

MARIA ROSA CHIAPPARO
(Université de Tours)

LE MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN
UNE EXPERIENCE D'ECRITURE FRANÇAISE
DE GABRIELE D'ANNUNZIO

“Nuovo Rinascimento”

impresso in rete il 12 maggio 2004

Dans son compte-rendu du *Martyre de Saint Sébastien*, paru au lendemain de la mise en scène de la pièce au Théâtre du Châtelet, Léon Blum exulte de voir consacrer sur les scènes parisiennes Gabriele D'Annunzio comme auteur dramatique de langue française¹, venant d'enrichir le répertoire lyrique français d'une œuvre novatrice, digne d'illustrer les nouvelles tendances de l'art théâtral moderne. L'attention du critique s'arrête longuement sur la langue employée par le poète italien dans la composition de son "mystère" d'inspiration médiévale, et, surpris positivement par la maîtrise que D'Annunzio avait du français, il définit le langage de ce "mystère" comme «une condensation synoptique de toutes les ressources et de tous les charmes du vocabulaire français, pris en ses différents états historiques»², où il reconnaît «la grâce latine, celle de notre vieux langage, celle de Ronsard, celle de Banville, mais fondues dans un accent pleinement original.»³.

Cette définition plut énormément au poète italien – qui d'ailleurs se l'appropri⁴ – parce qu'elle représentait non seulement sa reconnaissance de la part de la critique en tant qu'auteur en langue française⁵, mais en plus elle

¹ Cf. Léon BLUM, «Le Martyre de Saint Sébastien», dans *Comoedia*, 23 mai 1911, p. 1 : «D'aujourd'hui les lettres françaises comptent un grand poète de plus. [...] M. Gabriele D'Annunzio possède, de notre littérature et de notre langue, une science exquise et minutieuse. [...] Et qu'un étranger, fût-ce un Italien, se montrât capable de composer un poème français de cette liberté, de cette certitude, de cette grandeur, qu'il pût s'emparer avec une telle maîtrise, et comme d'un bien propre, des secrets les plus particuliers du vocabulaire et du rythme, qu'il pût animer de son inspiration intacte une langue qui n'est ni sa langue natale, ni même sa langue usuelle, c'est ce qu'on aurait pas cru possible sans cette épreuve, et ce qu'il faut saluer avant tout, avec une admiration stupéfaite et reconnaissante.»

² *Ibid.*, p. 2.

³ *Ibid.*

⁴ «Mon mystère n'est pas écrit en vieux langage [...]. J'ai écrit mon poème en langue "synoptique" suivant le mot de Léon Blum ; c'est à dire que j'ai tâché de fondre dans le feu du style, tous les éléments. Mais comme vous le verrez, la "pâte" est moderne», dans *D'Annunzio à George Hérelle. Correspondance*, présentée par Guy Tosi, Paris, Éditions Denoël, 1946, p. 402.

⁵ Cf. à ce propos l'article de Guy Tosi, «D'Annunzio écrivain français : le travail du style dans *Le Martyre de Saint Sébastien*», dans *Quaderni del Vittoriale*, n. 5-6, 1977, pp. 104-139. Dans la partie intitulée «Les jugements sur le français du *Martyre*» on trouve une revue de

élucidait les raisons qui l'avaient amené à la composition de ce "mystère" dans une langue qui n'était pas la sienne. Pour D'Annunzio le *Martyre* représentait la réalisation d'un rêve poursuivi dès ses premières œuvres théâtrales, à savoir la création d'une tragédie *moderna e mediterranea*, la réalisation d'un théâtre de poésie comme expression du génie latin à opposer au déferlement du mouvement nordique ; et ce but pouvait être atteint seulement dans la plus parfaite entente entre les deux sœurs latines.

Une critique qu'on peut dire "romantique" a voulu voir dans ce choix de la langue française une sorte de tribut offert à la France par l'auteur italien pour la magnificence de sa culture et l'enrichissement qu'elle lui avait procuré⁶. A cet hommage, pour ainsi dire intellectuel, on ajoute souvent

presse des réactions de la critique parisienne au lendemain de la représentation du *Martyre*, qui montre bien le "succès d'estime" obtenu par la pièce dont nous parle Tosi.

⁶ Cf. à ce propos la vaste bibliographie de Guy TOSI qui examine avec exactitude les apports, les échanges, les influences de la littérature française sur la formation de D'Annunzio. Les riches et détaillés travaux de Tosi sur les sources françaises des œuvres de D'Annunzio sont essentiels pour une approche des problématiques concernant les rapports entre D'Annunzio et la France, mais ils laissent quelques points obscurs, centrés comme ils sont sur des problèmes de simple filiation et intertextualité. Cf. Guy Tosi, *Études Italiennes*, 1939-1940, Paris, Droz, 1942 ; ID., «Gabriele D'Annunzio, Ida Rubinstein e Claudio Debussy», dans *Nuova Antologia*, 442, 1948, pp. 252-271 ; ID., «Les relations de Gabriele D'Annunzio dans le monde du théâtre en France», dans *Quaderni dannunziani*, VI-VII, octobre 1957, pp. 36-59 ; ID., *Gabriele D'Annunzio et Paul Valéry*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1960 ; ID., *La vie et le rôle de D'Annunzio en France au début de la Grande guerre (1914-1915) : exposé chronologique d'après des documents inédits*, Firenze, Sansoni, 1961 ; ID., «D'Annunzio visto da Maurice Barrès», dans *Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita*, Roma, Centro di Vita Italiana, 1963, pp. 115-139 ; ID., «D'Annunzio vu par Rolland (d'après des documents inédits)», dans *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*, 1962-1963, 16, pp. 21-57 ; ID., «Une source inédite du *Fuoco*: Romain Rolland», dans *Rivista di letterature moderne e comparate*, XX, n. 2, 1967, pp. 133-141 ; ID., «D'Annunzio et la France», dans *L'arte in Gabriele D'Annunzio*, Atti del Convegno Internazionale di studio, Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 octobre 1963, éd. E. Mariano, Milano, Mondadori, 1968, pp. 421-435 ; ID., «D'Annunzio découvre Nietzsche [1892-1894]», dans *Annali di Italianistica*, II, 1973, pp. 481-513 ; ID., «D'Annunzio et le Symbolisme Français 1890-1894. Du mystère au symbole. Le paysage état d'âme», dans *Revue des Études Italiennes*, n. 1-2, janvier-juin 1976, pp. 6-31 ; ID., «D'Annunzio et le Symbolisme Français (fin)», dans *Revue des Études Italiennes*, n. 3, juillet-septembre, 1976, pp. 205-238 ; ID., «D'Annunzio écrivain français : le travail du style dans *Le Martyre de Saint Sébastien*», cit. ; ID., «Les sources françaises de l'esthétisme d'A. Sperelli», dans *Italianistica*, VII, 1, gennaio-aprile 1978, pp. 20-44 ; ID., «Quelques sources de l'érotisme d'A. Sperelli», dans *Quaderni del Vittoriale*, n. 9, maggio-giugno 1978, pp. 5-16 ; ID., «Influences sur la langue et le style de D'Annunzio : de l'*Isoteo* au *Piacere*», dans *Rivista di letterature moderne e comparate*, XXX, 1, marzo 1978, pp. 22-53 ; ID., «D'Annunzio parnassien, 'byzantin' et symboliste. Aux sources d'une poétique composite (1886-

l'hommage classique du *don Juan* italien à une belle femme comme Ida Rubinstein, pour laquelle il aurait composé le drame⁷. Mais, s'il est vrai que D'Annunzio est largement tributaire de la langue et de la culture françaises pour sa vision de l'art et de l'écriture (n'oublions pas que sa connaissance de Nietzsche s'est faite à travers la lecture de la traduction française des œuvres du philosophe⁸, comme ce fut le cas pour son approche de Swinburne⁹ ; rappelons aussi l'influence que le Décadentisme français eut sur son œuvre, pensons aux échos de *A rebours* de Huysmans et du *Disciple* de Paul Bourget, à ses emprunts au Péladan de *l'Initiation Sentimentale* dans *Il Piacere*), l'on ne peut pas justifier son envie de créer en français simplement par un hypothétique sentiment de reconnaissance vis-à-vis de la France, attitude

