



## Polyphonie

Mehrsprachigkeit\_Kreativität\_Schreiben  
Plurilinguismo\_Creatività\_Scrittura  
Viacazyčnosť\_kreativita\_písanie  
Plurilingualism\_Creativity\_Writing  
Plurilinguisme\_Créativité\_Écriture

issn: 2304-7607

Bolici, Martina: Hétérolinguisme et interférences dans l'œuvre de Luigi Gualdo. In: [www.polyphonie.at](http://www.polyphonie.at), Vol. 15, Nr. 1/2024, ISSN:2304-7607, begutachteter Beitrag/peer-reviewed article.

**Martina Bolici (Université Grenoble Alpes)**

## Hétérolinguisme et interférences dans l'œuvre de Luigi Gualdo

### Introduction

L'errance biographique et le caméléonisme culturel, ayant trait au fait linguistique, sont au cœur de la question méthodologique concernant le positionnement de l'écrivain plurilingue et de sa production vis-à-vis des littératures nationales. Particulièrement, l'attribut "plurilingue" réfère à

une personne qui, lors de son écriture, utilise deux ou plusieurs langues dont on peut trouver les traces – explicites ou implicites – soit dans ses œuvres publiées, soit dans les documents de travail qui accompagnent son processus créatif (les brouillons, les notes, le journal d'écriture, etc.), même si l'œuvre publiée a une apparence monolingue. Par extension, le texte ainsi produit sera également désigné comme plurilingue. (Anokhina et Sciarrino 2018 : 15)<sup>1</sup>

Avant même que l'écrivain plurilingue, le sujet plurilingue constitue au demeurant un cas problématique sur les plans sociolinguistique et identitaire, en ce qu'il remet en question "l'homogénéité des sociétés reconnues comme unilingues" (Grutman 1990 : 199).

Ainsi, l'écriture en plusieurs langues fait l'objet de nos jours de nombreux travaux critiques visant d'une part, à définir les implications épistémologiques de la transition d'un paradigme "monolingue" en direction d'une condition de "postmonolinguisme"<sup>2</sup> généralisée, et d'autre part à relire les histoires littéraires nationales sous la double perspective de la cristallisation du canon et de l'osmose perpétuelle entre les champs littéraires, au travers de l'analyse de figures d'écrivains polyglottes et

<sup>1</sup> De manière complémentaire voir la définition de "translinguisme littéraire" formulée par Kellman (2000). Pour un approfondissement voir également Kellman et Lvovich 2022.

<sup>2</sup> En dépit d'une perspective monolingue de visibilité/invisibilité, de présence/absence par laquelle ces phénomènes ont été pris en compte dans le passé, l'enracinement progressif d'un multilinguisme globalisé et globalisant arrive aujourd'hui à s'imposer à l'image d'un nouveau paradigme "postmonolingue", dont il est question plus particulièrement dans Yildiz 2012.



pluriculturels qui ont aussi joué le rôle de passeurs culturels entre divers champs nationaux. C'est notamment dans cette deuxième optique que la recherche que nous mènerons ici se contextualise. Nous prendrons en compte l'œuvre de l'écrivain franco-italien Luigi Gualdo (Milan 1847 – Paris 1898), dont la démarche relève de son errance à travers l'Europe, notamment à travers la Suisse, la France, l'Angleterre et les États italiens, expérimentée depuis son plus jeune âge. En dépit de ses débuts inédits en français (voir Lollo 1987), le premier recueil de l'auteur, *Novelle*, paraîtra en italien en 1868 chez l'éditeur Bona – une nouvelle intitulée *La Canzone di Weber* avait été publiée l'année précédente – auquel suivra en 1871 la parution de son premier roman, aux influences fortement parnassiennes, *Costanza Gerardi*, chez l'éditeur Treves, dont l'échec enregistré auprès du public italien l'amènera néanmoins à repenser son écriture. En effet, comme Luigi Capuana l'affirme en 1887, c'est probablement "pour se venger de l'inexplicable indifférence du public et de la critique" (Capuana 1880 : 186) à l'égard de cette œuvre en Italie que Gualdo se consacrera à l'écriture en français ; de même, le critique Girolamo Rovetta affirme en 1892 : "on l'accusait de défigurer l'italien avec ses gallicismes abominables ; et Gualdo, qui avait en tête un nouveau roman pensa, pour se venger d'eux, l'écrire même en français".<sup>3</sup> Il se mettra donc à l'écriture de deux romans, *Une ressemblance*, paru chez Lemerre en 1874, suivi en 1879 par *Un mariage excentrique*, ce qui marque manifestement un abandon, bien que temporaire, de l'italien comme moyen d'expression littéraire. Les raisons de ce choix seraient également à rechercher, selon Giammarco, dans une tentative d'expérimentation par laquelle l'auteur a voulu se situer au cœur du débat autour du roman à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

Face au modèle "national" de Manzoni, Gualdo voit se dessiner un autre grand modèle de roman européen, et, en sa qualité d'expatrié habitué à accueillir les mouvements centrifuges plus que les poussées unitaires, avec *Une ressemblance* il essaie d'en tester la force intertextuelle, en mettant en place un conte-conversation inédit et confidentiel. (Giammarco 2002 : 608)<sup>4</sup>

Le choix du français se charge dès lors d'une fonction esthétique, au travers de laquelle l'écrivain franco-italien, en se réappropriant cette "langue perdue", mène de front une entreprise créative se plaçant au cœur du renouvellement des formes littéraires de son époque. En s'appuyant sur la leçon

<sup>3</sup> "Lo tacciavano di deturpare l'italiano co' suoi abominevoli francesismi; e il Gualdo che aveva in mente un altro romanzo pensò, per vendicarsi di costoro, di scriverlo addirittura in francese" (Rovetta 1959 : 1227).

<sup>4</sup> ["Di fronte al modello "nazionale" di Manzoni, Gualdo vede delinearsi un altro grande modello di romanzo europeo, e, da espatriato avvezzo a recepire i movimenti centrifughi più delle spinte unitarie, con *Une ressemblance* prova a saggiarne la forza intertestuale, impostando un inedito e confidentiale racconto-conversazione"] (Giammarco 2002 : 608).



des grands romanciers français, de Stendhal à Flaubert, Gualdo s'attelle, d'une part, à la création de sa propre langue romanesque, en puisant tant dans la langue française employée par la haute société milanaise dans les salons, que dans ses échanges constants entretenus avec les écrivains français François Coppée et Paul Bourget ; d'autre part, il aboutit à la conception de nouvelles techniques narratives qui seront mises en avant lors de l'analyse menée dans les paragraphes suivants. Cette expérimentation est axée sur une maîtrise linguistique et stylistique qui, découlant de sa formation cosmopolite, nourrie par ses séjours réguliers au-delà des Alpes, par la fréquentation des salons parisiens, ainsi que par ses nombreuses amitiés françaises, lui permet de mener à bien ses projets de publication en France. Ainsi, pour le dire avec Madrignani, Gualdo fait le choix d'adopter "un style entièrement écrit dans un français pur, élu et habilement travaillé",<sup>5</sup> avec l'intention de creuser une deuxième voie de diffusion de son œuvre et arriver ainsi à se positionner dans le "marché" (Madrignani 1996 : 351) littéraire français, dont il connaissait parfaitement les tendances et les enjeux. La stratégie adoptée par l'auteur est donc celle d'"unir les deux marchés culturels, italien et français, grâce à sa rare capacité de bilinguisme et de bistylisme",<sup>6</sup> en restituant l'image d'un écrivain moderne et cosmopolite, qui joue aussi un rôle central dans la réception de la littérature italienne en France ainsi que dans la promotion de la littérature française en Italie.<sup>7</sup>

Avec la publication d'un recueil de poèmes datant de 1883, *Nostalgie* – où l'on devine les ascendances de la poésie de Gautier, Heredia, Mallarmé, Leconte de Lisle (voir Guglielminetti 1966 : 280), mais également de son ami Coppée – Gualdo privilégie à nouveau l'italien comme langue d'expression littéraire et notablement comme langue de la poésie. À sa suite, le roman court *L'innamorato di Venezia* est publié en 1886 dans le *Corriere di Roma*, bien qu'une version autotraduite en français intitulée *Une aventure vénitienne* paraisse au cours de la même année dans *La Nouvelle Revue*, ce qui réitère le double horizon de diffusion de son ouvrage. Quelques nouvelles en italien (*Prima vista* de 1890) et en français (*Un rendez-vous* de 1890 et *Aveu sans paroles* de 1892) précèdent la publication du roman *Decadenza*, paru en 1892 chez Treves, qui, grâce à son réalisme et à son analyse psychologique, passe, selon la critique, pour le meilleur de ses ouvrages, en constituant un exemple majeur de la production romanesque italienne de *la fin de siècle* (voir De Montera 1983 : 62).

