadentisme. Les deux auteurs sont souvent réduits à une étiquette et leurs ouvrages sont l'objet d'une catégorisation superficielle. Ils sont tous les deux des écrivains originaux qui fournissent au lecteur un accès à un monde lyrique et mystérieux, en équilibre entre la réalité et un monde entièrement fantastique. L'effet que la lecture de Marcel Schwob laisse sur le lecteur rappelle beaucoup le goût de l'« ineffable²⁸ » dont Gabriele D'Annunzio emplit ses œuvres.

26 SERRA, Maurizio, *D'Annunzio le Magnifique*, Paris, Grasset, 2018, p. 333.

27 SCHWOB, Marcel, *La Croisade des enfants*, Toulouse, Éditions Ombres, 1991, notes.

28 SERRA, Maurizio, *op. cit.*, p. 333.

Deux œuvres à part

Marcel Schwob écrit un conte divisé en huit récits : la structure choisie ne montre aucune connotation religieuse, mais peut par contre être vue comme un moyen de rendre le récit irréal, suspendu, si on prend en compte le caractère imaginaire et invraisemblable des propos que certaines définitions attribuent au conte²⁹. Le caractère fantastique de certains éléments comme par exemple les voix blanches qui appellent les enfants dans la nuit (qu'Eustace peut entendre mais pas Allys), les enfants possédés par Satan (récit du Kalandar), ou bien encore la personnification de la mer dans le récit du pape Grégoire IX, est ainsi en quelque sorte justifié par le fait que cette œuvre se présente comme un conte. À la différence du mystère de Gabriele D'Annunzio, où les éléments fantastiques sont liés à un discours mystique fort, les éléments fantastiques du conte de Schwob ne sont pas tant utilisés pour leur substance religieuse, ils contribuent surtout à accentuer l'effet de rêve, de non appartenance à la réalité. Les huit petits chapitres qui correspondent aux huit récits sont un moyen de raconter un macro-récit (celui de la croisade populaire) en partant de huit points de vue différents. Gabriele D'Annunzio, lui, écrit un mystère en quatre actes. Le terme « mystère » correspond à une forte connotation religieuse non seulement dans la structure mais également dans le thème³⁰. La division en quatre actes suggère une structure de dialogues rapportés de manière directe typique d'un texte théâtral comme la tragédie et donc l'attribution de la parole à tous, ou presque, les personnages qui évoluent dans les actes. Malgré cette diversité de personnages qui pourrait permettre une diversité de points de vue, la tonalité du récit des événements reste axée sur des valeurs majoritairement chrétiennes chez D'Annunzio : par exemple on retrouve la volonté de rédemption d'Odimondo après la confession du péché, la résurrection de Gaietta, le miracle de la guérison de Vanna l'Ardeute ou encore la croisade populaire vers Jérusalem qui sont les événements centraux du mystère. En revanche le conte de Marcel Schwob ne présente pas une attribution de la parole aux uniques personnages chrétiens et pieux ; bien que deux récits soient attribués à des papes, et donc à des figures d'autorité de la religion chrétienne, la sixième partie, le « récit du Kalandar », donne voix à un musulman³¹, considéré comme faisant partie des païens vendeurs d'enfants dans le mystère de D'Annunzio.

29 « Récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant », Par ext. « Récit, propos invraisemblables auxquels il n'est pas raisonnable de croire ». Définitions du CNRTL.

30 Théâtre. « Au Moyen Âge, genre dramatique qui mettait en scène des sujets religieux tels que la Nativité, la Passion, la Résurrection, des scènes tirées des deux Testaments ou de la vie des Saints ». Définition du CNRTL.

31 Kalandar vient de « kalender », synonyme de « qalandari » : « membre de la Qalandariyya, confrérie de derviches errants, d'inspiration soufi, qui se développa au XIIIe siècle en Orient. » Dictionnaire Larousse.

Une grande partie du conte de Schwob est centrée sur les récits des narrateurs ; en effet dans de nombreux cas, la narration de la croisade populaire des enfants ne se fait que dans un second temps et est toujours liée à un discours personnel des narrateurs. Par exemple, dans le premier chapitre, le « récit du Goliard », le narrateur commence son récit par « Moi, pauvre goliard³² » et continue à la première personne du singulier, il parle de sa vie, de sa peur, de son esprit et de son adoration pour saint Jean. La description du cortège des enfants aperçu par le goliard n'advient que dans un second temps. Le deuxième récit, celui dit « du lépreux », suit le même schéma : le narrateur raconte sa condition de lépreux à la première personne du singulier. Il fait part de ses émotions : « je suis solitaire et j'ai horreur³³ », il dévoile ses pensées : « je songe souvent au sang³⁴ », avant de raconter à son tour le moment où il a vu passer le cortège des enfants pour évoquer la soif de sang frais que ces petits pèlerins ont suscité en lui. Il rapporte ensuite la discussion qu'il a eu avec l'un de ces enfants, dont il a essayé de boire le sang. Il s'agit ici aussi d'une évocation très personnelle de la croisade populaire (puisque le narrateur raconte son expérience directe) qui se trouve ainsi au second plan derrière le récit personnel du lépreux. Le troisième récit du conte de Marcel Schwob est le premier récit où le narrateur est un pape, et ici le lecteur se retrouve impliqué d'abord dans un récit très intime et en même temps très général. En effet, Innocent III commence son récit par une introspection marquée par la conscience de sa condition de mortel – « les derniers jours de ma vie s'échappent³⁵ » – et par le dualisme entre l'humilité de sa foi, de sa petite cellule d'où il médite et le faste des « huiles précieuses », de la « pourpre » et des « bijoux³⁶ » lié à sa fonction de pape. Le récit se fait ici aussi à la première personne du singulier, il est centré sur le « moi » de l'homme qui se trouve derrière le pape Innocent III. Le passage au thème de la croisade populaire suit le schéma de narration suivant : dans un premier temps, le pape fait le discours très intime sus-mentionné, puis il parle de la situation générale qui lui est contemporaine – les rois qui ne savent plus commander –, des hérésies qui sont toujours plus nombreuses et ainsi il cite un exemple d'hérésie pour illustrer ses propos ; c'est ainsi qu'il en arrive aux sept mille enfants en croisade sous l'emprise d'un sortilège, « ignorants de toute véritable religion³⁷ » et donne son opinion sur cette croisade, une opinion évidemment négative. Le récit du Kalandar aboutit au discours de la croisade populaire après un schéma de narration similaire à celui du pape Innocent