1894)», dans *Revue des Études Italiennes*, n. 2, avril-juin 1980, pp. 82-137 ; ID., «La fortuna del *Martyre de Saint Sébastien* in Francia», dans *Quaderni del Vittoriale*, n. 24, 1980, pp. 94-99 ; ID., «Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)», dans *Quaderni del Vittoriale*, n. 26, 1981, pp. 5-64 ; ID., «D'Annunzio e il romanzo futuro. La prefazione del "Trionfo" e le sue fonti francesi», dans *Quaderni del Vittoriale*, n. 29, 1981, pp. 5-32 ; ID., «D'Annunzio davanti alla pittura francese moderna e contemporanea», dans *Quaderni del Vittoriale*, n. 34-35, luglio-ottobre, 1982, pp. 203-233 ; ID., «D'Annunzio et Debussy. La genèse musicale du *Martyre de Saint Sébastien*», dans *Il Verri*, VII-VIII, 1985, pp. 7-34 ; ID., «L'influence de Paul Bourget dans l'œuvre de D'Annunzio», in *Paul Bourget et l'Italie*, Genève, Slatkine, 1985 ; ID., «Aux sources du "Martyre de Saint Sébastien". Magie charnelle et magie du théâtre», dans *Berenice*, XII, n. 28-29, dic. 1989 – luglio 1990, pp. 293-335.

⁷ Au printemps 1910 il se trouve à Paris pour fuir à ses créanciers. Ici il reste ébloui par la découverte des Ballets Russes, installés à Paris depuis 1909. Il revint à Robert de Montesquiou de l'introduire dans le milieu intellectuel parisien et de lui faire connaître Ida Rubinstein. Dès cette époque la presse commença à parler de la préparation d'une pièce sur Saint Sébastien pour l'année suivante, avec la participation de Ida Rubinstein. Cf. à ce propos la préface de la correspondance entre D'Annunzio et Debussy in *Claude Debussy et Gabriele D'Annunzio. Correspondance inédite*, présentée par Guy Tosi, Paris, Les Éditions Denoël, 1948, p. 9 : «L'impulsion décisive qu'elle [Donatella, ou Nathalie Gouloubeff, la compagne de D'Annunzio à son arrivée à Paris] n'a pas su apporter à l'accomplissement du *Martyre*, une autre femme, une autre Russe l'apportera, et l'exil.»

⁸ Guy TOSI, dans son article «D'Annunzio découvre Nietzsche [1892-1894]», cit., suppose que D'Annunzio a pu connaître l'anthologie de textes nietzschéens de Paul LAUTERBACH et de Adrien WAGNON, *A travers l'œuvre de Frédérique Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages*, Paris, A. Schulz, 1893. Une preuve qui justifie cette idée est offerte par la présence au Vittoriale de nombreux textes de Nietzsche dans la traduction française d'Henri Albert. Cf. aussi les annotations de Niva LORENZINI à la dernière édition *Le Vergini delle Rocce*, Milano, Mondadori, 1995.

⁹ Dans la traduction de Gabriel Mourey. Cf. la lettre du 4 janvier 1905 à son traducteur français Hérelle, in *D'Annunzio à George Hérelle. Correspondance inédite présentée par Guy Tosi*, cit., p. 384.

bien ébignée des habitudes du poète, ni par la galanterie du séducteur professionnel à l'égard de sa nouvelle conquête.

Par ailleurs, d'autres critiques ont voulu voir dans ce choix du français une sorte de procédé publicitaire du poète depuis toujours attentif à la présentation de son image au grand public¹⁰ ; ou bien, la nécessité de poursuivre naturellement sa carrière en dehors des frontières italiennes en adoptant la langue du pays qui l'accueillait¹¹ ; ou mieux encore, une manière de se libérer des problèmes de dettes qui l'avaient poussé à quitter l'Italie et à chercher abri en France¹², comme si le fait d'abandonner sa langue maternelle pouvait effacer les problèmes bien concrets qu'il eut avec ses créanciers.

Connaissant le rôle désacralisant qu'il eut dans le panorama littéraire italien de fin de siècle, il serait très restrictif de réduire l'inclination de D'Annunzio pour la France et la langue française à une question de diffusion de ses œuvres en dehors de son pays ou à une question d'image. Pour essayer de comprendre les raisons qui ont poussé D'Annunzio à s'approcher du théâtre et surtout à adopter une langue de création qui n'était pas la sienne, dans ce cas le français, il est nécessaire d'aller au-delà de la simple problématique de filiation, d'influence ou bien d'intertextualité de ses œuvres avec des œuvres françaises qui lui étaient contemporaines, procédé qui relève de l'archéologie textuelle, pour réussir à extrapoler le noyau idéologique qui informe ses œuvres et qui seul pourrait justifier les choix du poète. Et c'est

¹⁰ Cf. *Gabriele D'Annunzio : grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, 21-23 marzo 1988, éd. par L. Livio e R. Alonge, Genova, Edizioni Costa & Nolan, 1989.

¹¹ Cf. Pierre DE MONTERA, *D'Annunzio Dramaturge*, Paris, P.U.F, 1950, p. 178 : «Pourquoi, en 1911, G. D'Annunzio eut-il l'idée d'écrire en français ? C'est d'abord qu'il résidait en France [...]. Il connaissait déjà admirablement notre langue ; il était naturel qu'il songeât à poursuivre sur une scène française sa carrière d'auteur, rivalisant avec nos propres écrivains [...]» Plus intéressante, même si sur la même ligne, l'explication que nous offre Renée LELIEVRE, *Le théâtre dramatique italien en France. 1855-1940*, La Roche-sur-Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, 1959, p. 247 : «Le poète se décide à écrire en français ; et d'autant plus volontiers, peut-on supposer, qu'il caressait ce rêve depuis longtemps, qu'il avait toujours souhaité s'établir sur les scènes françaises et supporté impatiemment un traducteur pour son œuvre dramatique [...]. De sa décision, il va donner une raison toute poétique : il veut, à l'imitation de Brunet Latin et de Loys Alemann, connaître plus intimement la France en pratiquant sa langue.»

¹² Cf. Gustave COHEN, «Gabriele D'Annunzio et Le Martyre de Saint Sébastien», dans *Revue Musicale*, numéro spécial 234, 1957, p. 38 : «Mais sait-on pourquoi il s'était décidé à chercher asile en France et écrire en français ? C'était pour échapper à son éditeur de Milan, Trèves, [...]. Changeant de pays et surtout de langue, il échappait à son bourreau et se libérait.»

bien ce que nous nous proposons de faire dans cet article qui ne s'intéresse qu'à un seul aspect de la production dannunzienne, à savoir le théâtre en langue française. La motivation de ce choix est bien plus profonde et va au-delà de toutes les raisons commerciales ou mondaines ; elle repose fondamentalement sur des questions de principe qui voient le poète, engagé dans un programme de réforme de la scène théâtrale, choisir explicitement le français dans le cadre de ses recherches de dramaturge, comme lui-même nous le laisse entendre dans une interview donnée à Louis Handler¹³ à l'époque de la préparation de son "mystère" au Théâtre du Châtelet.