---

<sup>5</sup> ["[L]o scrittore esprime il suo pieno affiatamento con uno stile tutto scritto in un francese puro, eletto e abilmente lavorato"] (Madrignani 1996 : 351).

<sup>6</sup> ["[D]i questo si tratta : unire i due mercati culturali, italiano e francese, attraverso la sua rara capacità di bilinguismo e bistilismo [...]."] (Madrignani 1996 : 351).

<sup>7</sup> Nous référons ici à son activité de traducteur, dont il est question dans Bolici et Fonio 2022.



Gualdo fait preuve d'une pratique littéraire diversifiée, englobant écriture, réécriture, traduction et autotraduction, lui permettant d'atteindre une virtuosité stylistique particulière. Les formes multiples du plurilinguisme identifiables dans les phénomènes de l'"hétérolinguisme" (cohabitation de plusieurs langues au sein d'un texte), et de l'interférence linguistique (hybridation des formes propres d'un système linguistique donné en raison de la cohabitation de plusieurs langues chez un même locuteur/écrivain), concourent notablement à conférer à son œuvre littéraire une marque d'étrangeté et de décentrement.

Avant toute analyse il s'avère nécessaire de cerner plus profondément ces deux concepts théoriques. En effet, la cohabitation et l'interaction plus ou moins manifeste entre deux ou plusieurs langues au sein d'un texte découlent de phénomènes inter- et intra-linguistiques.

D'abord, dans *L'imaginaire hétérolingue* Myriam Suchet (2014) emprunte le concept d'"hétérolinguisme" à Rainier Grutman, qui le considère comme "la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale" (Grutman 1997 : 37). Plus encore, selon Grutman – qui se penche particulièrement sur la littérature québécoise au XIX<sup>e</sup> siècle –, à la différence des termes "plurilinguisme", "bilinguisme" et "diglossie", l'"hétérolinguisme" réfère plus spécifiquement à un dynamisme langagier mis en texte (Grutman 1997 : 38–39). Sur ces bases, en franchissant la frontière stricte qui façonne le monolithisme des idiomes, "les dispositifs [...] d'étrangement des langues" (Suchet 2014 : 78) donnent à voir un continuum linguistique, lequel est susceptible de produire une logique de multiplicité marquant en profondeur l'œuvre des écrivains plurilingues. Par conséquent, si les textes hétérolingues parviennent à questionner "la norme monolingue qui présuppose qu'un locuteur, toujours en parfaite coïncidence avec lui-même, ne parle normalement qu'une seule langue" (Suchet 2014 : 18), ils arrivent aussi à dégager des "principes poétiques" particuliers, qui se matérialisent dans l'imaginaire linguistique multiple qu'ils véhiculent. En dernier essor, nous retenons la définition d'"hétérolinguisme" formulée par Suchet, entendu comme "la mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné" (Suchet 2014 : 19), en ce qu'elle s'avère particulièrement féconde au moment de sonder les multiples fonctions que la co-présence de plusieurs langues peut remplir au sein du texte monolingue.

Ensuite, en reprenant la définition proposée par le *Dictionnaire de linguistique*, "il y a *interférence* quand un sujet bilingue utilise dans une langue-cible A un trait phonétique, morphologique, lexical ou syntaxique caractéristique de la langue B" (Dubois et al. 2002 [1994] : 252). Ainsi, provenant de



sources linguistiques autres que la langue d'écriture, les emprunts, les calques et certains néologismes découlent d'une interférence linguistique créatrice qui est l'apanage exclusif de l'écrivain polyglotte. De fait, concernant l'œuvre fictive de Luigi Gualdo, l'exotopie linguistique s'exprime souvent au travers d'un jargon cosmopolite, mais aussi sous la forme d'une interférence entre les deux langues d'expressions littéraires de l'auteur, l'italien et le français, ou bien même dans la coprésence de langues standards et de dialectes. Cette co-présence nous permet de mobiliser en premier la notion d'"hétérolinguisme" comme prisme analytique de principes poétiques diversifiés, qui remplissent trois fonctions principales : d'*entente*, *décentralisante* et *ethnologisante*.

### 1. L'hétérolinguisme d'entente

Lorsqu'il s'adresse à ses interlocuteurs ou à son lectorat binational et cosmopolite, Luigi Gualdo met en œuvre une forme de *plurilinguisme performatif*, susceptible d'établir une connivence intellectuelle et créative avec ses destinataires divers. Ce phénomène est attesté tant dans son écriture privée que dans son œuvre fictive, relevant de stratégies communicatives à la fois contextuelle et textuelle.

Un premier exemple nous est offert par sa correspondance avec Arrigo Boito (1842-1918) – écrivain et compositeur italien *scapigliato* – éditée par Pierre De Montera en 1983, dont nous tirons une lettre datant du 1 juillet 1874 envoyée par Gualdo à son destinataire depuis Paris. Dans celle-ci il est question de la rencontre avec le poète français Victor Hugo, qui s'est déroulée en 1874 par l'intermédiaire de l'écrivain François Coppée. Dans ce message privé écrit en italien avec de nombreuses incursions du français, la description des traits physiques des deux personnages l'emporte sur celle de leurs qualités intellectuelles et morales – bien que celles de Victor Hugo soient brièvement énumérées dans l'incipit de cette missive, en italien –, en se déployant dans une écriture intime à la fois irrévérencieuse et complaisante. Nous citons un extrait significatif ci-après, afin d'observer la manière dont l'alternance de l'italien et du français donne lieu à une typologie particulière d'hétérolinguisme :

[...] È conciso e lento. I denti sono bianchissimi e il *n'a pas besoin d'air* (R) *à son atelier*. [Stivaletti con bottoni, pelle opaca, 9 (nove) bottoni al gilet.] (Muse. Verificato). Pronunzia il tuo nome come lo direbbe Dante : *Arrigo Boito*. Tu entends ? Il a l'air compte (et conte), prince et duc et père. Non ha guanti. *Il a été si pâle pâle, qu'il l'est encore*. Il ne m'a pas embrassé. Je ne l'ai pas embr...assez. Stretta di mano forte, cordiale, significative. *Gras, oui, mais pas de zezement (sic)*. Parola chiara, cristallina. Fronte imperiale, come una mezza sfera. Capelli *en brosse*, foltissimi, innocenti. *Nuque éloquente*.



Coppée petit, brun, bistré, noir, poitrinaire. Simpaticissimo. Conosciuto da infanzia e da molto prima ! Pas grandes manières. Beaucoup de caboche, pas de bra... ; quelque flou. Plus père verti que je ne croyais. Très fatigué, abruti, ramolli. Tout à fait dans notre genre. Il te connaît déjà beaucoup. Molto più avvenirista in letteratura di quel che credevo ; intimo con Catulle Mendès, &c, &c... Fui in suo nome dal V. H., ma solo.