32 SCHWOB, Marcel, *Les œuvres complètes de Marcel Schwob (1867-1905), La lampe de Psyché contenant La Croisade des enfants*, Paris, Typographie François Bernouard, 1927-1930, p. 133.

33 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 136.

34 *Ibidem*.

35 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 139.

36 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 138.

37 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 140.

III : premièrement le Kalandar parle de Dieu, puis de la pureté dont Dieu a doté les anges et les saints, dans un troisième temps il centre son discours sur une réflexion sur la pureté des enfants et seulement au moment d'appuyer sa réflexion il évoque les enfants du macro-récit de la croisade. Enfin dans le dernier récit du conte³⁸ et deuxième récit où le narrateur est un pape (Grégoire IX) c'est la personnification de la mer et le caractère méditatif des propos du pape qui fait passer au second plan la croisade des enfants. Au final, seulement trois récits sur huit (« le récit de trois petits enfants », « le récit de François de Longuejume, clerc » et « le récit de la petite Allys ») sont vraiment centrés sur la croisade. Dans le mystère de D'Annunzio au contraire, on note une progression croissante de la place qu'occupe le thème de la croisade des enfants au fil des actes. Le premier acte se déroule dans le marais où vivent les personnages principaux, le récit est centré sur la mort de Gaietta, la confession d'Odimondo, son désespoir et celui de sa mère, l'apparition du pèlerin et le miracle de la résurrection de Gaietta. Odimondo, Gaietta, Novella et Vanna ne font pas encore partie du voyage vers la Terre sainte mais le pèlerin décrit déjà à la fin de l'acte les milliers d'enfants en mouvement vers Jérusalem³⁹. On trouve également une analogie avec les enfants en croisade dans la description du passage des oiseaux migrateurs qui animent le marais. Le deuxième acte rapporte l'épisode mystique de la guérison par le feu de Vanna l'ardente et le chœur des enfants en toile de fond se rapproche de plus en plus⁴⁰. Le troisième est un saut dans un autre cadre spatio-temporel : en effet, alors que le second acte se clôt sur Vanna et le pèlerin dans la forêt de Vona, à côté du marais où évoluent les personnages depuis le début, le troisième acte s'ouvre sur la description du navire qui emporte les enfants (et les personnages principaux du mystère qui ont donc quitté le marais) vers Jérusalem alors que jusqu'ici les petits pèlerins n'étaient qu'une évocation (à travers le chœur lointain de leurs voix). À partir du troisième acte le mystère n'est plus le récit à petite échelle que l'on retrouvait dans les deux premiers actes, il devient le récit du naufrage et de la mort des milliers de pèlerins à travers le suivi des mésaventures de Gaietta, Novella, Odimondo et de Vanna. Ainsi le thème de la croisade des enfants se trouve au cœur du troisième acte ; les personnages sont protagonistes du naufrage final qui clôt le récit du mystère et le voyage des enfants.

Dans le conte de Marcel Schwob, on trouve une diversité de registres littéraires. Le récit du pape Innocent III et le récit du pape Grégoire IX ont un registre principalement lyrique. En effet, le

38 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 152.

39 D'ANNUNZIO, Gabriele, *La Croisade des Innocents*, Acte I, Scène IV : « Et derrière moi des enfants, innombrables comme les fleurs, comme les feuilles, comme les nuées d'oiseaux dans l'air, comme les gouttes des torrents, se meuvent. Ils viendront, s'en iront, avec la Croix, pour la Croix ».