En effet, si *Le Martyre de Saint Sébastien* a été la première œuvre théâtrale écrite en français par D'Annunzio, à une époque où il vivait en "exil" dans sa «douce France», on ne peut pas la considérer comme un épisode isolé et excentrique dans la production de l'auteur, une œuvre dictée par son caractère protéiforme et avide de nouveautés. Au contraire, toute l'histoire de la production dramatique de D'Annunzio est strictement liée à Paris et la France en général, comme le montre bien sa carrière d'homme de théâtre. Le fait que *Le Martyre*, avec *La Pisanelle* et *Le Chèvrefeuille*, œuvres écrites directement en français, furent ses dernières compositions théâtrales, nous empêche de considérer les pièces écrites en français comme des œuvres margi-

¹³ Cf. Louis HANDLER, «Avant le Martyre de Saint Sébastien», dans *Comoedia*, 14 mai 1911, p. 1 : «Est-ce cela seulement qui vous a poussé à écrire votre "Mystère" en rythmes français ? – Non. J'ai étudié longuement les origines du théâtre italien. Pendant ce dernier été, j'ai voulu revoir certain recueil de mystères et de miracles français, afin d'en comparer les formes représentatives et expressives aux formes correspondantes italiennes, et d'en reconnaître encore une fois les grandes analogies, la presque identité. En France, comme en Italie, la représentation sacrée dérive du drame liturgique, se développe avec les mêmes procédés, et finit par s'adapter au même moule traditionnel. Les ressemblances entre les formes théâtrales des deux pays, dont l'évolution séculaire est si étroitement liée qu'elle apparaît une en deux langues, on les retrouve non seulement dans la matière scénique, mais même dans les détails de la mise en scène, des décors et dans les modes de la cérémonie. L'action n'était réglée que par l'unité biographique, se développant dans une série d'épisodes semblables à ceux que l'on voit dans les compartiments des vitraux. [...] – Ces analogies évidentes de l'esprit et des sentiments des deux peuples latins ont suffi à vous pousser à écrire dans la langue même du pays où vous avez élu votre demeure présente... – Oui. De recherche en recherche, d'étude en étude, je me trouvai armé d'une double expérience.» Cette déclaration D'Annunzio suffit pour contester l'explication trop simpliste de Renée LELIEVRE, *Le théâtre dramatique italien en France. 1855-1940*, cit., p. 247, se limitant à prendre en considération les raisons disons poétiques que le poète donne dans l'ouverture du *Martyre*, où, voulant s'offrir une descendance illustre, il affirme vouloir égaler deux grands écrivains italiens du passé, Brunet Latin et Loys Alemann, qui avaient écrit en français. Cf. *Le Martyre de Saint Sébastien*, [1911], dans *Tragedie Sogni e Misteri*, [1940], Milano, Mondadori, 1966, vol. II, p. 390.

nales par rapport à l'ampleur de sa production littéraire, ou de voir en elles la conséquence du hasard. Dans ce choix du français pour l'écriture on pourrait voir plutôt le couronnement d'un processus commencé par D'Annunzio à la fin du XIX^e siècle¹⁴, au début de son expérience dramatique, qui le voyait engagé dans la réalisation d'un projet de renouvellement de la scène, au nom d'une «Renaissance latine»¹⁵, avec laquelle il avait été identifié par des critiques comme M. de Vogüé et T. de Wyzewa. Et c'est justement sous l'égide de la France et d'une vague "latinité" que D'Annunzio prépare sa réforme du théâtre, en s'alignant sur la forte volonté de renouveau qui avait investi le théâtre européen au tournant du siècle¹⁶.

Depuis son entrée dans le monde du théâtre, D'Annunzio s'était fixé un but précis, celui de révolutionner le drame bourgeois et naturaliste, de le dépasser pour créer une nouvelle tragédie *moderna e mediterranea*, rejetant

¹⁴ Cf. Valentina VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea: sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 15-16 : «Il 1895 è l'anno in cui D'Annunzio scopre la propria vocazione teatrale e segna, anche per la cultura italiana, una vera e propria svolta: nascono «Il Convito» e, l'anno successivo, «Il Marzocco»; si fa vivace il dibattito sul problema del rinnovamento letterario legato a quello delle nuove correnti di pensiero, idealismo e simbolismo [...], promosso dal libro di Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*. [...] D'Annunzio era riconosciuto il rappresentante più insigne [di queste nuove tendenze], l'alfiere del rinnovamento della letteratura italiana. [...] Veicolo di questo movimento specificatamente italiano, definito dal marchese Melchior de Vogüé "Rinascimento latino", era la rivista «Il Convito», promossa da G. D'Annunzio e Adolfo de Bosis, nata su un progetto di recupero e valorizzazione della tradizione classica italiana [...].»

¹⁵ Cette idée de «Renaissance latine» en opposition à une vague d'influence Nordique et Scandinave fut lancée dans un article consacré à D'Annunzio par Melchior DE VOGÜE, «La Renaissance latine», dans *Revue des deux Mondes*, 1 janvier 1895, pp. 187-206, et devint presque une sorte de programme théorico-politique favorisé par un grand nombre d'intellectuels et d'hommes de culture de l'époque, préoccupés par la sauvegarde et la valorisation de la tradition culturelle latine et méditerranéenne contre un mouvement nordique qui s'imposait de plus en plus dans tous les domaines des arts, du théâtre à la musique. Théodore DE WYZEWA, «Une enquête littéraire italienne», dans *Revue des Deux Mondes*, 1 septembre 1895, pp. 451-462, à son tour, se penchera sur cette problématique de la «Renaissance Latine» suggérant plus d'attention au monde littéraire italien, non seulement pour le ferment qui animait les milieux intellectuels italiens de l'époque, mais aussi pour indiquer des éléments à opposer à une littérature du Nord qui avait déçu les attentes des intellectuels français.

¹⁶ Cf. à ce propos le livre de Giovanni ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993, qui analyse avec une grande précision l'expérience théâtrale dannunzienne, montrant le rôle fondamental que le poète dramaturge eut dans le renouvellement du théâtre italien, ainsi que ses liens avec les auteurs et les théoriciens de l'avant-garde européenne, comme Fuchs, Craig, Fortuny, Rolland, qui au tournant du siècle s'étaient attachés à repenser le théâtre moderne, comme réaction à un Naturalisme désormais vidé de tout élan de nouveauté.

toutes les règles existantes du théâtre réaliste afin de doter l'Italie d'une nouvelle forme de drame, dans lequel la musique devenait l'élément dominant de tous les arts, élément qui permettrait de créer «un nesso strettissimo fra poema lirico e musica»¹⁷ afin de produire «un vitale organismo d'arte»¹⁸. L'introduction de la musique¹⁹ dans le nouveau drame était une façon de rendre plus spirituelle la matière morne et concrète du théâtre naturaliste, permettant ainsi la réalisation du théâtre de poésie, du *visibile poema*, dans lequel même l'ineffable pouvait être exprimé. Cela signifiait aussi faire sortir l'Italie de la situation de torpeur, statique et conservatrice, dans laquelle elle se trouvait, pour la pousser vers le mouvement d'innovation qui intéressait les milieux culturels européens de l'époque. Ce but pouvait être atteint, dans l'esprit du poète, grâce à une récupération de matériaux de la tradition culturelle gréco-latine, qu'il fallait relire et réinterpréter dans un registre moderne²⁰, sur la base d'une convergence et d'une solide collaboration entre les «sœurs latines», entre la France et l'Italie donc, et, en général, à travers une solidarité de tous les peuples latins. Sa conception du théâtre était une manière de dépasser la crise de fin de siècle, de renouveler le répertoire théâtral et, en même temps, de redonner valeur à la tradition méditerranéenne à travers laquelle on pouvait résister à l'imposante influence de la production nordique sur les scènes européennes – pensons au rôle qu'eurent Strindberg et Ibsen dans le mouvement de renouvellement du théâtre à la fin du XIX^e siècle –, et à la forte pression exercée par le modèle wagnérien du *Gesamtkunstwerk*.