Naturellement que je l'ai appelé Tante. Il ne veut pas d'autres nièces que c'est neveux, tu comprends nièce-pas ? Senza cappello. Colletto bianco, rat battu. Piccola cravatta nera. Manchettes rivoltate sopra la manica del vestito. Mani bellissime. Manières excessivement courtoises, affectueuses et aristocratiques. Ancien régime. Il n'a pas oublié *Lavandée*, et il est très propre.

Io, BELLO. Vestito di scuro, abito abbottonato, cravatta nera, lunga, cilindro, guanti grigi scuri, *in mano*. Pas de cuirs, jamais ! Zia lodato molto mia glotta. Ni embr... ni embar...assez ! Mais très ému. Palpitatione doppia di l'è aspettativa in palazzetta.

Lui, toujours lui !... Il a l'air prince, pas pincé. J'avais envie de l'appeler Monseigneur. Entrevue durata venti minuti, alla sera. Verso metà entrata vecchia signora, ex attrice, antica amante di V. H.. Poi altre signore e in filato. Entrevue non in casa di Tante, ma di vecchia attrice, dove sempre V. H. pranza e riceve.<sup>8</sup>

Plusieurs réflexions se dégagent de cet écrit. D'abord, sur le plan contextuel, Luigi Gualdo fait le choix d'adopter un idiolecte italo-français en exprimant une forme d'entente avec son interlocuteur, Arrigo Boito, avec lequel il partage des origines italiennes ainsi qu'une fréquentation linguistique et intellectuelle assidue des lettres françaises et de ses représentants.<sup>9</sup> En d'autres termes, l'idiolecte traduit la vraisemblance d'une logique communicative bilingue – voire d'un *code-switching* (co-présence de deux ou plusieurs codes linguistiques ou dialectes dans un acte énonciatif) – qui vient se figer sur un support écrit. Sur le plan textuel, l'emploi des deux langues se démarque par des enjeux distincts : tandis que l'italien constitue la langue de communication primaire des deux interlocuteurs, composant la toile de fond de la narration, le français vient progressivement prendre le dessus tel un motif envahissant, en représentant tantôt une tentation forte pour Gualdo – lequel, domicilié à Paris, est parfaitement francophile et francophone –, tantôt un pinceau plus affiné pour peindre les portraits en clair-obscur des deux poètes et de soi-même. De nombreuses figures de style viennent appuyer cette hypothèse, en dévoilant un emploi jouissif et imagé de la langue française de la part de Gualdo, lequel ne trouve pas de correspondance dans l'autre langue : les calambours “compte” / ”conte”, “embrassé” / ”embr...assez”, le paronyme “prince” / “pincé” et les jeux de mots “nièce” / “nièce-pas ?” et “embr...” / “embar...assez” en représentent des témoignages majeurs.

De même, dans ses œuvres en prose nous sommes confrontés à une forme additionnelle de *plurilinguisme performatif*, par laquelle Gualdo semble vouloir atteindre un lectorat cosmopolite et

<sup>8</sup> Lettre 1 de Luigi Gualdo à Arrigo Boito citée dans De Montera 1983 : 300–301.

<sup>9</sup> Comme le signale De Montera dans une note à cette correspondance, Arrigo Boito était en rapports épistolaires avec Victor Hugo depuis 1865.



raffiné, à l'image des personnages de ses récits. Nous évoquons quelques exemples emblématiques de l'emploi du français dans les nouvelles italiennes de l'auteur, qui se configure essentiellement comme la marque d'un idiolecte international (en italique dans le texte) : “un *nécessaire*” (Gualdo 1959 : 83), “*blasé*” (86), “*cigarettes*” (86), “*pour le bon motif*” (91) issus de *Il viaggio del duca Giorgio*, “*vie de Château*” (119), “*empire*” (127) figurant dans *La canzone di Weber*, “*petites maisons*” (155), “*demi-monde*” (155), “*mobile in laque*” (167) dans *Un Capriccio*. Aussi, la formule “*entre deux selles*” (609) est attestée dans le roman *Costanza Gerardi*.

Des témoignages supplémentaires font surface dans l'autotraduction en italien du roman *Un mariage excentrique* parue en 1894, dont nous rendons compte dans le tableau suivant en nous appuyant d'une part, sur l'édition du texte français établie par Carlo Bo et parue en 1959 (Gualdo 1959 : 657–904), d'autre part sur la première édition en italien publiée du vivant de l'auteur et datant de 1894 (Gualdo 1894) :

	<i>Un mariage excentrique</i>	<i>Un matrimonio eccentrico</i>
a	– [...] Seras-tu donc toujours incorrigible, mauvais sujet ? / – Toujours, chère tante. On a des principes... / – Ou on n'en a pas. Tu dis des choses affreuses... (669)	– [...] Sarai dunque sempre incorreggibile, cattivo soggetto ? / – Sempre, cara zia. <i>On a des principes...</i> / – <i>Ou on n'en a pas.</i> Dici delle cose nefande...(13)
b	Massimo déclara que l'air de la campagne lui faisait déjà du bien, et réjouit tout le monde par son entrain et son appétit. (710)	Massimo dichiarò che già l'aria della campagna gli giovava, e divertì tutto ( <i>sic</i> ) col suo <i>entrain</i> e col suo appetito. (72)
c	[Elle] s'était éclipsée avec lui au milieu du cotillon [...]. (712)	[Ella] s'era eclissata con lui attraverso il <i>cotillon</i> [...]. (74)
d	Qui l'aurait cru de la part d'un homme aussi blasé ? (750)	Chi l'avrebbe creduto di un uomo così <i>blasé</i> ? (128)
e	[...] dans le tête-à-tête le plus banal. (754)	[...] nel <i>tête-à-tête</i> il più solito. (135)
f	[...] un buffet inaccessible [...]. (756)	[...] un <i>buffet</i> inaccessible [...]. (137)
g	[...] montèrent dans un landau qui les attendait. (760)	[...] e salirono su un <i>landau</i> che li aspettava. (142)
h	– Pas de bêtises, baron, je vous en prie ! (762)	– <i>Pas de bêtises</i> , barone, ve ne prego. (146)
i	[...] une calèche ravissante [...]. (766)	[...] una <i>calèche</i> deliziosa [...]. (152)
j	De grandes étagères couvertes de bibelots précieux [...]. (773)	[...] grandi <i>étagères</i> coperte di ninnoli preziosi [...]. (161)
k	[...] l'absurde mésalliance de d'Astorre. (775)	[...] l'assurda <i>mésalliance</i> di Massimo. (163)





l	[...] ils étaient très sincèrement amis et mêmes camarades. (791)	[...] erano molto sinceramente amici e perfino <i>camarades</i> . (185)
m	[...] une de ses toilettes provocantes [...]. (805)	[...] una di quelle <i>toilettes</i> provocanti [...]. (205)
n	[...] la mode des robes collantes [...]. (805)	[...] la moda delle vesti <i>collantes</i> [...]. (206)
o	[...] et ce viveur encore jeune [...]. (808)	[...] e codesto <i>viveur</i> [...]. (210)
p	Après l'avoir si longtemps traitée en garçon [...]. (810)	Dopo d'averla per tanto tempo trattata <i>en garçon</i> [...]. (214)
q	[...] je suis persuadé que, dans ce cas, le premier mouvement sera le bon [...]. (816)	Sono convinto che in questo caso <i>le premier mouvement</i> sarà il buono [...]. (222)
r	Un petit page, frais comme une rose [...]. (898)	Un piccolo servitore, <i>un page</i> , fresco come una rosa [...]. (341)

Avec *Un mariage excentrique*, Luigi Gualdo se propose de raconter une aventure matrimoniale insolite sous la forme d'un roman théâtral.<sup>10</sup> La description minutieuse du décor élégant ainsi que des sentiments des personnages embellissent cette œuvre tandis que le psychologisme et la division en scènes assurent la cohérence et la réussite de la trame, qui se meut dans une atmosphère enfermée, celle de la mondanité des "blasés" cosmopolites, vers "le suspens du mariage surprise" (Madrignani 1996 : 358–359).