40 D'ANNUNZIO, Gabriele, *op. cit.*, Acte II : « Le chœur des enfants semble se rapprocher avec les premières lueurs du jour ».

pape Innocent III, dans son récit à la première personne du singulier, utilise comme un *Leit-motiv* sa condition d'homme « vieux et faible⁴¹ » dans sa pleine humilité, et en cherchant à susciter la pitié de Dieu il suscite celle du lecteur. La mort qui se rapproche est un thème central de son récit, le narrateur fait part de son état d'âme, se dépouille devant Dieu (et devant le lecteur) à l'approche de sa fin terrestre. Le pape Grégoire IX, en méditant sur la mer, médite sur la mort. Il fait lui aussi le récit de son état d'âme face à la mort en miroir avec la personnification de la mer meurtrière à laquelle il s'adresse : on retrouve le discours à la première personne du singulier et la volonté de susciter l'émotion, cette fois-ci dirigée vers la mer, qui représente indirectement la fatalité. François de Longuejume propose un récit qui est presque un compte rendu, une chronique froide et systématique, car il utilise des liens logiques, il structure son propos et surtout il observe une précision et une discipline monastiques lorsqu'il s'agit d'indiquer des événements ou des dates : « Aujourd'hui, quinzième du mois de septembre, l'année après l'incarnation de Notre Seigneur douze cent et douze⁴² ». Il utilise le moins possible la première personne du singulier et se sert beaucoup de formules impersonnelles comme : « il est à considérer », « il est à désirer⁴³ ». La volonté première de ce récit semble être celle de rapporter objectivement des faits, dans ce cas la présence de milliers d'enfants à Marseille et les conséquences socio-économiques qu'un habitant de la ville, « le narrateur », a pu observer. Dans le récit du Kalandar, si l'on met de côté la louange au prophète, on se trouve devant un discours structuré – « Premièrement », « En second lieu », « En troisième lieu⁴⁴ » – au lexique précis, dans le but de démontrer à quel point les enfants croisés ne font pas partie des anges et des saints bénis par Dieu mais sont des êtres dont le diable a pris possession. Le récit du goliard et le récit du lépreux sont caractérisés par un registre pathétique. Le goliard commence son récit par « Moi, pauvre goliard, clerc misérable errant⁴⁵ » et continue sur le même ton de la souffrance, en mettant toujours en avant la misère de son esprit et de sa vie. Il faut d'ailleurs noter que ce personnage correspond en quelque sorte par contraste au personnage du pèlerin de Gabriele D'Annunzio : dans l'œuvre italienne, le pèlerin est un personnage mystérieux, peu loquace, qui sème des miracles sur son passage, alors qu'ici le goliard est un personnage plaintif et simple d'esprit dont le propos ne va pas plus loin que sa basse condition. Le récit du lépreux commence aussi par un discours à la première personne du singulier qui présente au lecteur la condition malade du narrateur. Le lépreux fait part de ses émotions, de sa peur, de sa honte, de sa

41 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 158 : « Laisse-moi gémir comme un autre vieillard ».

42 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p.144.

43 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 145.

44 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 147.

45 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 133.

solitude et des larmes qu'il a versées lors de son interaction avec un des enfants innocents du cortège populaire. Il est le centre de son propre récit et la souffrance est exprimée notamment à l'aide d'une série de phrases exclamatives et interrogatives. Enfin les deux récits dont les narrateurs sont des enfants directement concernés par la croisade populaire sont, curieusement, les récits qui sont les plus dénués de champs lexicaux des émotions, ils semblent plus « neutres », froids, et ne cherchent pas à émouvoir le lecteur. Alors que dans *La Croisade des Innocents* le registre littéraire qu'utilise D'Annunzio est principalement le registre tragique, marqué par la souffrance, la mort et par la fatalité de l'impuissance face à la force du destin.

Dans *La Croisade des Innocents*, le discours ne porte jamais sur autre chose que sur les actions principales qui se déroulent dans le mystère ; la mort puis la résurrection de Gaietta, le tourment d'Odimondo, la guérison de Vanna, l'amour sans espoir de Novella, le voyage en mer vers la Terre sainte puis le naufrage final. Les seuls passages que l'on pourrait qualifier de digressions qui s'éloignent de la *fabula* sont les prières, relativement courtes, pleines de douleur des personnages : par exemple le monologue d'Odimondo lorsqu'il confesse son péché à sa mère⁴⁶, la courte prière de Novella au début de l'acte I ou bien les descriptions en prose du cadre spatio-temporel qui occupent une place non négligeable surtout dans le premier acte. Dans le conte de Marcel Schwob au contraire, le récit des enfants ne semble pas occuper le centre de la narration : presque tous font le récit de leur vie (à part François de Longuejolie) et au sein de ces introspections on trouve des discours axés sur des thèmes plus généraux. Le récit du pape Innocent III, bien que centré sur sa condition d'homme âgé, propose un discours un peu plus général qui renvoie au contexte historique des croisades. En effet, il part des ornements liés à sa papauté qu'il pense superflus pour faire arriver sa voix à Dieu afin de passer au discours des crimes et des hérésies de son époque (c'est-à-dire celle de la Quatrième Croisade). Il mentionne la difficulté que rencontrent les Occidentaux à reprendre le tombeau du Christ aux infidèles, le problème des chevaliers qui ont déposé les armes et des rois qui ne savent plus commander⁴⁷. Le récit de François de Longuejolie, bien qu'il soit centré sur le passage des enfants à Marseille avant leur embarquement, est continuellement ponctué de références à la situation de la ville de Marseille. Dans un premier temps de par la réunion à la maison de ville des échevins qui craignent la disette que pourraient causer ces enfants, puis une seconde fois l'inquiétude que ces enfants puissent être un danger pour la ville, troisièmement la précision de la part du narrateur que l'hiver de l'année en question a été rude et que les campagnes qui nourrissent ville de Marseille sont pauvres. Enfin, à la fin de son récit, le