Si c'est contre la vague nordique qu'il entreprend son projet de réforme du drame, c'est bien à l'ombre du wagnérisme²¹ que D'Annunzio entre-

¹⁷ «Un lien très étroit entre poème lyrique et musique.» C'est nous qui traduisons.

¹⁸ «Un vital organisme d'art.» C'est nous qui traduisons.

¹⁹ Pour les rapports entre musique et poésie voir le livre de Jean-Louis BACKES, *Musique et littérature*, Paris, P.U.F., 1994.

²⁰ En parlant dans une interview de la composition de sa *Fedra* et sa manière de réutiliser les matériaux mythologiques de la tradition grecque, D'Annunzio dit : «Di tutte le più note peripezie mi sono giovato ad arte per rinnovarle: ché la vera invenzione consiste nel trarre dal vecchio il nuovo inaspettatamente.» Cf. Renato SIMONI, «L'origine e il significato della "Fedra" dannunziana. Una conversazione col Poeta», dans *Corriere della Sera*, 9 aprile 1909; recueilli dans le même volume de Valentina VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 95.

²¹ Dans l'été 1893, D'Annunzio dédia trois longs articles au «cas Wagner», explosé après les critiques que Nietzsche adressa au grand musicien, accusé essentiellement d'avoir transformé son art en art du mensonge. D'Annunzio, toujours attentif à tous les phénomènes de changement et de nouveautés artistiques et littéraires, suit de près cette polémique, poussé par

prend son projet de création d'une tragédie méditerranéenne : suivant les enseignements du grand maître allemand, il poursuit son idée de renouvellement de la tragédie italienne, trop sclérosée dans les formes d'un réalisme désormais tari et stéréotypé, en recherchant ses sujets et sa véritable source d'inspiration dans le patrimoine classique, qui avait été banni du théâtre par les Naturalistes²², et dans la tradition populaire²³, ou si on veut *italica*, pour poursuivre son idée de théâtre total, où il y aurait eu la fusion de la «triade dionysiaque» (drame, musique et danse – *Ton, Wort und Drama*), de claire ascendance wagnérienne. La réélaboration des modèles de la tradition classique lui offrait la possibilité de se distancier de la réalité crue et de créer des nouveaux mythes qui lui permettraient de réaliser son idée de théâtre de poésie ou théâtre de fête, de théâtre comme *visibile poema*²⁴, tout en ayant com-

sa constante recherche de nouvelles stimulations pour son art personnel. Dans un de ces articles parus dans *La Tribuna*, il indique bien Wagner comme son antécédent, comme le point incontestable d'où il faut partir pour son idée de réforme de la tragédie : «[...] Wagner riassume la modernità. Non c'è che fare; bisogna cominciar con l'essere wagneriano.» Cf. «Il caso Wagner», dans *La Tribuna*, 26 giugno 1893, recueilli dans le volume de Valentina VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 69.

²² A ce propos voir le recueil de textes critiques sur le théâtre d'Émile ZOLA, *Le Naturalisme au théâtre* (1881), dans *Œuvres complètes*, Édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, t. 11, pp. 265-557, où il expose son idée de théâtre naturaliste, en opposition au théâtre traditionnel, motivant son refus du modèle classique au nom d'une recherche du vrai : «[Les classiques] généralisent au lieu d'individualiser ; leurs personnages ne sont plus des êtres vivants, mais des sentiments, des arguments, des passions déduites et raisonnées.» Cf. aussi Jacques ROBICHEZ, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de L'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957, p. 30 : «D'autres part, la tragédie classique ignore ou fait passer au second plan le souci de peindre les milieux, et ceux qu'elle évoque sont relégués dans l'antiquité et la légende. Au contraire, le drame naturaliste s'attache étroitement au cadre social historique et le choisit contemporain. Il est selon l'expression de Louis Desprez "un procédé d'histoire sociale".»

²³ Fondamental, pour le théâtre, l'expérience de *La Figlia di Iorio*, d'inspiration abruzzese. On sait, d'ailleurs, que pour la composition de cette pièce, ainsi que pour son roman *Il Trionfo della morte*, D'Annunzio n'hésita pas à puiser dans des textes de folklore d'éminents chercheurs de l'époque, comme Giovanni PANSA, *Miti, leggende e superstizioni dell'Abruzzo*, [1924-1927], Bologna, Forni, 1981, ou Antonio DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi*, Firenze, Barbera, 1879-1893, 6 voll. Cf. à ce propos *D'Annunzio e l'Abruzzo : storia di un rapporto esistenziale e letterario*, éd. par Ottaviano Giannangeli, Chieti, M. Solfanelli, 1988.

²⁴ Cf. Valentina VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 21 : «Applicate al teatro, l'idea del visibile poema e quella della musica visibile, elaborate in un contesto pittorico, esprimono l'aspirazione del poeta a coniugare il dicibile e l'indicibile, le arti dello spazio con le arti del tempo. [...] Quando D'Annunzio scopre il teatro, la sua poetica è dominata dal dispositivo musicale che opera uno spostamento nell'originaria costellazione del visibile-dicibile verso l'indicibile-invisibile.»

me réfèrent les théories théâtrales les plus avancées de l'époque ; tandis que la récupération de certains éléments de la culture populaire seraient un moyen de plus pour réactualiser, en le valorisant, une partie de ce patrimoine méditerranéen tombé dans l'oubli.

L'idée d'un certain retour au classicisme et l'aspiration à une tragédie nouvelle est bien illustrée dans *Il Fuoco* (1900), roman de D'Annunzio qu'on peut considérer comme le véritable manifeste théorique de son projet de réforme de la scène théâtrale italienne et latine. Les sources fondamentales de sa conception de la tragédie moderne sont bien mises en évidence : sans hésitation, D'Annunzio indique ses maîtres dans les figures de Nietzsche et de Wagner²⁵, l'un pour sa redécouverte de la Grèce et de la tragédie grecque, et l'autre pour la récupération du «dionysiaque» dans sa réforme de la tragédie. Et s'inspirant du modèle wagnérien, il veut réaliser ce que le grand allemand a su donner à son peuple, la création d'une tragédie méditerranéenne, expression de l'esprit latin.

L'opera di Riccardo Wagner [...] è fondata su lo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale. [...] Il suo drama non è se non il fiore supremo del genio della sua stirpe, non è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affaticarono l'anima dei sinfoneti e dei poeti nazionali, dal Bach al Beethoven, dal Wieland al Goethe. Se voi immaginate la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri sveltiti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi. Poiché [...] all'artefice è dato di veder risplender della perfezione futura un mondo ancora informe e di giorne profeticamente nel desiderio e nella speranza, io annunzio l'avvento d'un'arte novella o rinnovellata che per la semplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore de' suoi spiriti, per la pura potenza delle sue armonie, continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe eletta²⁶.