Sur cette toile de fond, l'intrusion du français dans le récit italien s'exprime majoritairement sous la forme de quelques emprunts lexicaux, dont l'emploi est normalisé à plusieurs degrés dans la langue italienne de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup> ("b", "c", "d", "e", "f", "g", "i", "j", "k", "l", "m", "n", "o", "r"). Néanmoins, le français se configure comme la marque d'un jargon cosmopolite notablement au sein des séquences dialogique ou narrative, comme dans les cas "a", "h", "p" et "q". Dans ce cadre, les emprunts multiples dans *Un matrimonio eccentrico*, tout comme dans les nouvelles en italien, autorisent à mesurer la perméabilité du récit à la dimension internationale et cosmopolite d'une *lingua franca*, le français, aussi dans le but d'établir une forme de complicité avec son lectorat pan-européen.

<sup>10</sup> "L'étude de l'environnement est soignée, répondant au principe de vraisemblance, et la structure dramatique est bien conçue. C'est donc un roman théâtral à part entière." ["Lo studio dell'ambiente è accurato, rispondente al principio della verosimiglianza, ben preparata la scansione drammatica. Si tratta insomma di un romanzo teatrale in piena regola."] (Madrignani 1996 : 357).

<sup>11</sup> Voir l'entrée "francesismi" dans le dictionnaire Treccani : [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesismi\\_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesismi_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/#).





En dernière analyse, comme l'observe Fiona Doloughan à propos de la *praxis* scripturale des écrivains « translingues »<sup>12</sup> contemporains, mais qui peut s'appliquer également à d'autres contextes historiques et particulièrement à ceux dominés par un monolinguisme généralisé, “[l]e fait que l'écrivain inclut ou exclut le lecteur monolingue et/ou fasse un clin d'œil au lecteur bilingue ou multilingue peut dépendre de l'objectif qu'il cherche à atteindre et de la politique de l'écriture”.<sup>13</sup>

## **2. Les fonctions décentralisante et ethnologisante de l'hétérolinguisme : *Il viaggio del Duca Giorgio, Une aventure vénitienne/L'innamorato di Venezia, Un mariage excentrique/Un matrimonio eccentrico.***

La co-présence de milieux culturels divers, notamment italien et français, relevant d'une matière autobiographique enrichie par les extravagances du récit cosmopolite, concourt à engendrer une dynamique de décentrement au sein des œuvres gualdiennes, en constituant une marque esthétique et stylistique incontournable. Dans ce sens, ses récits cosmopolites, en plus de faire état d'un phénomène socioculturel majeur au XIX<sup>e</sup> siècle, ont pour intérêt de montrer les croisements occasionnés tant par le changement des décors, que par la provenance multiple des personnages : l'onomastique et la toponomastique d'envergure internationale arrivent d'ailleurs à dessiner un espace osmotique aux porosités multiples.

Un effet de *décentrement*, entendu comme un phénomène d'éloignement du sujet par rapport à ses propres références, se dégage néanmoins de manière biunivoque sur le plan linguistique. D'une part, comme nous l'avons mis en avant plus haut, par le biais d'un *plurilinguisme performatif* l'auteur établit une entente avec la société cosmopolite pan-européenne qu'il met en scène dans ses romans, d'autre part, il creuse une distance au-delà de laquelle “seule l'altérité de l'autre est perceptible” (Gauvin 1999 : 14), en plongeant le lecteur monolingue dans un vertige babélique. Dans ce dernier cas, l'hétérolinguisme remplit donc une fonction *décentralisante*, que nous souhaitons prendre en examen au cours de ce paragraphe.

---

<sup>12</sup> En accord avec la définition proposée par Kellman, l'attribut “translingue” réfère à la pratique langagière propre de ces auteurs, qui, pour de raisons diverses, font le choix d'écrire, de manière exclusive ou alternée, dans une langue autre par rapport à leur langue maternelle (Kellman 2000 : 12). Bien que nous privilégions l'attribut “plurilingue” à celui de “translingue” (moins exhaustif), nous ne pouvons pas négliger l'apport majeur qui nous est offert par Steven G. Kellman et Natasha Lvovich (2022).

<sup>13</sup> [“Whether the writer includes or excludes the monolingual reader and/or nods to the bilingual or multilingual reader may depend on what the writer is trying to achieve and on the politics of writing.”] (Doloughan 2022 : 39). Par “politique de l'écriture” l'on entend ici une “politique du langage” axée sur un emploi stratégique des langues au sein d'un texte littéraire.



Tout particulièrement, dans le tissu du récit gualdien, le décentrement culturel peut parfois déboucher sur des formes d'étrangement et de dépaysement substantiellement engendrées par l'expérience de l'altérité, qui jaillissent à la croisée d'espaces culturels et d'imaginaires linguistiques plurivoques (ou bien équivoques).

Le déracinement "positif"<sup>14</sup> que Luigi Gualdo met en scène dans la nouvelle déjà citée *Il viaggio del duca Giorgio* ainsi que dans le roman court *Une aventure vénitienne* de 1886 semble d'ailleurs objectiver une tentative de dépassement du modèle erratique cosmopolite, en direction d'une expérience interculturelle qui s'annonce comme beaucoup plus profonde et authentique. Dans le détail, si chez l'aristocrate Giorgio Westford le choix de quitter Paris pour se rendre en Espagne a trait au désir et à la nécessité d'écrire un nouveau chapitre de sa vie, Jules Lebrun fuit quant à lui ses échecs parisiens. Paris constitue dans les deux cas un pôle de répulsion, qui dégage des trajectoires viatiques amenant Giorgio en Espagne, notamment à Madrid, où "l'influence moderne qui uniformise tout et qui soustrait aux peuples leurs coutumes et leur caractère spécifique [...] n'y a pénétré qu'en partie" (Gualdo 1959 : 77), et Carlo/Jules sur la flottante Venise, ville à "l'apparence d'un rêve" (Gualdo 2009 [1886] : 40). Tout particulièrement, l'état de dépaysement<sup>15</sup> dans lequel les deux personnages plongent au moment de leur premier contact avec les deux espaces espagnol et italien, se démarque par le contraste entre modernité et passéisme dans *Il viaggio del duca Giorgio*, et par le croisement du plan du réel avec celui du rêve dans *Une aventure vénitienne*. Malgré ce premier obstacle, les deux personnages gualdiens sont amenés à se familiariser progressivement avec les milieux de leurs pays d'accueil :

Et on comprend pourquoi parfois le voyageur aussi peut être amené à se mettre dans la peau gaie du pays, à s'asseoir sur la mule comme une amazone, appuyant le coude sur son genou, tenant entre ses doigts une cigarette toute petite. Pourquoi il peut être amené à se faire prendre par les Anglais que l'on croise sur le chemin pour un torero qui va se faire applaudir dans le cirque de la ville la plus proche.

À croire qu'avec le déguisement il soit différent. Et comment a-t-on pu vivre jusqu'à présent sans une course de taureaux le dimanche ?<sup>16</sup> (Gualdo 1959 : 79)

---

<sup>14</sup> Nous parlons de déracinement positif pour signifier un type d'errance et d'exil volontaires qui résultent d'un choix délibéré opéré de la part des protagonistes de deux contes, dans le but de fuir une réalité décevante plutôt qu'un contexte national donné. En effet, à cette époque, "[l]e déraciné est l'individu coupé de l'ensemble auquel il appartient, la question du déracinement excédant largement celle de l'ancrage dans un terroir, à quoi on a parfois voulu réduire sa thèse. Le déracinement est fondamentalement la scission avec le groupe, avec ses valeurs, ses normes et, surtout, son identité collective" (Wittmann : 2014).