46 D'ANNUNZIO, Gabriele, *op. cit.*, Acte I, Scène III.

47 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 139.

narrateur tient à mentionner qu'il faut remercier les armateurs d'avoir embarqué les enfants vers Jérusalem par amour pour leur ville, comme si le premier devoir qui s'imposait était de libérer la ville de la présence étrangère, d'agir pour le bien commun. Le kalandar, en partant du récit de sa vie, arrive à raconter tout un épisode de la vie du Prophète, épisode dans lequel on ne retrouve ni son récit de vie commencé peu avant, ni les enfants en croisade. Il ne sort de cette longue digression pour enfin aborder le thème de la croisade populaire que grâce à Dieu, qui fait ici office de transition. Enfin dans le dernier récit, celui du pape Grégoire IX, la longue méditation très poétique et imagée sur la mer dévoratrice s'étend et ne semble plus finir. Lorsque les enfants de la croisade entrent enfin dans son récit, la mer devient personnage et le pape reprend alors immédiatement son discours. Il s'égaré dans ses souvenirs, pense à son prédécesseur le pape Innocent III pour ensuite retourner à nouveau à son monologue animé (ponctué d'exclamations et d'interrogations) adressé à la mer meurtrière. Il faut noter que ces raisonnements ne se trouvent que dans les récits des narrateurs les moins ingénus du conte ; les deux papes sont des figures de l'autorité chrétienne, le kalandar est un sage et François de Longuejoue est un clerc dont la précision du récit démontre une certaine habitude à structurer son argumentation. Ne sont restés de côté que les jeunes pèlerins, le lépreux et le goliard.

Une grande différence entre ces deux œuvres réside dans le rapport à la légitimité de l'entreprise des enfants en croisade. Dans le mystère de Gabriele D'Annunzio, les personnages connaissent, certes, une fin tragique, mais ils ne semblent pas abandonnés de Dieu ni considérés comme des hérétiques à cause de leur entreprise et ce, qu'il s'agisse des *dramatis personae* ou des enfants qui constituent le cortège de la croisade populaire. En effet, le miracle de la résurrection est accordé à Gaietta qui est semblable à l'agneau sacrificiel, le miracle de la guérison est accordé à Vanna l'ardente bien qu'elle ait péché. Dans le conte de Marcel Schwob au contraire, les enfants de la croisade sont très souvent qualifiés d'ignorants par les narrateurs, voire d'hérétiques, possédés par le Malin, leur croisade n'est jamais approuvée. Le goliard écrit : « Ce sont des enfants sauvages et ignorants⁴⁸ ». Quand le lépreux demande à un des enfants du cortège : « Où est Jérusalem ? » et « Qu'est-ce que ton Seigneur ? », l'enfant répond : « Je ne sais pas⁴⁹ » et cet aveu d'ignorance met en relief le caractère insensé de l'entreprise, les enfants semblent ne comprendre ni où ils vont, ni au nom de qui. Le pape Innocent III parle ainsi des enfants : « Ils sont incapables et ils nous font honte. Ils sont ignorants de toute véritable religion⁵⁰ », et de la croisade : « Cette croisade des enfants n'est

48 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 134.

49 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 137.

50 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 140.

point une œuvre pie [...] elle augmente le nombre de vagabonds qui errent sur la lisière de la foi autorisée⁵¹ ». Il se fait ensuite plus virulent, en s'adressant à Dieu, toujours à propos de ces enfants : « Ces petits prophètes ébranleront l'édifice de votre Église. Il faut le leur défendre⁵² ». Le récit de François de Longuejume rapporte que ces enfants « ne savent ce qu'ils font⁵³ ». Pour le kalendar qui est de confession musulmane, les enfants « adorent faussement le prophète Jésus⁵⁴ » et Dieu leur a « refusé la clairvoyance⁵⁵ », ils sont ignorants de la vraie foi et, donc, infidèles. Le pape Grégoire IX condamne moins les petits pèlerins ; s'il qualifie lui aussi les enfants d'ignorants, il ne lie pas cette condition à l'erreur ni à l'hérésie, il parle avec clémence d'une « foi qui ne sait pas⁵⁶ » et met plus l'accent sur l'innocence. Si du côté de Marcel Schwob l'ignorance des petits pèlerins est plus une incompetence par rapport à la vraie foi et donc la preuve de leur égarement, dans le texte de D'Annunzio l'ignorance fait plus partie de la condition d'innocence de l'enfant et donc indirectement de sa pureté.