²⁵ Cf. Carlo SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, [1960], Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 78-79 : «Nietzsche oltre il misticismo cristianeggiante individuava lì, come elemento negativo, in Wagner proprio quello che faceva più effetto a D'Annunzio: il senso del teatro, la ricerca del contatto diretto con un pubblico da dominare, l'uso dei mezzi più adatti per far effetto sugli uomini. [...] La scoperta del *principio dionisiaco* o del *miracolo metafisico* della tragedia greca certamente affascinarono la fantasia di D'Annunzio [...]. Spirito dionisiaco [...] *miracolo metafisico* che Nietzsche credette di trovare in un primo tempo nell'opera di Wagner e nello *spirito tedesco*. [...] V'è quindi un'influenza di Nietzsche su D'Annunzio, ma forse più di Wagner, del primo Wagner, attraverso Nietzsche.»

²⁶ Gabriele D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, dans *Prose di Romanzi*, Milano, Mondadori, "Meridiani", 1989, vol. II, pp. 286-287 : «L'œuvre de Richard Wagner [...] est fondée sur l'esprit germanique, elle est d'essence purement septentrionale. [...] Son drame n'est que la fleur su-

Pour l'élaboration de son idée de tragédie nouvelle, donc, D'Annunzio se nourrit des enseignements de Wagner ; mais c'est bien vers la France qu'il est tourné pour réaliser son projet de *tragedia moderna e mediterranea*, dès ses premiers contacts avec le théâtre contemporain. A ses yeux Paris représente «la seule ville où l'on puisse faire quelque chose», comme lui-même le dit à G. Cohen²⁷ dans une interview où il se plaint en même temps de l'incompréhension du public et des hommes de théâtre italiens. C'est bien dans les ferments, comme on dirait en italien, les ferments de cette France du début du siècle qu'il va essayer de réaliser son idée de théâtre total, de théâtre de fête et de rite, qu'il va vouloir concrétiser ce rêve, dont parle toujours Cohen, à savoir la réalisation

d'un théâtre nouveau où le public serait, comme dans la tragédie antique, mêlé davantage à l'action, où il sentirait l'atmosphère, les parfums et la lumière changer autour de lui, où il se trouverait en quelque sorte transposé dans d'autres sphères²⁸.

Les nouvelles théories théâtrales élaborées en France lui laissent entrevoir la route à suivre pour réaliser son idée de théâtre méditerranéen, à opposer à l'influence nordique et germanique, comme il l'écrit lui-même dans un important article de 1897, «La Rinascenza della tragedia», où il y évoque les conditions du théâtre en France dans cette fin de siècle, époque de crise des valeurs naturalistes et de besoin d'innovation, et y relate l'inauguration des représentations en plein air du théâtre d'Orange, se référant en même temps à l'expérience de Bussang, considérées clairs signes d'un réveil des esprits latins :

prême du génie de sa race, elle n'est que la condensation extraordinairement efficace des aspirations qui ont accablé l'âme de *sinfoneti* et de poètes nationaux, de Bach à Beethoven, de Wieland à Goethe. Si vous imaginez son œuvre sur les bords de la Méditerranée, parmi nos clairs, lumineux oliviers, parmi nos sveltes lauriers, sous la gloire du ciel latin, vous la verriez pâlir et se dissoudre. Puisque [...] à l'*artifex* est donné de voir resplendir la future perfection d'un monde encore informe et d'en jouir prophétiquement dans le désir et dans l'espoir, je vous annonce l'avènement d'un art nouveau ou renouvelé qui par la simplicité forte et sincère de ses traits, par la grâce vigoureuse, par l'ardeur de ses esprits, par la pure puissance de ses harmonies, continue et couronne l'immense édifice idéal de notre race souche élue.» C'est nous qui traduisons.

²⁷ Cf. Gustave COHEN, «Gabriele D'Annunzio et *Le Martyre de Saint Sébastien*», cit., pp. 30-31.

²⁸ *Ibidem*.

Ho voluto rappresentare questo avvenimento straordinario – che forse passerà sotto silenzio in Italia ove ogni gusto della cultura è smarrito – perché mi sembra significativo come indizio d'una tendenza nuova, come annunzio d'un impreveduto risveglio nello spirito latino che finalmente riconosce, tra la nebbia estranea di cui s'era avvolto, i segni dell'antica luce²⁹.

On voit bien que ses références à la France concernent moins les problèmes de distribution de ses pièces sur les scènes “transalpines”, que de véritables questions théoriques. Et en effet, tout au long de sa carrière théâtrale, D'Annunzio n'arrêtera pas de chercher dans les expériences dramaturgiques françaises des points de repère, des éléments qui puissent valoriser son idée de réforme de la scène et surtout un soutien, sinon une collaboration à son projet de renouvellement de la tragédie au nom d'une solidarité latine. Pour cette raison il sera toujours au courant des résultats théoriques auxquels seront parvenus les théoriciens français³⁰ dans le domaine du théâtre, il connaîtra aussi les réalisations concrètes entreprises par les artistes les plus sensibles à cette atmosphère de changement et de renouvellement qui traversait l'Europe au tournant du siècle, et il envisagera même une collaboration concrète avec des hommes de théâtre français pour la création en plein Paris d'un «Théâtre de Fêtes», qu'il avait projeté avec Fortuny³¹. Les idées exprimées dans *Il Fuoco* montrent bien les liens et les dettes, si l'on peut dire, de D'Annunzio dramaturge avec le monde théâtral français : on y retrouve les

²⁹ Gabriele D'ANNUNZIO, «La Rinascenza della tragedia», recueilli dans Valentina VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 79 : «J'ai voulu représenter cet événement extraordinaire – qui peut-être passera sous silence en Italie où tout goût pour la culture a été perdu – parce qu'il me semble significatif comme indice d'une nouvelle tendance, comme annonce d'un réveil de l'esprit latin qui reconnaît enfin, entre le brouillard étranger dont il s'était enveloppé, les signes de la lumière ancienne.» C'est nous qui traduisons.

³⁰ A ce propos Cf. Guy TOSI, «Une source inédite du Fuoco : Romain Rolland», cit., p. 133 ; Ivanos CIANI, «Gabriele D'Annunzio alla ricerca della musica», dans *Quaderni del Vittoriale*, n. 34-35, luglio-agosto 1982, p. 38 et *passim* ; Valentina VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., pp. 34-38.

³¹ Cf. à ce propos Giovanni ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, cit., pp.158-159, et *passim* : «L'atto costitutivo di una “Société civile d'études pour l'application du dispositif théâtral Fortuny dit Théâtre de Fêtes” formata da D'Annunzio, Fortuny e Hesse, è il documento formale dell'impresa fin qui descritta. L'impegno febbrile dell'impresario Schurmann, che per l'occasione fu disposto a rinunciare ai suoi programmi per il teatro a Saint Cloud, l'entusiasmo di animatori e mecenati pronti ad aderire alla campagna di sottoscrizioni predisposta personalmente da D'Annunzio e dai suoi numerosi estimatori, sono le testimonianze di un altro sogno destinato a rimanere non realizzato.»

emprunts à des écrits théoriques de Schuré³², de Séailles³³, ainsi qu'à des articles de la *Revue wagnérienne* dont il s'est servi pour conforter ses idées, mais surtout on remarque l'empreinte de Romain Rolland de *l'Histoire de l'Opéra*³⁴, et des expérimentations du *Théâtre du peuple*³⁵.

De plus, si on examine l'entrée de D'Annunzio dans l'univers du théâtre, on se rend compte du rôle important que la France devait jouer dans son programme de réforme de la scène théâtrale, que lui-même définit «rinascenza della tragedia mediterranea»³⁶, puisque dès le début on le voit orienté vers

³² Édouard SCHURE, *Le drame musical*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1875.

³³ Gabriel SEAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, G. Baillière, 1883.