<sup>15</sup> Voir aussi Fonio 2021.

<sup>16</sup> ["E si capisce come talvolta lo stesso viaggiatore sia invogliato da assumere il costume gaio del paese, a sedersi sul mulo come un'amazzone, appoggiando il gomito al ginocchio, tenendo fra le dita la *cigarette* piccolissima e ad essere scambiato dagli inglesi che si incontrano coi torero che vanno a farsi applaudire nel circo della più vicina città. / E credete



C'était une nouvelle Venise, qui apparaissait à ses yeux. Après les splendeurs de la lagune et le mystère des quartiers obscurs de la ville insouciante et épicurienne. (Gualdo 2009 : 45)

Dans le cadre de cette expérience interculturelle, la rencontre faite par les protagonistes français avec la communauté autochtone constitue un expédient narratif supplémentaire, susceptible d'établir deux points de contact : les métaréflexions linguistiques et les stéréotypes culturels. D'abord, les difficultés communicatives que les Français rencontrent au début de leurs séjours en terre étrangère font l'objet de réflexions multiples dans les œuvres gualdiennes, relevant d'une sensibilité linguistique telle chez l'auteur qui lui permet de mettre en scène le jeu de l'altérité de manière fort vraisemblable :

Son mauvais accent espagnol augmentait la force comique, au lieu de la diminuer; et avec ce toucher très fin qui le caractérisait au plus haut degré, il avait été capable de gagner tout de suite la confiance de ses nouveaux amis et d'agir de la manière la plus adaptée pour apparaître sympathique au milieu dans lequel il se trouvait.<sup>17</sup> (Gualdo 1959 : 93).

Jules marchanda pendant quelques minutes, croyant parler italien, tandis que la vieille répondait, en mêlant à la conversation quelques mots d'un français plus incompréhensible encore que son dialecte même, et faisant jouer aux gestes le rôle principal. Enfin, le gondolier fut appelé avec les bagages, et le voyageur s'installa. (Gualdo 2009 : 40)

Malgré cela, si l'expérience interculturelle de Giorgio ne se configure que comme un miroir qui lui permet d'aboutir à une prise de conscience identitaire au moment où, dans le final du roman, il décidera de faire son retour à Paris en compagnie de sa femme, Carlo/Jules abandonnera son amie Zanze pour conduire une "vie artistique", comblée et nourrie par l'amour pour Venise, ville étrangère, ville familière. Quant aux représentations culturelles de l'ailleurs, les décors pittoresques espagnol et italien demeurent néanmoins assez stéréotypés dans les deux œuvres de Gualdo : en effet, comme le remarque Guglielminetti dans son étude, derrière la description de l'Espagne se cacherait un lecteur passionné de Gautier et de Mérimée plus qu'un écrivain pseudo-ethnologue (Guglielminetti 1965 : 33). De la même manière, le portrait de Venise, vraie protagoniste d'*Une aventure vénitienne*, puise dans une iconographie littéraire de répertoire, à savoir des déclinaisons diverses d'un topos

---

che una volta indossato quel costume si sente diverso. [...] E come si è potuto vivere fino allora senza una corsa di tori alla domenica?"]].

<sup>17</sup> ["Il suo cattivo accento spagnolo anziché diminuirlo, aumentava *la vis comica*; e con quel tatto finissimo che lo distingueva al sommo grado aveva subito saputo stabilire la confidenza fra sé e i suoi nuovi amici e mettersi nel modo più adatto ad essere simpatico al mezzo in cui si trovava"].



omniprésent dans plusieurs romans *fin de siècle*, crée par Bourget, Régnier, Barrès et par d'autres.<sup>18</sup> Cela fait néanmoins ressortir un aspect paradoxal : si d'une part, Gualdo tisse son œuvre sur un espace foncièrement supranational et transculturel qui reflète son prisme identitaire franco-italien et cosmopolite, d'autre part, lorsqu'il pousse ses lecteurs dans un ailleurs plus ou moins connoté, les descriptions deviennent superficielles, approximatives et stéréotypées, comme à marquer une distance entre ce qui est familier et ce qui est quelque part étranger, voire exotique. Par ailleurs, comme c'est le cas de la représentation de l'Angleterre chez l'auteur de *Cosmopolis*, Paul Bourget :

Le recours à l'étranger devait servir à la mobilisation des énergies. Encore une fois, le travail de l'homme de lettres, mais cette fois comme pseudo-ethnologue de l'étranger, articulait le local, le national et l'international dans la mise en œuvre des circulations transnationales et des représentations croisées. (Wilfert-Portal 2010 : 191)

Cette perspective ethnotypique est néanmoins franchie sur le plan linguistique par l'occurrence de quelques mots en espagnol, tels que "manolas", (Gualdo 1959 : 84) "señoras" (86), "navajas" (106), que nous trouvons dans *Il viaggio del duca Giorgio*, ainsi que par l'emploi du dialecte vénitien dans la nouvelle *L'innamorato di Venezia* et dont les manifestations se multiplient dans la version française.

En effet, si le protagoniste change son prénom de Jules à Carlo dans le passage de l'*Aventure* à l'*Innamorato* – en gardant cependant le même nom de famille, Lebrun, et surtout le même pays natal : la France – les noms des autres personnages restent inchangés dans leurs formes dialectales excentrées : "Sora" ou "Siora Cate" et "Zanze", forme abrégée typiquement vénitienne du prénom italien "Angela" (Piccio 1928 : 6). Au-delà des noms des personnages, quelques termes vénitiens émergent ici là dans le texte, comme "bigolante" (Gualdo 2009 : 15, 46) – employé à Venise pour définir des femmes chargées de transporter l'eau avec deux seaux attachés à une sorte de perche – qui demeure inchangé, sauf pour la mise en italiques dans l'*Aventure*. Ici des termes italiens sont également reproduits en italique, ayant une fonction métonymique visant à nourrir le "réalisme exotique" (Bertrand 2009 : 104) dont Venise se charge dans le récit : "*ponte della Paglia*" (pont de la "Paglia"), "*palazzino*" – ou "*palazzina*" dans le texte italien – (immeuble), "*sottoportice*" (porche), "*ponte dei Dai*" (pont des "Dai"), "*procuratie*", "*traghetti*" (bateaux), "*rio terrà*", "*piombi*" (ancienne prison), "*felze*" (abris posés sur des gondoles), "*signore forestiere*" (monsieur l'étranger), "*calletti*"

---

<sup>18</sup> Venise, "cité abstraite, bâtie pour mon usage personnel, se déroulait devant mes yeux clos, hors du temps et de l'espace" (Barrès 1994 : 158). Pour un approfondissement voir Bertrand 2009 : 75–85.



(rues), “*campielli*” (placettes), “*osteria*” (taverne), “*piazzetta*” (petite place), “*ridotti*” (salons), en représentent des exemples significatifs (voir Bertrand 2009 : 104). Ces quelques termes, en plus des expressions dialectales, parsèment tant la version française que celle en italien en donnant lieu à deux formes distinctes d’hétérolinguisme : *endogène*, lorsque le dialecte vénitien voisine avec l’italien dans *l’Innamorato*, et *exogène*, quand l’italien et le dialecte cohabitent avec le français dans *l’Aventure*.