Le rapport au temps est aussi traité de manière différente d'une œuvre à l'autre. Dans *La Croisade des enfants*, le lecteur suit la progression du cortège des pèlerins en saisissant les indications spatio-temporelles qui se trouvent au sein des récits des huit narrateurs. Dans le premier récit, le cortège se trouve encore en Occident, dans le second le narrateur rapporte qu'il les a vus alors qu'ils descendaient « du pays de Vendôme vers cette forêt de la Loire⁵⁷ ». Dans le troisième récit, le narrateur rapporte qu'on lui a signalé ce cortège arrivant de Flandres et d'Allemagne et dirigé vers Marseille et Gênes⁵⁸; le cortège procède donc progressivement vers le sud (la mer Méditerranée meurtrière) dans les trois premiers récits. Dans le quatrième récit, le cortège semble être sur le point d'arriver aux ports méditerranéens : « bientôt nous verrons la mer bleue⁵⁹ ». Le cinquième chapitre présente un récit dans lequel les enfants dont parle le narrateur sont déjà en Orient et ont déjà été achetés. Dans l'avant-dernier récit, la petite Allys raconte le moment de l'embarquement à Marseille et évoque son attente de la fin de ce long voyage, les indications temporelles sont assez floues. Par contre dans le dernier chapitre, la temporalité semble être liée à un changement d'opinion envers les enfants. En effet, durant les sept premiers chapitres qui se situent dans une époque assez contemporaine à la croisade populaire, les pèlerins sont considérés

51 *Ibidem*.

52 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 141.

53 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 145.

54 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 148.

55 *Ibidem*.

56 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 153.

57 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 136.

58 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 139.

59 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 144.

dans l'erreur et ne suscitent l'approbation d'aucun des narrateurs. Dans le dernier récit, celui du pape Grégoire IX, la croisade est vue avec un peu de recul sur la situation, le pape parle au passé simple, la mort de ces petits enfants fait partie de ses souvenirs qui lui provoquent une profonde mélancolie au soir de sa vie, et il fait preuve de compassion pour eux, se montre beaucoup plus clément que les narrateurs précédents. Dans *La Croisade des Innocents*, le rapport au temps peut être considéré comme divisé en deux parties distinctes : les deux premiers actes constituent la première partie et les deux derniers actes la seconde. Dans les deux premiers actes l'action se passe entre le marais et la forêt de Vona lors d'une même soirée et au deuxième plan on trouve un rapprochement progressif du cortège des enfants : il s'agit d'un rapprochement physique, car ils se rapprochent du lieu de l'action, et thématique, car ils prennent ensuite de plus en plus de place dans la *fabula*. Dans les deux derniers actes le lecteur se trouve confronté, sans transition, au deux événements forts de la croisade, c'est-à-dire le voyage en mer et la fin tragique.

Ainsi, comme il est évident à partir de ces considérations, si les deux auteurs se sont inspirés du même thème original, le lecteur se trouve confronté à deux manières différentes d'interpréter cette chronique et de la présenter. Cependant, une lecture attentive permet de remarquer quelques liens de rencontre entre les deux œuvres.

Points de rencontre

Nous nous proposons ici de comprendre si les similitudes que l'on peut trouver entre les deux œuvres correspondent à des éléments présents dans la chronique originale et donc qui relèvent d'un compte-rendu soigneux de la circonstance historique ou si ces points de rencontre témoignent d'une influence effective de l'œuvre de Marcel Schwob sur celle de Gabriele D'Annunzio.

Tout d'abord, les deux textes présentent des analogies dans le choix des personnages ou plutôt des archétypes que représentent les personnages. Le personnage du pèlerin de Gabriele D'Annunzio est un homme de foi chrétienne qui vagabonde par les chemins en mendiant son pain. Au début il est représenté comme un simple pèlerin errant ayant un comportement modeste et se contentant de presque rien (ce qui rappelle aussi saint François d'Assise, le saint des pauvres). Ensuite il s'impose comme une figure mystérieuse dotée d'une autorité presque céleste ; en effet, c'est lorsqu'il arrive au marais que Gaietta est ressuscitée, et c'est lui qui incendie volontairement la tour en ruines où vit Vanna l'Ardeente pour la faire renaître des flammes. Il semble être une incarnation du pouvoir de Dieu, avoir le pouvoir de vie et de mort sur les hommes. Dans le conte de Schwob, le narrateur du premier récit, le goliard, survit lui aussi en mendiant, seulement il ne rayonne pas d'une supériorité mystérieuse comme le pèlerin de D'Annunzio. En effet, si le pèlerin du mystère erre sur les routes en mendiant son pain, c'est parce qu'il est en voyage pieux vers un lieu saint et qu'il a fini sa propre nourriture. Le goliard de Schwob au contraire n'a aucune volonté pieuse, il erre et mendie seulement parce qu'il est pauvre et ne parle presque que de lui-même dans son récit, il n'a aucun discours substantiel à faire. De plus le goliard semble se poser en vrai antagoniste du pèlerin ; en effet, si le pèlerin donne une impression de sagesse et d'autorité supérieures, le goliard est un vrai simplet qui ne sais pas : « J'ai oublié les paroles latines⁶⁰ », n'est expert en rien, est faible : « j'ai cédé aux tentations sous les tilleuls du chemin⁶¹ » et est seulement capable d'adoration pour les saints (dans le cas présent pour saint Jean). Lorsqu'il évoque la croisade à la destination pour lui incertaine des petits enfants, il affirme naïvement : « La fin de toutes choses saintes est dans la joie⁶² » alors que ces enfants sont en réalité dirigés vers la mort. Le lecteur imagine difficilement cet être geignard, faible et de peu de foi, être élu par Dieu pour être son messenger et provoquer des miracles comme le fait le pèlerin. Une autre figure dans laquelle on retrouve des points communs avec le personnage du pèlerin est le narrateur du sixième récit, le

60 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 133.