³⁴ Romain ROLLAND, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, [1895] ; ID., *Les origines du théâtre lyrique moderne*. Paris, Slatkine Reprints, 1971 ; ID., *Le théâtre du peuple*, [1903], Paris, Albin Michel, 1913. Sur la conception théâtrale de R. Rolland en relation avec le contexte culturel français qui lui était contemporain cf. Paolo PUPPA, *Scena e Tribuna da Dreyfus a Pétain*, dans Romain ROLLAND, Jacques COPEAU, Paolo PUPPA, *Eroi e massa*, Bologna, Patron, 1979, pp. 147-273.

³⁵ Cet essai de Rolland est fondamental pour comprendre l'idée de tragédie moderne proposée par D'Annunzio. À ce propos, il suffit de voir le passage où le critique français indique comme nécessité pour la création du drame moderne l'introduction sur la scène théâtrale de la musique et de la danse, claire influence wagnérienne qui reflète parfaitement la conception dannunzienne de la nouvelle tragédie *moderna e mediterranea*. Cf. Romain ROLLAND, *Le théâtre du peuple*, cit., pp. 149-150 : «La légende, au théâtre, autorise et appelle l'emploi de la musique. Celle-ci n'a pas moins sa place dans le grand drame poétique et rustique, dont l'*Arlésienne* reste le modèle admirable. D'une façon générale, on doit dire que la musique n'est pas encore, en France, au rang qui lui appartient, au théâtre. Les poètes s'en sont privés, moitié par ignorance, moitié par vanité qui ne souffre point le partage avec un autre art. [...] Musique et poésie sont les deux ailes du drame lyrique. Qui se prive de l'une, son vol est inégal. Et pourquoi écarter, aussi dédaigneusement, de notre théâtre la pantomime et l'action toute pure, que l'on relègue aux cirques ? Le spectacle de l'action est d'un magnétisme puissant, pour le bien comme pour le mal ; il est sot de le négliger. Les jeux du cirque ont entretenu à Rome le goût de l'action, que nous perdons aujourd'hui, et qui est nécessaire aux grands peuples. Les Grecs ont cultivé tout ensemble les jeux du corps et ceux de l'âme. Faisons au corps sa place dans notre art, et une large place. Notre théâtre doit être un théâtre d'hommes, et non pas d'écrivains. [...] Osons surtout, osons élever notre art à la hauteur de la tragédie qui se joue à cette heure dans le monde.»

³⁶ Cf. Valentina VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., pp. 24-25 : «[...] Gli anni che vanno dal 1895 al 1900 rappresentano un periodo creativamente intenso per G. D'Annunzio, una svolta importante nella sua vita e nel suo pensiero: l'assunzione del ruolo di vate nazionale. In questi anni ha modo di mettere alla prova la sua vocazione teatrale e di elaborare il suo pensiero sul teatro: scrive il primo ciclo di tragedie moderne [*La Città Morta* (1896), *Sogno di un mattino di primavera* (1897), *Sogno di un tramonto d'autunno* (1897), *La Gioconda* (1898), *La Gloria* (1899)], e riesce a farle mettere in scena dalle più grandi dive del teatro dell'epoca: Sarah Bernhardt e Eleonora Duse. Contemporaneamente compone *Il Fuoco*

les milieux du théâtre français, focalisant constamment son attention sur les événements “transalpins”. En effet, non seulement sa consécration en tant que dramaturge eut lieu sur les scènes françaises, – c’est à Paris, au Théâtre de la Renaissance, qu’il fait représenter, en italien par Eleonora Duse, pour la première fois en 1897 une de ses œuvres, le *Sogno d’un mattino di primavera*³⁷ ; et c’est toujours à Paris, avant les scènes italiennes, qu’il crée en 1898 sa première œuvre théâtrale, *La Città morta*³⁸, dans la traduction française de Georges Hérelle, interprétée par Sarah Bernhardt ; mais en outre, tout au long de sa carrière de dramaturge, Paris, et la France en général, seront une étape obligatoire et privilégiée pour qu’il soit reconnu en tant que dramaturge dans les milieux intellectuels européens³⁹, pour trouver, donc, cette reconnaissance que son pays ne savait pas lui offrir.

D’Annunzio, connaissant parfaitement la situation du théâtre dans l’Italie de fin de siècle, plutôt conservatrice et très attentive à l’expectative du public, sait bien que les temps ne sont pas encore venus d’affronter un programme de renouvellement dans un pays comme l’Italie qu’il avait pourtant rêvé de doter de nouvelles formes théâtrales. Pour cette raison, la France et la langue française deviennent des points de repère fondamentaux pour la réalisation de son projet de réforme, cadrant parfaitement avec son programme de théâtre méditerranéen, expression de “latinité”, et surtout lui offrant la possibilité d’expérimenter ses recherches sur la tragédie moderne sur un terrain relativement conservateur, mais néanmoins plus ouvert aux innova-

in cui [...] indica la via per il riscatto del teatro, da attuarsi con la “rinascenza della tragedia mediterranea”, espressione dell’originario carattere della razza latina, da contrapporre al modello “barbaro” di Bayreuth.»

³⁷ Le *Sogno d’un mattino di primavera* fut mis en scène en Italie seulement l’année suivante, c’est-à-dire en 1898, par la même compagnie d’Eleonora Duse, au Teatro Valle de Rome.

³⁸ La première représentation eut lieu le 21 janvier 1898 toujours au Théâtre de la Renaissance, avec la participation de la grande Sarah Bernhardt qui donna encore plus de crédibilité et de valeur aux propos de ce D’Annunzio *dilettante*. En Italie, la pièce sera jouée par la compagnie de Eleonora Duse seulement quelques années plus tard, le 20 mars 1901, au Teatro Lirico de Milan.

³⁹ Cf. à ce propos le travail de Giovanni GULLACE, *Gabriele D’Annunzio in France. A study in cultural relations*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1966, p. 55 : «For many years thereafter his dramatic works created as much stir in France as had his novels. Some of his plays were presented in the Parisian theaters before they were even known in Italy.» Gullace donne en détail toutes les dates des traductions et des premières représentations en France des œuvres dannunziennes, soulignant ce lien étroit entre le poète italien et les milieux intellectuels français qui lui étaient contemporains.

tions⁴⁰. Rôle que la France eut non seulement pour D'Annunzio, mais aussi pour beaucoup d'autres intellectuels et artistes italiens de l'époque⁴¹ comme Boccioni, Modigliani, Marinetti, Savinio, Ungaretti, auteurs qui continueront à collaborer pour des revues comme *La Renaissance latine*, *La Revue latine* ou *La Critique internationale* pendant toute la première partie du XX^e siècle, composant leurs œuvres indistinctement en français et en italien, selon les cas et la finalité cherchée. Leur but était clair et précis : il fallait consolider les liens entre les "peuples latins", sur des bases culturelles communes, et en même temps intensifier, répandre et faire circuler la production littéraire méditerranéenne⁴² afin de lui redonner l'ancienne valeur perdue.

D'ailleurs, autour des années 1910, en France l'atmosphère était propice aux tentatives d'expérimentation dans le domaine théâtral⁴³. L'arrivée de D'Annunzio à Paris coïncide avec l'installation (à Paris) des Ballets Russes (1909) et à leur énorme succès qui entraînait un grand bouleversement

⁴⁰ Cf. Renée LELIEVRE, «L'État du théâtre en France», dans *Le théâtre dramatique italien en France. 1855-1940*, cit., pp. 113-118 ; Fabrizio CRUCIANI, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985.