À cet égard, il convient également de souligner les nombreuses modifications qui émergent de l’analyse des deux versions (Gualdo 1959),<sup>19</sup> et qui semblent obéir à un principe poétique de dépaysement manifeste. Nous rassemblons des exemples remarquables de ce phénomène dans le tableau suivant :

	<i>Une aventure vénitienne (1886)</i>	<i>L’innamorato di Venezia (1886)</i>
a	On se sent enclin à croire que des spectres seulement – en costumes riches et fanés, couverts de pierreries pâlies, < un masque à la main – peuvent en sortir >. (37)	Pare che debbano uscire spettri in costumi logori e sontuosi, coperti di gemme scolorate <>. (7)
b	< Baissant les yeux une minute, il regarda le tapis jaune et vert de la gondole >. (38)	<> (8)
c	En glissant sous le pont des Soupirs qu’il reconnut, < il se retourna, cherchant des yeux le palais de Bianca Cappello. Quand il reprit sa place, > la gondole débouchait < par le <i>Ponte della Paglia</i> > dans la lagune. (38)	La gondola passò sotto il ponte dei Sospiri, che egli riconobbe – <> poi sboccò nella laguna. (8)
d	Sa gondole, qu’il avait fait arrêter un instant, tourna à gauche, longea le quai, et s’arrêta enfin < un peu avant le quatrième pont >. (40)	La gondola – ch’egli aveva fatto fermare per un istante – voltò a sinistra, costeggiò e si arrestò <>. (10)
e	– Que faire, bon Dieu ! que faire ? criait-elle. Par une fatalité, je suis seule à la maison ;	– Dio mio ! sono sola a casa, non c’è nessuno per andare a cercare il medico, e la piccina se ne

<sup>19</sup> Une étude génétique visant à établir la chronologie des deux versions de ce roman court a été menée dans le cadre du travail de recherche doctoral de l’auteure. Tout particulièrement, faute de manuscrits documentés de ses œuvres publiées, l’analyse (auto)traductologique a permis d’une part, d’appuyer la thèse que le français est une langue essentiellement dominante chez Luigi Gualdo, et d’autre part, de mettre en avant la dépendance étroite de la version italienne à l’égard de celle en français. Puisque la traduction italienne s’avère très fidèle, voire trop fidèle, à tel point qu’il est possible de deviner en filigrane la syntaxe de la version originale en français, nous sommes persuadée que l’écriture d’*Une aventure vénitienne* précède celle de *L’innamorato di Venezia*. Néanmoins, au vu des dates de publication, l’hypothèse d’une écriture simultanée des deux versions ne serait pas à exclure complètement.



	personne pour appeler le médecin, et la petite se meurt ! < <i>Ch'el me ajuta, padron mio, per amor de la Madona e dei Santi !</i> > et elle grommelait des prières en grinçant des dents et en montrant les poings au ciel. (51)	muore ! <> E biassicava preghiera, mostrando i pugni al cielo. (18)
f	Puis, elle lui voulait du bien < ( <i>gli voleva bene</i> ) > pour ses soins et pour l'intérêt par lui témoigné [...]. (53)	Poi gli voleva bene per le cure, per l'interesse mostratole [...]. (21)
g	Zanze voulut absolument sortir. < Elle mit son voile et descendit l'escalier. > (55)	Zanze volle uscire. <> (23)
h	Il connut la gondole < avec les <i>felze</i> >. (57)	Apprezzò la gondola <>. (24)
i	[...] toutes les femmes de Venise, qui ont une majesté de port héréditaire, < peut-être à cause de la taille qu'aucun corset n'emprisonne > [...]. (58)	[...] come quasi tutte le veneziane, che hanno una maestà di portamento ereditaria <> [...]. (26)
j	< Même les <i>felze</i> des gondoles montraient leurs sommets blanchis. > (60)	<> (27)

Ces quelques changements viennent accréditer une véritable tendance à la fois *décentralisante* et *ethnologisante*, marquant spécifiquement le roman court en français. Tantôt des symboles vénitiens font surface dans l'*Aventure*, tels que le masque du carnaval (“a”), la gondole avec ses *felze* (*abris*) (“b”, “h”, “k”), les ponts (“d”), tantôt les références à l'apparence des femmes s'accumulent : le voile dans l'unité “g” et la corpulence dans le cas “i” composent une iconographie féminine typique de la ville lagunaire. De même, la référence au *Ponte della Paglia* dans le cas “c”, s'inscrit dans cette même tendance, que l'on n'aperçoit pas, encore une fois, dans la version italienne. Cet effet exotisant est enfin accentué par une réplique en vénitien figurant dans l'*Aventure* (unité “e”, “*Ch'el me ajuta, padron mio, per amor de la Madona e dei Santi !*”), dont la version italienne s'avère exempte. Une dernière modification mérite d'être mentionnée : dans le cas “f” l'expression “*gli voleva bene*” voisine avec la phrase en français dans l'*Aventure*,<sup>20</sup> bien que l'*Innamorato* efface cette co-présence linguistique curieuse. Autant Gualdo aurait pu se servir de l'italien dans le but d'accroître la tension pathétique dans ce passage relatant les sentiments des deux personnages –toujours en passant tant par un décentrement que par une exotisation du récit –, autant il aurait voulu lever l'ambiguïté engendrée

<sup>20</sup> Un phénomène semblable est notable dans la phrase : “Il est [...] le seul qui fasse ce métier *con amore* [...]”, où l'auteur fait néanmoins le choix d'écrire l'expression directement en italien (Gualdo 2009 : 67).



par la polysémie du terme français concernant la relation entretenue entre Jules et la Vénitienne, qui s'avère en fin de compte plus amicale qu'amoureuse.

D'autres références aux spécificités du contexte italien survivent, en revanche, dans le passage du *Mariage excentrique* au *Matrimonio eccentrico* nourrissant d'une part, un effet de "décentrement inversé" (Sardin-Damestoy 2002 : 38) engendré par l'interférence de la langue d'écriture de la première version du roman, le français, le décor italien et la langue traduisante, d'autre part œuvrant à une stratégie ethnologisante réitérée :

Ils restaient en face l'un de l'autre naturellement dans cette familiarité italienne qui permet même de se taire. (Gualdo 1959 : 795)

Et il se rappelait la duchesse de Monteverde, une vraie italienne, dans le sens que les étrangers attachent à ce mot [...]. (823)

Rarement on voyait luire un éclair d'envie dans l'œil de ces braves gens, et le salut qu'ils adressaient aux "padroni" était respectueux et en même temps amical, car le peuple, en Italie, n'a pas de haine au cœur ; il dédaigne souvent, mais ne connaît presque jamais cette envie vicieuse qui conduit à l'exécration. (831)

C'était vraiment une auberge italienne, avec quelques vagues prétentions au confort moderne. (859)

Les marques ethnolinguistiques parsèment toute l'œuvre de Luigi Gualdo, en accompagnant le processus de familiarisation (*entente*) et d'étrangement (*décentrement*) du lecteur. Toutefois, l'exacerbation de ces traits (diégétiques et linguistiques) remplit le plus souvent une *fonction ethnologisante*, susceptible de conférer au récit une dorure d'exotisme dans le but de susciter la curiosité du lectorat transalpin par le biais d'un décentrement modéré. Dans ce sens, en empruntant les mots de Staszak, "[n]'est exotique qu'une étrangeté mesurée, acceptable, appréhendable. Domesticable et domestiquée. L'exotisme est aimable, il ne doit pas faire peur ou interroger" (Staszak 2008 : 14).

Ainsi, les formes variées du plurilinguisme, en plus des déplacements topologiques, contribuent plus généralement à alimenter une dimension de dépaysement dans les récits gualdiens, en donnant lieu à "un écart par rapport à la norme qui sert à indiquer au lecteur la dimension *autre* dans laquelle le narrateur tend à se situer" (Giammarco 2002 : 607).<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> ["[U]no scarto dalla norma che serve a indicare al lettore la dimensione "altra" nella quale il narratore tende a collocarsi."]