61 *Ibidem.*

62 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 135.

kalandar. On pourrait considérer le kalandar comme une sorte de version musulmane du pèlerin de D'Annunzio ; il fait partie d'un ordre errant, il est pauvre, il mendie, mais ne se plaint pas comme le goliard, au contraire, il loue Dieu pour sa miséricorde et aspire à un degré de sainteté égal à celui du Prophète. Il est très sage, il sait raconter clairement les épisodes de la vie du Prophète et accorde une grande importance à la pureté de l'âme. Lorsqu'il évoque le cortège des enfants, il ne le fait pas de manière vague et simple comme le goliard, il expose de manière claire sa réflexion en trois points sur Dieu, le cortège des enfants et sur l'œuvre du Malin. On trouve donc deux figures d'hommes de religion errants dans le conte de Schwob, seulement entre le goliard occidental et le kalandar qui trouve ses fondements dans la révélation coranique, le personnage qui se rapproche le plus du pèlerin chrétien de D'Annunzio est, curieusement, le kalandar. Dans *La Croisade des Innocents*, Vanna l'Ardente est la femme qui fut jadis magnifique et puissante, et qui ensuite contracte la lèpre. Le début du mystère la présente comme une femme abandonnée de tous à cause de sa maladie ; des nombreux hommes qui souhaitaient être ses amants, de la société en général et de Dieu. Mais à l'arrivée du pèlerin, sa situation change ; elle souffre dans les flammes mais guérit ensuite de la lèpre, retrouve la foi et c'est vers elle que les enfants à l'agonie se tourneront tous, attirés par l'étrange aura qui l'entoure. Dès le second récit, on trouve dans le conte de Schwob le personnage d'un lépreux. Lui aussi cache sa lèpre aux yeux du monde, il couvre sa tête d'un capuchon et vit dans le noir de la forêt, comme Vanna, et lui aussi présente une obsession pour le sang frais dont il croit qu'il peut rendre sa chair nouvelle. Alors que Vanna assouvit sa soif de sang frais avec la petite Gaietta, avant même le passage du cortège des enfants près de la forêt de Vona où elle vit, le lépreux du mystère se jette sur l'un des enfants du cortège ; on peut imaginer à quel point la tentation soit grande devant le défilé de milliers d'enfants au sang frais, et pourtant il renonce, il ne commet pas le péché comme le fait Vanna l'Ardente, et ainsi, le lépreux reste dans sa condition misérable alors que Vanna qui a commis le péché se voit accorder le miracle de la guérison. Le personnage de Gaietta, la petite fille sacrifiée au début du mystère, correspond parfaitement à la fonction d'agneau sacrificiel. Comme l'agneau sacrificiel, elle est très jeune et donc encore innocente de tout péché, et, comme pour l'agneau sacrificiel, c'est cette condition de jeunesse et d'innocence qui est à l'origine de sa mort ; la lépreuse qui a bu son sang avait besoin de sang très frais, pur, c'est pourquoi sa mort est si tragique. On retrouve une correspondance avec cette fonction de victime sacrificielle dans le personnage de l'enfant aux cheveux rouges dans le deuxième récit du conte de Marcel Schwob. C'est la victime qu'a choisi le lépreux : « Un enfant frais aux cheveux rouges⁶³ » qui à chaque

63 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 136.

question qu'on lui pose répond : « Je ne sais pas⁶⁴ », il est blanc, frais, ignorant comme Gaietta mais contrairement à Gaietta sa pureté le sauve : son ignorance envers la monstruosité du lépreux lui permet d'échapper à ses crocs. De même que Gaietta, Vanna et le pèlerin semblent trouver leur personnage correspondant dans le conte de Schwob, le personnage de Novella semble avoir aussi son équivalent. La Novella de D'Annunzio est une jeune fille un peu ingénue, elle est amoureuse d'Odimondo (qui ne la voit pas) et est prête à tout par amour. Elle suit le cortège des enfants, dont elle ne comprend pas vraiment l'intention, pour pouvoir rester avec Odimondo qui a décidé de s'embarquer dans ce pèlerinage car il est en quête de rédemption après avoir laissé assassiner sa petite sœur. Novella est entièrement dévouée à Odimondo et subit le dur voyage sans se plaindre, tout en prenant soin de la petite Gaietta. Cette dévotion se remarque dans le quatrième et surtout dans le septième récit du conte de Schwob ; le récit de la petite Allys. Allys est une enfant qui fait partie du cortège de la croisade. On apprend dans le quatrième récit qu'elle guide un autre garçon, Eustace ; « Allys veille sur Eustace⁶⁵ », et qu'elle porte même sa croix, elle le soutient lorsqu'il trébuche, elle ne parle jamais et ne pleure jamais, elle fait preuve de la même dévotion muette que Novella. Dans le septième récit, Allys fait part de sa fatigue mais ne le fait pas en se plaignant, elle rapporte sa condition d'épuisement comme un fait objectif. Elle fait la lumière sur la raison pour laquelle elle s'est embarquée sur les navires vers la Terre sainte en parlant d'Eustace : « Je l'aime beaucoup et je suis venue ici à cause de lui. Car je ne sais pas où nous allons⁶⁶ », raison qui est très similaire à celle de Novella ; elle ne sait rien de la croisade, de Jérusalem, du Seigneur, elle n'est là que pour veiller sur Eustace et être à ses côtés. Le passage qui clôt le récit ne peut être plus clair : « Et assurément le Seigneur aura pitié de la patience d'Eustace, et il permettra qu'Eustace le voie. Et peut-être alors Eustace verra la petite Allys⁶⁷ ». Allys fait le voyage dans le but d'être présente au moment de la rencontre avec Dieu afin d'être vue elle aussi, au même moment que Dieu. Tout ce qu'elle veut c'est qu'Eustace la voie, elle est aussi désespérée que Novella.