⁴¹ Cf. Sergio ZOPPI, *Savinio*, Catalogo della Mostra al Palazzo Reale di Milano, 1976, p. 15 : «Il viaggio al di là delle Alpi era diventato una norma per gli italiani. Marinetti vi fa le prime esperienze d'autore; Modigliani e Severini vi si stabilirono pressoché definitivamente, Soffici vi soggiornò a lungo; Papini, Carrà, Boccioni, Ungaretti e tanti altri vi soggiornarono, stringendo amicizia con gli uomini più impegnati nelle ricerche d'avanguardia, portando il loro contributo di idee e di realizzazioni.»

⁴² Cf. Renée LELIEVRE, *Le théâtre dramatique italien en France. 1855-1940*, cit., pp. 107-113. On remarque encore que le thème "méditerranéen" continua à avoir une certaine importance jusqu'aux premières années de la dictature fasciste. Dans sa revue *Novecento*, [1926-1938], publiée directement en français, Bontempelli insiste lui aussi, même si très tard par rapport aux discussions nées autour de D'Annunzio à la fin du siècle, sur la nécessité d'une «Renaissance latine». Cf. Massimo BONTEMPELLI, «Lo stagno dei ranocchi», décembre 1925, dans *L'avventura novecentista (1926-1938)*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 124 : «Il compito destinato del secolo ventesimo è la ripresa mediterranea. Sugli orli dello stagno dei ranocchi si sente maturare – nel profondo – un travaglio che preparerà una nuova oscillazione di civiltà da queste sponde verso i circoli più lontani. È urgente che l'Italia, dopo un lungo riposo che parve collasso e forse morte, si prepari a questo compito mettendosi rapidamente e coscientemente al corrente di tutte le maturazioni e gli sviluppi che il rimanente d'Europa ha per conto proprio compiuti.»

⁴³ Intéressantes, à ce propos, les théories sur le théâtre de Ricciotto Canudo qui envisageait une «Renaissance latine» ayant comme point de repère Paris, nouvelle capitale d'un hypothétique empire méditerranéen. Cf. Ricciotto CANUDO, *Gabriele D'Annunzio et son théâtre*, Paris, E. Figuière, 1911, p. 14 : «Le mouvement de renaissance tragique, si développé en France, depuis quelque dix ans, trouve, dans la tragédie de G. D'Annunzio, un remarquable apport de poésie et d'âme».

des milieux théâtraux parisiens, obligés à se renouveler pour se mettre sur la même ligne que Berlin, Munich et Moscou. Elle coïncide aussi avec la publication de *L'Art théâtral moderne* (1910) de Jacques Rouché, considéré par l'historiographie comme un des pères fondateurs du théâtre du XX^e siècle⁴⁴, le même Rouché qui quelques années plus tard voulut mettre en scène le *Martyre* de D'Annunzio à l'Opéra le 18 juin 1923 et avec qui D'Annunzio entreprend une collaboration dès son arrivée en France⁴⁵.

Le choix de D'Annunzio de mettre en scène à Paris et d'écrire en français un drame qui reprend les anciens "mystères" médiévaux, interprété par Ida Rubinstein, danseuse-mime, arrivée en France avec les grandes compagnies des Ballets Russes, dont le décor était fait par Léon Bakst et la chorégraphie par Fokine, eux aussi appartenant aux Ballets Russes, et la musique composée par Debussy, un des plus grands compositeurs de l'époque, considéré par D'Annunzio lui-même comme le représentant de «la musica giovane»⁴⁶, serait une tentative de réalisation d'une œuvre syncrétique qui permettrait de fusionner les arts, poésie, musique, drame, ainsi que peinture, fusion que D'Annunzio préconisait dans son idée de tragédie moderne et de théâtre total. Écrire en français voulait dire entrer dans ce mouvement de réforme qui investit le monde théâtral de l'époque, et se justifie par l'aptitude de D'Annunzio à saisir le phénomène de transformation ainsi que par son besoin d'innovation. Cela signifiait aussi reconnaître la nécessité d'une "solidarité latine", au nom de laquelle il fallait opérer pour créer la *tragedia mo-*

⁴⁴ Cf. à ce propos, Fabrizio CRUCIANI, *Teatro nel Novecento*, cit., p. 23 : «All'origine della rifondazione del teatro del '900 la storiografia ha collocato la Regia e fin dagli inizi sono stati posti i parametri della storia dei 'Padri Fondatori'. Le linee guida sono state già indicate, fin dal 1910, da Jacques Rouché, uno dei protagonisti del teatro di regia, direttore del Théâtre des Arts. In quest'anno Rouché pubblica un prezioso volume, *L'Art théâtral moderne*, che inizia con l'individuazione della messa in scena come centro dell'arte teatrale e strumento necessario per colmare il ritardo tra l'arte del teatro e le altre arti, puntando soprattutto su un diverso senso della scenografia.»

⁴⁵ Cf. à ce propos Giovanni ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, cit., p. 152 : «La frequentazione stretta con Jacques Rouché e con Mariano Fortuny è l'indicatore più interessante per comprendere la posizione di D'Annunzio nei primi mesi del suo soggiorno in Francia in rapporto ai problemi del teatro, pur nell'ambito di incontri con intellettuali, artisti e letterati, regolati dall'amico Robert de Montesquiou, quasi sempre inquadrabili nel clima di relazioni mondane, piuttosto che sul piano di una progettualità mirata.»

⁴⁶ Vittoriale, Arch. Pers. Cité par Guy TOSI, «D'Annunzio et Debussy. La genèse musicale du *Martyre de Saint Sébastien*», cit., p. 13.

derna e mediterranea, qui devait être l'expression suprême de la «race latine»⁴⁷. Et si dans la conception de la tragédie dannunzienne

[...] l'opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possono manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che ci trasfigurano subitamente la vita. Sarà gloria dei poeti risolleverla quella forma alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso. La grande metamorfosi del rito dionisiaco [...] sia sempre raffigurata come simbolo nella loro anima votiva. Il dramma non può essere se non un rito o un messaggio⁴⁸.

Le choix d'écrire un "mystère"⁴⁹ d'inspiration médiévale avait été probablement dicté par le caractère choral et liturgique qui caractérisait cette forme primitive de théâtre. On peut le voir aussi comme une tentative de réaliser son idée de théâtre comme rite, comme cérémonie, pour lequel il envisage la participation d'un public ravi par la poésie et par l'ineffable, et où tous seront en même temps auteurs, acteurs et spectateurs, dans une communion totale entre la vie et l'art. D'Annunzio réalisera ce rêve seulement à la fin de sa vie, dans une mémorable représentation de *La Figlia di Iorio* dans

⁴⁷ Cf. Ricciotto CANUDO, *Gabriele D'Annunzio et son théâtre*, cit., p. 29 : «*Le Martyre de Saint Sébastien* écrit en rythmes de la "douce France", où D'Annunzio, arrivé à l'apogée de sa maturité lyrique et de sa gloire, a été attiré, ainsi que le fut Brunet Latin, par les plus profonds atavismes de la culture, marque justement une date dans l'histoire du théâtre d'une race. C'est pour cela, peut-être, que le sort a voulu que la musique de cette tragédie sacrée et traditionnelle, fût écrite par le plus parfait novateur de la musique moderne et de l'instinct musical de la race, par Claude-Achille Debussy.»

⁴⁸ Gabriele D'ANNUNZIO, «La Rinascenza della Tragedia», cit., p. 80 : «[...] L'œuvre dramatique reste toutefois la seule forme vitale avec laquelle les poètes peuvent se manifester à la foule et lui donner la révélation de la Beauté, lui communiquer les rêves virils et héroïques qui nous transfigurent d'emblée la vie. Relever cette forme à la dignité primitive, en lui donnant l'ancien esprit religieux, sera à la gloire des poètes. Que la grande métamorphose du rite dionysiaque [...] soit toujours figurer comme symbole de notre âme votive. Le drame ne peut être qu'un rite ou un message.» C'est nous qui traduisons.