Dans ces coordonnées, l'hétérolinguisme se configure comme une composante herméneutique à part entière, qui vient imprégner certains passages de l'œuvre de l'écrivain plurilingue en supportant davantage des stratégies auctoriales à la fois textuelles et contextuelles.

Nous concluons en empruntant une nouvelle fois les mots de Fiona Doloughan :

L'on peut affirmer que la langue est une ressource pour la création de sens et que l'accès à d'autres langues, qu'elles soient utilisées activement ou de manière moins visible, a un impact sur la construction, dans les deux sens du terme, en tant que processus et en tant que produit, de leur écriture translinguistique. (Doloughan 2022 : 33)<sup>22</sup>

### 3. Interférences et hybridation

La discontinuité des formes et des tendances esthétiques chez Gualdo relèverait d'une discontinuité linguistique avérée qui l'empêcha de s'insérer pleinement dans les deux champs littéraires qu'il occupait, l'italien et le français, en le confinant dans une "minorité". Néanmoins, cette condition de l'entre-deux a produit un système expressif particulier, que la critique italienne a jugé, de façon sommaire, "souvent orienté et conditionné par des *modes* littéraires ou des interférences étrangères massives" (Santorsola 1998 : 37).<sup>23</sup>

De fait, de nombreux gallicismes font surface dans les nouvelles de l'auteur, donnant lieu à plusieurs typologies d'interférences – alors que les œuvres en français sont exemptes d'italianismes. D'abord, nous évoquons la répétition de l'article dans les superlatifs relatifs, là où il ne serait pas nécessaire en italien, comme dans "le cose le più semplici" (Gualdo 1959 : 68) (les choses les plus simples), "nel modo il più stravagante" (136) (de la façon la plus extravagante), "uno scoppio di risa il più franco, il più schietto" (161) (un éclat de rire, le plus franc, le plus sincère), "le cose le più frivole e comuni" (204) (les choses les plus frivoles et communes), "vedeva tutti i giovani i più seducenti" (210) (elle fréquentait tous les jeunes les plus séduisants), "la musica la più incantevole" (208) (la musique la plus charmante). Par ailleurs, d'après la *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, "[l]a répétition de l'article, très fréquente chez certains auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple *il poema il più galante* chez Algarotti, *la musica la più eccellente* chez Goldoni, chez Alfieri *le idee le più*

---

<sup>22</sup> ["Language can be said to be a resource for meaning-making with access to additional languages, whether actively employed or drawn on in less visible ways, impacting upon a construction, in both senses of the word, as process and as product, of their translingual writing."]

<sup>23</sup> ["spesso orientat[o] e condizionat[o] da "mode" letterarie o da massicce interferenze straniere"].



*funeste, uno dei giorni i più beati*, est considérée comme un gallicisme regrettable” (Rohlf 1968 [1946] : 84).<sup>24</sup>

Moins flagrant demeure l'emploi de l'appellatif “*madamigella*” (Gualdo 1959 : 133) (mademoiselle) tout comme le choix de “*parenti*” (210) au lieu que “*genitori*” (parents), ainsi que les négations “*di cui non si curava punto*” (198) (à quoi il ne s'intéressait point) et “*non si parla più che di lui*” (170) (on ne parlait plus que de lui). Faisant surface à plusieurs reprises, aussi l'interférence linguistique donne lieu à des calques, comme dans “*prendere il di sopra*” (114) (prendre le dessus) et “*presero di nuovo il di sopra*” (217), ou bien dans “*ciò che si passava*” (132) (ce qui se passait). De même, dans “*scarpette a talloni rossi*” (174) (chaussures à talons rouges) l'écrivain, en plus de transposer le complément du nom à la française, utilise “*talloni*” à la place de “*tacchi*”. Concernant les nouvelles, nous citons deux derniers exemples : “*abitava una stanzuccia*” (192) (il habitait une petite pièce) au lieu de “*abitava in una stanzuccia*” et “*era indispensabile di abbandonare*” (198) (il était indispensable d'abandonner) au lieu de l'expression plus courante “*era indispensabile abbandonare*”.

Plus généralement, les formes multiples du plurilinguisme, parmi lesquelles l'interférence représente la voie la plus expérimentale, se configurent comme des marques esthétiques et stylistiques singulières.

Nous pouvons parler de franchissement des frontières linguistiques et stylistiques en se référant à l'œuvre des écrivains translingues qui dévoilent dans leurs textes de fiction les marques de ce franchissement, en attirant l'attention sur les différences linguistiques et/ou en combinant les ressources de plus d'une langue pour créer quelque chose de nouveau.<sup>25</sup> (Doloughan 2022 : 38)

Ces marques surgissent davantage des œuvres autotraduites de Luigi Gualdo. Nous rencontrons, tant dans l'*Innamorato* que dans l'*Aventure*, les traces du bilinguisme de l'auteur, capable de forger un style hybride, issu de l'attraction de ses deux langues d'écriture. En support de cette thèse, nous répertorions quelques exemples emblématiques de suite : l'emploi du terme “*confidenza*” à la place de “*fiducia*” dans la phrase “*non aveva più confidenza in me*” (Gualdo 2009 : 33) est rare<sup>26</sup> et pourrait représenter un calque du français “elle n'avait plus confiance en moi” (Gualdo 2009 : 65). Gualdo

---

<sup>24</sup> [“La ripetizione dell'articolo, assai frequente in certi autori del Settecento, per esempio *il poema il più galante* nell'Algarotti, *la musica la più eccellente* nel Goldoni, nell'Alfieri *le idee le più funeste, uno dei giorni i più beati*, vien considerata un riprovevole gallicismo”].

<sup>25</sup> [“We can speak of linguistic and stylistic border-crossing in respect of the work of translingual writers who “surface” in their fictional texts evidence of such border-crossing by drawing attention to linguistic difference and/or by combining the resources of more than one language to create something new”].

<sup>26</sup> L'emploi de ce terme est peu commun ; dans l'entrée du dictionnaire Treccani sont néanmoins attestées des occurrences dans l'œuvre de l'écrivain, juriste et philosophe Cesare Beccaria (1738–1794).



opte une nouvelle fois pour une solution semblable, avec l'emploi de l'archaïsme et/ou du gallicisme "disaggradevole" (32) – auquel fait d'ailleurs écho l'adjectif "désagréable" (64) – de même, il écrit "rinovellarsi" (23) – là où le texte français affiche "le renouveau" (55) – qui est donc à interpréter tantôt comme une expression archaïque de dérivation dantesque, tantôt comme un calque du verbe français "se renouveler". Alors que dans "Lebrun non fu guari stupito" (14) – "Lebrun ne s'étonna presque pas" (45) – l'auteur récupère une expression archaïque, "guari", rappelant toutefois à l'esprit le terme français "guère", qui est absent du texte français. Enfin, de la version italienne surgit le mot rare et littéraire "origliere" (19) qui vient du français "oreiller" – alors que dans l'*Aventure* figure le terme "coussin" (51).

Bien qu'il soit difficile d'établir dans quelle mesure les archaïsmes figurant dans l'*Innamorato* découlent d'un choix stylistique délibéré ou bien d'une interférence, la tentation est forte de reconnaître dans ces exemples une interférence linguistique, susceptible de mettre en lumière l'influence que le français exerce sur le texte en italien, en lui conférant une patine étrangère et archaïsante, qui se profile comme une marque de style incontournable. Dans le détail, nous sommes confrontés à une interférence lorsque la langue d'écriture est marquée par l'ascendance, par le fantôme des autres langues maîtrisées par l'auteur plurilingue : en d'autres termes, d'agents divers parviennent à affecter le mécanisme d'une langue donnée, en le poussant au-delà de ses limites. Cette marque de franchissement plus ou moins visible du monolithisme linguistique mise en scène dans le texte ouvre la voie à une analyse de phénomènes qui sont issus d'une forme d'anti-filiation linguistico-littéraire. De fait, cette hybridation constitue une prérogative du style de l'écrivain qui vit, comme Luigi Gualdo, entre les pays et les langues et qui se caractérise aussi par une sensibilité linguistique accrue et exhibée dans ses œuvres littéraires.