Les similitudes entre les deux œuvres ne s'arrêtent pas au choix des personnages. En effet, on peut noter quelques analogies au sein des deux textes, notamment sur le langage imagé des métaphores ainsi que des analogies dans certaines formes déclamatoires. Dans le conte de Marcel Schwob, les voix blanches qui appellent les enfants à se rendre vers Jérusalem sont mentionnées plusieurs fois, à tel point qu'elles semblent un personnage absent, sans visage, doué d'une force de persuasion que seuls les enfants peuvent entendre. Dans le quatrième récit, les trois petits enfants

64 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 137.

65 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 144.

66 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 149.

67 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 150.

témoignent : « Ce sont des voix blanches qui nous ont appelés⁶⁸ », ils affirment que lorsqu'ils arriveront à Jérusalem, les voix blanches seront contentes⁶⁹, comme s'ils exécutaient un devoir envers une autorité représentée par ces voix blanches. Dans le récit de la petite Allys, la narratrice évoque plusieurs fois les voix entendues puis suivies par Eustace : « Il s'est enfui pour obéir à des voix et il les entendait toutes les nuits », « [...] si les voix ne nous ont point abandonnés⁷⁰ ». Dans l'édition de 1915 de *La Croisade des Innocents*, ainsi que dans sa réédition de 1920, on ne trouve pas de « *Voci bianche* » dans le paratexte liminaire du mystère, mais seulement la page des *dramatis personae* avec les noms des personnages et la présence du *Chorus Cælestis*. Dans les éditions successives, le paratexte liminaire change et au lieu d'avoir la liste originale sus-citée, le lecteur est confronté à une division des personnages par actes et les voix blanches (*Le voci bianche*) font leur apparition dans les listes des personnages des actes II, III et IV. Il faut noter que si ces voix blanches font (successivement) partie des personnages, elle n'apparaissent pas au sein du mystère, elles sont des personnages *in absentia* alors que le *chorus cælestis* au contraire fait des interventions ponctuelles en fin d'acte et occupe ainsi la traditionnelle fonction du chœur de la tragédie antique. Il semblerait que les voix blanches ne faisaient initialement pas partie de l'œuvre de D'Annunzio et qu'il ait décidé par la suite de les ajouter sans pour autant leur accorder une vraie présence au sein du mystère alors que Marcel Schwob les intègre dans ses deux récits narrés par des enfants de la croisade.

Les premiers récits du conte de Marcel Schwob ont en commun plusieurs passages où est utilisé un jeu chromatique entre le blanc et le rouge dans le but de souligner des contrastes. Par exemple, dans le premier récit la couleur de lys du Seigneur est opposée à la couleur vermeille de son sang⁷¹. Dans le deuxième récit, les mains livides du lépreux se détachent des fruits rouges⁷², ses dents candides tranchent avec le rouge du sang frais qu'il voudrait boire⁷³. Ou encore dans le quatrième récit, le sang rouge des oiseaux fait contraste avec la terre gelée⁷⁴. Le blanc est utilisé dans presque chaque chapitre, soit pour insister sur la blancheur des enfants du cortège mais surtout sur leur jeune âge, soit lorsque les narrateurs cherchent à revendiquer leur innocence (surtout les deux papes) et utilisent alors des métaphores basées sur le blanc. Dans le texte de D'Annunzio on

68 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 142.

69 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 144 : « Et le Seigneur laissera venir à son tombeau tous les petits enfants. Et les voix blanches seront joyeuses dans la nuit ».

70 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 150.

71 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 134.

72 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 135.

73 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 136.

74 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 142.

retrouve ce contraste rouge/blanc surtout dans la description de la blessure rouge sang que Gaietta a sur son petit cou blanc⁷⁵.

Dans le « récit de trois de petits enfants » de Marcel Schwob, les narrateurs racontent qu'ils ont vu des oiseaux morts durant l'hiver, « étendus sur la terre gelée, beaucoup de petits oiseaux dont la gorge était rouge⁷⁶ ». Le thème de la grande quantité d'oiseaux morts semble être un présage, un mauvais augure. Nous retrouvons la présence de ces oiseaux dans la description du premier acte du mystère de Gabriele D'Annunzio : « [...] cet aurore prodigieuse qui passe sur la terre depuis déjà quelques jours. À l'aube, au crépuscule, d'innombrables cohortes d'oiseaux filent dans l'air. Ils ne suivent pas la direction de la migration du printemps comme lors des habituels passages mais disparaissent tous vers une destination inconnue, [...] », « Que se prépare-t-il ? Quelle nouvelle est attendue ? », cette description donne elle aussi une fonction d'augure à la cohorte d'oiseaux bien qu'elle soit plus positive que celle de Marcel Schwob ; ce dernier lie les oiseaux immédiatement à la mort, D'Annunzio décrit leur nuée comme quelque chose de prodigieux, dans ce cas-ci nous ne savons pas qu'il s'agit d'un mauvais augure.