⁴⁹ La reprise des «Mystères» médiévaux dans le théâtre de fin de siècle n'est pas une idée originale de D'Annunzio, d'autres l'avaient fait avant que lui, dans ce mouvement de récupération des sources chrétiennes, considérées à la base des civilisations occidentales, sorte de retour aux origines de l'art dramatique. A ce propos voir le chapitre consacré à la reprise du «Mystère médiéval» dans la Thèse de doctorat de Sophie LUCET, *Le "Théâtre en Liberté" des Symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIXème siècle*, sous la direction de Jean de Palacio, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1996-1997, vol. II, pp. 194-339. Cf. aussi Gustave COHEN, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 363-384.

son Vittoriale⁵⁰, pâle réalisation de son projet de «Théâtre de Fêtes» qu'il avait rêvé d'édifier dans les Champs de Mars en opposition au théâtre de Bayreuth⁵¹.

On comprend alors que pour D'Annunzio Paris ne sera pas seulement l'occasion mondaine de jouer au pitre qui aime faire parler de lui, comme on l'a laissé parfois entendre⁵², ni simplement et banalement une source d'inspi-

⁵⁰ *La Figlia di Iorio* fut représentée dans le Vittoriale le 11 septembre 1927, dans la mise en scène de Giovacchino Forzano et avec la musique de Alceo Toni. Le rôle de Mila fut interprété par Maria Melato, celui de Aligi par Annibale Ninchi, entourés par six cent figurants.

⁵¹ Dans une interview pour *Il Marzocco*, en parlant de la programmation de ce théâtre d'Albano qu'il rêvait d'édifier en émulation et en concurrence avec Bayreuth, D'Annunzio indique clairement les prérogatives de son théâtre : «Del resto, io intendo di lasciare la più ampia libertà agli artisti creatori: e chiunque abbia un'idea geniale e sappia esprimerla latinamente in una bella opera drammatica sarà cittadino di questa nuova città di vita: dalla quale rimarranno in perpetuo esclusi solamente coloro che non vagheggiano un alto ideale di bellezza o che, pur vagheggiandolo, non riescono ad effettuarlo. [...] – Si rappresenteranno anche drammi in francese? – Sì, in italiano e in francese: e come Eleonora Duse, così Sarah Bernhardt apparirà sulle scene di Albano.» Cf. Angelo ORVIETO, «Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele D'Annunzio», *Il Marzocco*, 12 dicembre 1897; recueilli dans Valentina VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 86.

⁵² Justifier son rapport et ses liens avec Paris et avec la France simplement par la nécessité de mondanité d'un D'Annunzio esthète et faire coïncider sa modernité avec cette notion de mondanité, strictement liée à une idée de mode et donc de phénomène passager et éphémère, qui fait de lui le protagoniste des salons parisiens du début du siècle, comme l'a fait François LVI dans son article «Tra modernità e mondanità: D'Annunzio nella cultura francese» (*Il Ponte*, XLV, n. 1, gennaio- febbraio 1989, pp. 108-126), signifierait nier toute recherche théorique et tout besoin de renouvellement qui caractérisèrent l'œuvre de D'Annunzio, qu'il s'agisse de poésie, de roman ou bien de théâtre. Cela signifierait aussi nier le rôle fondamental que D'Annunzio eut dans la littérature italienne du XX^e siècle, sa fonction essentielle de désacralisation de l'esthétique naturaliste et régionaliste qui ouvrit les portes à la littérature moderne et fit entrer la littérature italienne dans le panorama européen de l'époque. A ce propos on renvoie seulement à quelques-uns des plus importants travaux de la très vaste bibliographie dannunzienne qui se sont attachés à la question des rapports entre D'Annunzio et la culture européenne de l'époque : *D'Annunzio e il simbolismo europeo* (Atti del Convegno, 14-16 settembre 1973, Gardone Riviera), éd. par E. Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976 ; Walter BINNI, *La poetica del decadentismo*, [1936], Firenze, Sansoni, 1988 ; Mario GAZZETTI, *G. D'Annunzio giornalista, nella cultura europea della fine del secolo (1883-1888)*, Pisa, Pacini Editore, 1986 ; Giovanni ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, cit. ; Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *Decadentismo e realismo. Note e discussioni*, Bari, Adriatica, 1959 ; ID., *Il Decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, [1974], Bari, De Donato, 1975 ; Maria Teresa MARABINI MOEVS, *Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, L.U. Japadre, 1976 ; Pier Vincenzo MENGALDO, *La tradizione del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, [1975], Milano, Feltrinelli, 1980 ; Mario PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, [1930], Firenze, Sansoni, 1966 ; ID., *Il Patto col serpente*, Milano,

ration, ou un catalogue de sujets et de thèmes dans lequel puiser sauvagement⁵³ pour l'élaboration de ses œuvres. Au contraire, chargé de cette atmosphère de modernité⁵⁴ dont parle Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne*⁵⁵, Paris, ainsi que la langue française, furent plutôt un point de repère, un point de convergence de toutes les voix nouvelles, de tous les ferments nouveaux de l'époque qui, seuls, auraient déterminés non seulement la réforme du théâtre, mais de façon plus générale, le renouvellement des poétiques de fin de siècle. Ce qui aurait permis la réalisation d'une tragédie moderne au nom d'un esprit méditerranéen auquel avait fait appel D'Annunzio dans son itinéraire de poète rénovateur.*

Mondadori, 1972 ; Vittorio RODA, *Decadentismo morale e decadentismo estetico*, Bologna, Patron, 1966 ; Carlo SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, cit. ; Valentina VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit.

⁵³ Voir à ce propos la grande polémique sur les plagiat de D'Annunzio commencée en Italie par la publication du livre de Enrico THOVEZ, *Il pastore, il gregge e la zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus Vitae*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1911, et qui a fortement conditionné la critique du début du siècle.

⁵⁴ Intéressante, à ce propos, la communication de Enrica LISCIANI PETRINI, «D'Annunzio Debussy: un sodalizio novecentesco», présentée en septembre 1999 à Francavilla, dans le «Convento Michetti», à l'occasion d'une conférence organisée par l'«Associazione Dimore Storiche Italiane – sessione Abruzzo», en cours de publication, où on trouve souligné ce concept de modernité qui informera de soi toute l'intelligentsia européenne du tournant du siècle : «Una nuova stagione dello spirito, a partire dalla fine dell'Ottocento, comincia ad entrare nella storia. Una stagione dello spirito caratterizzata dal tramonto delle certezze del passato e dalla consapevolezza [...] che la realtà non è più qualcosa di familiare e confortevole per l'uomo [...]. Al contrario, come profeticamente aveva intuito Baudelaire [...], la realtà si presenta ora come un "domicilio nell'ondeggiante, nel fuggevole" [...], tanto da far sentire l'uomo [...] "hors de chez soi" [...]. E questa è esattamente – sostiene Baudelaire (e a queste affermazioni si richiameranno quasi tutti gli artisti e i pensatori successivi, come appunto D'Annunzio) – "la condizione della vita moderna", della "modernità".»

⁵⁵ Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne* (1859), dans *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1961, pp. 1152-1190.

* Il saggio è comparso per la prima volta (con lo stesso titolo) in *La Langue de l'autre, ou la double identité de l'écriture* (Colloque International de l'Université de Tours, 9-11 décembre 1999), Tours, Publication de l'Université François Rabelais de Tours (Littérature et Nation, n. 24), 2001, pp. 67-84.