## Conclusion

L'œuvre en prose de Luigi Gualdo constitue un objet d'étude privilégié en ce qu'elle donne à voir la portée épistémologique dont les formes multiples du plurilinguisme se chargent au sein des pratiques scripturales de l'auteur.

D'abord, l'analyse de son comportement linguistique marqué par l'alternance des langues d'écritures, l'italien et le français, et redoublé par ses projets autotraductifs, permet de relire sa trajectoire créative



transnationale à l'aune de ses stratégies linguistiques, créatives, culturelles et communicatives orientées par une coprésence de langues, styles et imaginaires.

Ainsi, sa démarche de bi-scripteur témoigne, en plus d'une stratégie éditoriale transnationale, d'une élégante polyvalence artistique, susceptible de donner lieu à des phénomènes linguistiques et stylistiques divers. En premier lieu, l'hétérolinguisme, attesté tant dans son écriture privée que dans son œuvre fictionnelle, est une pratique récurrente qui se charge néanmoins de trois fonctions distinctes. En effet, si une première typologie d'hétérolinguisme *d'entente* vise à établir une connivence intellectuelle et créative avec ses interlocuteurs franco-italiens réels ou avec un lectorat cosmopolite pan-européen, au contraire, l'hétérolinguisme *décentralisant* jaillissant de la croisée d'espaces culturels et d'imaginaires linguistiques plurivoques au sein de son œuvre marque une distance, un écart, en plongeant le lecteur monolingue dans un vertige babélique. Enfin, par une typologie ultérieure d'hétérolinguisme *ethnologisant* s'exprimant au travers d'une exotisation du récit l'auteur ambitionne le plus souvent à satisfaire le lectorat transalpin. Parmi les multiples formes du plurilinguisme se détache également l'interférence qui, dans la même lignée que l'hétérolinguisme, se configure comme une marque d'hybridation linguistique.

Nous permettant de voir à la fois un franchissement et une compénétration des périmètres linguistiques, ces configurations stylistiques particulières nous montreraient un écart par rapport à la "norme" du texte monolingue, qui s'avère dès lors significatif et créatif.

## Bibliographie

Anokhina, Olga/Emilio Sciarrino (2018) : Plurilinguisme littéraire. Dans : Genesis 46, 11–34.

Barrès, Maurice (1994) : Le culte du moi. Dans : Maurice Barrès et Vital Rambaud (éd.) : Romans et voyages. Paris : Laffont.

Bertrand, Jean-Pierre (2009) [1886] : "La nostalgie de la lagune". Une nouvelle entre psychologie et décadence. Dans : Luigi Gualdo, Jean-Pierre Bertrand et Luciano Curreri (éds.) : L'innamorato di Venezia/Une aventure vénitienne. Cuneo : Nerosubianco.

Bolici, Martina/Filippo Fonio (2022) : Luigi Gualdo. Écriture plurilingue, traduction et autotraduction. Dans : Italies 26, 167–180.

Capuana, Luigi (1880) : Studi della letteratura contemporanea. Milan : G. Brigola.

De Montera, Pierre (1983) : Luigi Gualdo (1844–1898). Son milieu et ses amitiés milanaïses et parisiennes. Lettres inédites à François Coppée. Pages oubliées. Rome : Edizioni di Storia e Letteratura.



- Dubois, Jean et al. (2002) [1994] : Le dictionnaire de linguistique. Paris : Larousse–Bordas/VUEF.
- Fonio, Filippo (2021) : Straniamenti e spaesamenti di Luigi Gualdo. Personaggi e luoghi tra ideale e realtà, cosmopolitismo e sradicamento. Dans : *Incontri* 36, no. 1, 91–105.
- Gauvin, Lise (1999) : Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance. Dans : Christiane Albert (dir.) : *Francophonie et identités culturelles*. Paris : Karthala, 13–19.
- Giammarco, Marilena (2002) : Gualdo e il romanzo della “differenza” : straniamento linguistico e scena internazionale in *Une ressemblance*. Dans : Guido Baldassarri et Silvana Tamiozzo (dir.) : *Letteratura italiana, letterature europee, Actes du Colloque ADI 18–22 septembre 2002*. Rome : Bulzoni, 601–617.
- Grutman, Rainier (1990) : Le bilinguisme comme relation intersystémique. Dans : *Canadian Review of Comparative Literature* 27, no. 3–4, 198–212.
- Grutman, Rainier (1997) : Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois. Québec : Fides.
- Gualdo, Luigi (1894) : *Un matrimonio eccentrico*. Milan : Treves.
- Gualdo, Luigi/Carlo Bo (éd.) (1959) : *Romanzi e novelle*. Florence : Sansoni.
- Gualdo, Luigi/Jean-Pierre Bertrand/Luciano Curreri (éds.) (2009) [1886] : *L'innamorato di Venezia/Une aventure vénitienne*. Cuneo : Nerosubianco.
- Guglielminetti, Marziano (1965) : Luigi Gualdo uno scrittore senza stile? Dans : *Sigma*, no. 6, 21–41.
- Guglielminetti, Marziano (1966) : Le nostalgie di Gualdo. Dans : *Lettere italiane* 3, no. 18, 279–295.
- Kellman, Steven G. (2000) : *The Translingual Imagination*. Lincoln, Londres : University of Nebraska Press.
- Kellman, Steven G./Natasha Lvovich (dir.) (2022) : *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*. New York, Londres : Routledge Taylor & Francis Group.
- Lollo, Renata (1987) : I manoscritti giovanili di Luigi Gualdo nell'Archivio di Stato di Milano. Dans : *Otto-Novecento* (janvier–février), 101–128.
- Madrignani, Carlo Maria (1966) : I romanzi francesi di Luigi Gualdo. Dans : Lucio Lugnani, Marco Santagata et Alfredo Stussi (dir.) : *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*. Pise : Pacini Fazzi, 351–364.
- Piccio, Giuseppe (1928) : *Dizionario Veneziano-Italiano*. Venise : Emiliana Editrice.
- Rohlf, Gerhard (1968) [1946] : *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*. Trad. Temiscole Franceschi. Milan : Einaudi.



Rovetta, Girolamo (1959) : “Luigi Gualdo”. Dans : *Don Chisciotte della Mancia* (24 mars 1892). Cité dans Gualdo, Luigi/Carlo Bo (éd.) : *Romanzi e novelle*. Florence : Sansoni, 1227.

Santorsola, Anna (1998) : Gualdo critico e lettore nella Francia della fine secolo. Dans : *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* 27 (janvier-avril), no. 1, 37–56.

Sardin-Damestoy, Pascale (2002) : *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'“empêchement”*. Arras : Artois Presses Université.

Staszak, Jean-François (2008) : Qu'est-ce que l'exotisme ?. Dans : *Le Globe. Revue genevoise de géographie* 148, 7–30.

Suchet, Myriam (2014) : *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris : Garnier.

Wilfert-Portal, Blaise (2010) : L'internationalité d'un nationaliste de Paris : Paul Bourget entre Paris, Londres et Rome. Dans : Anna Boschetti (dir.) : *L'espace culturel transnational*. Paris : Nouveau Monde Édition, 165–194.

Wittmann Jean-Michel (2014) : L'égotiste et le déraciné : la singularité en question dans la littérature française au tournant du siècle. Dans : Michel Kauffmann et Rolf Wintermeyer (dir.) : *Figures de la singularité*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle.

Yildiz, Yasemin (2012) : *Beyond The Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York : Fordham University Press.