Enfin, la citation liminaire du mystère de Gabriele D'Annunzio : « Mais si vous voulez comprendre un tel mystère/Il vous faudra être dévots et volontaires » laisse au lecteur des deux œuvres une impression de déjà-vu. En effet on trouvait déjà dans le texte de 1895 de Marcel Schwob une référence similaire ; le second récit de son conte commence justement ainsi ; « si vous voulez comprendre ce que je vais vous dire [...]»⁷⁷.

75 D'ANNUNZIO, Gabriele, *op. cit.*, Acte I, Scène II : « Elle touche encore le petit corps exsangue, découvre une légère blessure rouge sur son cou délicat, là où se trouve la grande veine ».

76 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 142.

77 SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 135.

Conclusion

Nous avons donc pu remarquer que *La Croisade des enfants* et *La Croisade des Innocents* ne sont pas totalement étrangères l'une à l'autre. Les nombreux points communs thématiques, stylistiques, ou encore dans la structure, ne peuvent être tous catalogués comme un simple hasard. Nous avons pu constater également que les deux auteurs ont évolué dans une même époque, tous deux dans les milieux mondains et intellectuels de leurs pays respectifs. Certes, l'un vivait en France et l'autre en Italie (avec une parenthèse de cinq ans en France), mais il est tout à fait plausible que Gabriele D'Annunzio ait été en contact avec la sphère d'intellectuels dans laquelle évoluait Marcel Schwob et ce, encore plus après la mort du français, lorsque D'Annunzio s'installe à Paris. Il est aussi très probable que D'Annunzio ait lu *La Croisade des enfants* à l'époque où elle était en publication dans *Le Journal* et dans *Le Mercure de France* ; en effet, son rapport intime avec la France implique aussi le fait qu'il en ait lu les journaux avec assiduité. Seulement il s'agit ici d'une hypothèse puisque les preuves écrites ou une note de l'auteur claire à ce sujet manquent. La conclusion que ce travail propose est que certes, *La Croisade des enfants* et *La Croisade des Innocents* sont deux œuvres différentes à première vue, dès leur genre : l'une est un conte français de la fin du XIXe siècle, l'autre est un mystère en quatre actes écrit par un italien en exil en 1915. Mais les similitudes qui ressortent lors d'une lecture rapprochée sont difficilement attribuables à la seule légende médiévale à la base des deux ouvrages. Il est plus probable que les points communs susmentionnés résultent d'un choix de Gabriele D'Annunzio plutôt qu'ils ne constituent des éléments incontournables d'une adaptation de la croisade populaire de 1212. D'autre part, les différences majeures entre les deux œuvres semblent bien peu substantielles face aux nombreuses analogies mises en évidence, c'est pourquoi nous pouvons en conclure qu'une lecture de *La Croisade des enfants* a très certainement pu précéder la rédaction de *La Croisade des Innocents*.

Bibliographie

- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Tragedie, Sogni e Misteri*, Milan, Mondadori, Coll. I Meridiani, t.2, 2013, p. 1407-1434.
- SCHWOB Marcel, *Les œuvres complètes de Marcel Schwob (1867-1905), La lampe de Psyché* contenant *La Croisade des enfants*, Paris, Typographie François Bernouard, 1927-1930, p. 131-154.
- SCHWOB, Marcel, *La Croisade des enfants*, Toulouse, Éditions Ombres, 1991.

- CARACCIO, Armand, *D'Annunzio dramaturge*, Grenoble, Presses universitaires de France, 1951.
- SERRA, Maurizio, *D'Annunzio le magnifique*, Paris, Grasset, 2018.
- ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Milan, Bompiani, 2003.
- *Problèmes linguistiques de la traduction, l'horlogerie de Saint-Jérôme*, CHEVALIER Jean-Claude, DELPORT Marie-France, Paris, L'Harmattan, 1995.

- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José, *Marcel Schwob cent ans après*, Málaga, Université de Málaga, 2004, p. 47.
- LHERMITTE, Agnès, « La Croisade des enfants de Marcel Schwob. De la Chronique historique au mythe personnel : une étape poétique dans la légende », dans *Eidolon*, n°79, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 217-231.
- MALETTE, Jozéane, « Poétique de l'oubli dans *La Croisade des enfants* de Marcel Schwob », dans *Postures*, Dossier « Les écritures de l'histoire », n°10, p. 141-151.

Remerciements

Je souhaite remercier mes directeurs de recherche, Marika Piva et Filippo Fonio pour m'avoir dirigée et conseillée du début à la fin de ce travail. Je les remercie pour leur disponibilité et leur professionnalisme.

Je tiens à témoigner mon affection et ma gratitude envers mes parents qui m'ont permis d'effectuer ce long parcours d'études qui se finit.

Merci à Delphine car elle m'a transmis la curiosité, le goût de la lecture et l'ouverture d'esprit.

Enfin je remercie Aude pour le soutien et la compréhension qu'elle m'apporte en toute circonstance.